



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Entwicklung der italienischen Kostümzeichnung
im Rahmen höfischer Festlichkeiten im Verlauf des
16. Jahrhunderts

verfasst von

Mag. rer. soc. oec. Marianne Oberreiter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Forschungsstand	7
2. Die Renaissancehöfe als Zentren der Theaterkunst:	
Der „universale“ Hofkünstler als Erfinder von <i>strane e bizzare fantasie</i>	11
Der Mailänder Hof von Lodovico il Moro	13
Urbino unter Guidobaldo und Francesco Maria della Rovere	14
Mantua und der Hof der Gonzaga	15
Der päpstliche Hof in Rom	16
Der Hof von Fontainebleau unter François I. bzw. Henri II. – das „neue“ Rom	18
Ferrara und das Geschlecht der Este	19
Florenz unter der Herrschaft der Medici	21
Die Olympische Akademie von Vicenza	23
Die Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag	25
3. Ausgewählte Quellenschriften zur allgemeinen Praxis des Theaters in der Renaissance bzw. zu einzelnen Aufführungen.....	28
3.1. Traktate	28
Vitruvs <i>De architectura</i>	28
Sebastiano Serlio – <i>I sette libri dell'architettura</i>	30
Leone de' Sommi, <i>Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche</i>	31
3.2. <i>Descrizioni</i>	35
3.3. <i>Il libro del Cortegiano</i> , Baldassare Castiglione.....	36
3.4. <i>Le Vite</i> von Vasari.....	36
3.5. Chroniken, Tagebücher und Briefe.....	37
4. Ein kurzer Abriss zur Entwicklung des Bühnenbildes im Verlauf des 16. Jahrhunderts in Italien.....	38
5. Drei für die Entwicklung des Theaterkostüms wichtige Sammlungen von italienischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts	42
5.1. Nationalmuseum, Stockholm ‚Mascarade de Stockholm‘	42
5.2. Zeichnungskabinett der Uffizien, Florenz (GDSU) 3144-3290 bis: ‚Ein zeichnißbuch von Arcimboldo von allerley possen, ist mit bloem zeüg überzogen.‘	42
2666-2945: zwei Zeichnungsbände aus der Biblioteca Palatina	43
5.3. Manuskripte in der Nationalbibliothek, Florenz (BNCF) Palatina C.B.3.53, vol.1+2	44
II. I. 142 Ms Follini	45

6. Katalog	46
6.1. Vorbemerkung	46
6.2. Katalog ausgewählter Zeichnungen bzw. Drucke der aufwendigen <i>apparati</i>	47
Die Maske – der wichtigste Ausdrucksträger jedes Theatralischen Auftritts	47
Die elaborierte Frisur als krönender Abschluss der Kostümierung	501
Phantastisch übersteigerte Prunkhelme	52
Krieger, Lanzenträger, Amazonen ... Das schauspielerische Personal rüstet sich für den großen Aufmarsch	55
Reiterkostüm und Zaumzeug im Detail	61
Gestalten aus der antiken Mythologie und Bibel im Rahmen der den Herrscher verehrenden Maskeraden und Triumphzüge	66
Das in die Aufführung miteinbezogene höfische Publikum und sein Festgewand	71
Satyrn, Drachen und andere Ungeheuer als Attraktion von Inszenierungen auf öffentlichen Plätzen oder Bühnen	73
Der Triumphwagen als zentrales Element von Herrschaftlichen Einzügen oder Turnieren	77
6.3. Katalog von Zeichnungen bzw. Drucken, die im Zusammenhang mit der Aufführung von Dramen stehen	81
Das dramatische Personal und sein Kostüm	81
Tragödie <i>Oedipus Tyrannus</i> von Sophokles, Teatro Olimpico, Vicenza 1585	85
Komödie <i>La Pellegrina</i> von Girolamo Bargagli, Teatro Mediceo, Florenz 1589	89
6.4. Die Inszenierung der Intermedien: Glanz- und Höhepunkt theatralischer Ausstattungsrbeit	92
Die Pastorale als Vorläufer der Intermedien	92
Die dramatische Gattung der <i>intermezzi</i>	93
Kostüme <i>all'antica</i>	93
Katalog ausgewählter Zeichnungen zu den Intermedien von Giovanni de' Bardi zu <i>La Pellegrina</i> , Teatro Mediceo, Florenz 1589	94
6.5. Resüme	104
Zusammenfassung	107
Literaturverzeichnis	109
Abbildungsnachweis	115
Abbildungen	117
Abstract	165
Curriculum Vitae.....	166

Einleitung

„Es wurde in der Renaissance als unpassend empfunden, zu viele Farben an einem Kleid zu verwenden. Das galt allerdings nicht (...) bei öffentlichen Festen, Spielen und Maskeraden, und zwar deshalb, weil die Buntheit eine gewisse Lebendigkeit und Fröhlichkeit hervorbringt.“¹ Erika Thiel spricht in dieser Aussage bereits wesentliche Charakteristika von theatralen Kostümstudien an, die in der Folge eingehend behandelt werden sollen. Zunächst soll jedoch versucht werden, das Wesen dieser Entwurfsstudien von anderen Arten von Zeichnungen abzugrenzen bzw. deren besondere Eigenheiten aufzuzeigen.

Anders als zum Beispiel bei Studien für noch erhaltene Kunstwerke fehlt meist völlig der Kontext, dem sie einst angehörten. Sie wirken dadurch aus dem Zusammenhang gerissen, begnügen sich oft – ohne weiterer räumlicher Angaben im Bildträger – mit der Wiedergabe von Einzelfiguren in deren kostümlicher Ausstattung, und beschäftigen sich zumeist weniger mit kompositorischen Fragestellungen. Oftmals finden wir unter ihnen auch Entwürfe mit Gestalten, bei denen zum Beispiel nur bestimmte Gewanddetails im Einzelnen ausformuliert werden. Andere zeigen ausschließlich Ausstattungsgegenstände der Festzeremonien im Detail, wie etwa Helme, Satteldecken. Im Laufe der Arbeit wird der Leser feststellen, wie umfassend die Anzahl verschiedener Kostümtypen – entsprechend der aufwendigen Aufführungen, wie etwa bei Festen mit Turnieren, allegorischen Triumphzügen, Theateraufführungen anlässlich von Staatsbesuchen fremder Herrscher, Krönungen oder fürstlichen Hochzeiten – gewesen sein muss. Aus dem 16. Jahrhundert sind dazu glücklicherweise die zugleich auch frühest erhaltenen Entwürfe, zwar lückenhaft, aber doch in ausreichendem Maße vorhanden, um deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzeigen zu können.

Die Zeichnung, die ursprünglich für die Architektur, das Bühnenbild oder Kostüme ephemerer Festveranstaltungen entstand, wird vor dem Auge des Betrachters heute lediglich zum ausschnittshaften Bildträger einer einst dynamischen Aufführung. Annamaria Petrioli Tofani² weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es sich jedoch bei diesen Inszenierungen immer um ein Gesamtkunstwerk von Poesie, Literatur und Musik handelte.

So empfiehlt auch Jeudwine³, sich nicht nur aufgrund von erhaltenem bildlichen Material eine theatrale Aufführung vorzustellen, was vor allem deren koloristischen und dynamischen Charakter angeht, sondern auch in zeitgenössischen Beschreibungen zu den Festveranstaltungen nach Anhaltspunkten zu deren prächtiger Ausschmückung zu suchen, um einen

¹ Thiel 2000, S. 153.

² Vgl. Petrioli Tofani 1982, S. 9.

³ Vgl. Jeudwine 1968, S. 7.

verlässlicheren Gesamteindruck gewinnen zu können. Im Weiteren wird daher auch anhand von ausgewähltem schriftlichen Quellenmaterial zur Thematik versucht, den Aufwand der künstlerischen Gestaltung darzustellen. Ganz wesentlich soll dabei auf Leone de' Sommis Werk *Quattro dialoghi dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* eingegangen werden, der darin einige für die Kostümgestaltung des Theaters des 16. Jahrhunderts fundamentale Prinzipien formulierte: Es handelt sich dabei um Kriterien wie Prächtigkeit, Variation, Farbigkeit, Exotik und Antikenbezug, die von Bühnenkostümen ausgehen müssen, um entsprechend Eindruck auf das Publikum machen zu können.

Die Arbeit hat sich nun als wesentliche Aufgabe zum Ziel gesetzt, einen genaueren Blick auf diese Zeichnungen zu werfen, deren Zweck nicht nur die Visualisierung von festlichen Veranstaltungen umfasste, sondern im Laufe des 16. Jahrhunderts auch zusehends Szenerien von Theateraufführungen zum Inhalt hatte: Dabei soll versucht werden, die einzelnen Blätter hinsichtlich ihrer Funktion, wie zum Beispiel die Typen Präsentationsstudie, Vorlage für den Schneider oder eine erste Ideenskizze ihrer ursprünglichen Bestimmung zuzuführen. Es wird dabei auch ersichtlich werden, wie weit die Blätter eine individuell künstlerische Sprache ausdrücken oder mehr allgemeinen Schemata der Zeit gehorchen. Als zeitlicher Rahmen fungieren Leonardos vermutlich für einen Festzug angefertigte Zeichnungen um 1515 bis zu Bernardo Buontalenis Kostümstudien zu einer Theateraufführung in Florenz 1589. Geographisch folgen wir dabei ausschließlich italienischen Künstlern dieser Zeit und ihren jeweiligen Auftraggebern an verschiedene europäische Höfe.

Die Arbeit setzt sich weiters zum Ziel, mehr Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass diese Aufträge zur Inszenierung von verschiedensten Spektakeln für den Hofkünstler neben anderen wichtigen Auftragsarbeiten von großer Bedeutung waren, und das Gelingen dieser Veranstaltungen wesentlich zur Prachtentfaltung der Dynastien beitragen konnte. Wohl mit ein Grund, weshalb stets die bedeutendsten und in diesen Aufgaben bereits geschulten Künstler dafür eingesetzt wurden. Im Folgenden wird daher eine Auswahl der zur höfischen Kurzweil entworfenen Studienblätter von Künstlern wie Leonardo da Vinci, Rosso Fiorentino, Perino del Vaga, Francesco Primaticcio, Giuseppe Arcimboldo oder Bernardo Buontalenti präsentiert werden.

Diese Blätter nun erstmals konzentriert nebeneinander oder gegebenenfalls auch in ausführlicherer Analyse gegenüberzustellen, soll den Reiz der weiteren Darstellung ausmachen.

1. Forschungslage

Nicht selten findet man in der Literatur im Zusammenhang mit Studien für Kostüme die Kritik der sehr schematischen, als Vorlage für weitere Handwerker dienende Blätter geäußert, die zudem einer sehr rigiden Tradition, was ihre Funktion bei Festen und im Theater betrifft, unterworfen sind. Demzufolge führen sie bislang auch ein sehr ausgeprägtes Schattendasein und werden nur selten und in Auswahl in monographischen Werkkatalogen des Künstlers aufgeführt. Mit wenigen Ausnahmen teilen sie so das gemeinsame Schicksal, in speziellen Theaterkollektionen aufbewahrt, oder verstreut und weitgehend unbeachtet in Zeichnungskabinetten allenfalls sehr isoliert behandelt zu werden. Es gibt jedoch zwei Ausnahmen, die in regelmäßigen Abständen in Publikationen, auch neuesten Datums erscheinen. Es handelt sich dabei einerseits um diejenigen Zeichnungen aus Windsor Castle, die von Leonardo da Vinci, dem Universalgenie schlechthin, als Ausstatter von Festlichkeiten ausgeführt wurden. Zugleich muss natürlich festgehalten werden, dass gerade das Oeuvre dieses Künstlers von der Forschung bereits sehr intensiv und umfassend aufgearbeitet wurde und dessen Bestand an erhaltenen Zeichnungen vergleichsweise enorm ist. Andererseits werden auch die Zeichnungen Bernardo Buontalenti zu den in Florenz 1589 aufgeführten Intermedien häufig im Rahmen der Florentiner Sammlungen immer wieder in der Literatur behandelt. Ganz im Gegensatz zu Leonardo ist jener Künstler weit weniger bekannt, trotzdem er ebenfalls als Hofkünstler und -architekt der Medici mit einer Vielzahl von Projekten betraut wurde. So war er insbesondere aufgrund seines technischen Geschicks für viele seiner Ingenieurleistungen (Wasserspiele, Feuerwerke) zu seiner Zeit berühmt.

Insgesamt kann daher auf folgende wissenschaftlichen Disziplinen verwiesen werden, die sich unter verschiedenen Gesichtspunkten mit dem Thema Kostümzeichnung im Zusammenhang mit Festveranstaltungen oder dramatischen Aufführungen auseinandersetzen: Das Fach der Theaterwissenschaft versucht anhand dieser, primär die Entwicklung der Theatertradition in der frühen Neuzeit nachzuzeichnen; die Musikwissenschaft behandelt sie, um eine möglichst genaue Rekonstruktion der auftretenden Gesangskünstler zu ermöglichen, indem die sogar zum Teil auf diesen Bildquellen notierten Namen an mitwirkenden Künstlern zu den jeweiligen Rollen zuordenbar sind.⁴ Die Geschichts- bzw. Sozialwissenschaft wiederum legt ihren Fokus bei der Analyse auf die spezifisch in ihnen dokumentierte Ausprägung von Festkultur an den europäischen Höfen als Machtdemonstration der jeweils herrschenden Geschlechter. Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte nun beschäftigt sich die Literatur mit diesen

⁴ Bei Bernardo Buontalenti Entwürfen für Kostüme für die Intermedien von *La Pellegrina* wurden zum Teil genaue Besetzungslisten auf den Blättern vermerkt.

Zeugnissen ephemerer Kunstproduktionen sehr ausführlich im Rahmen der eingehenden Beleuchtung der Kunstgattung „Festkultur“ an den mitteleuropäischen Höfen der Neuzeit. Diese werden auch anlässlich der Organisation von Ausstellungen zum Thema (z.B. Zauber der Medusa, Die Schule von Fontainebleau, Kunst im Zeitalter der Medici) in Auswahl dem Publikum gezeigt und in den zugehörigen Katalogen publiziert. Vergleichsweise selten werden Kostümentwürfe in die Sammlungskataloge der einzelnen graphischen Kabinette und Kollektionen aufgenommen. So finden sich beispielsweise die von Leonardo da Vinci stammenden und verschiedenen Maskeraden zugeordneten Blätter im Katalog der königlichen Sammlung in Windsor wieder. Ebenso verhält es sich bei der sogenannten *Mascarade de Stockholm*, die Entwurfszeichnungen für Kostüme von Francesco Primaticcio und Nicolò dell'Abate im Nationalmuseum Stockholm umfasst. Im Falle der Uffizien finden sich lediglich vereinzelte Blätter von Kriegerkostümen Perino del Vagas in den Bestandskatalogen zur Zeichnung. Sucht man jedoch nach der großen Anzahl Giorgio Vasari im Bereich von Kostümentwürfen für Festlichkeiten zugeschriebenen Blätter, sind diese meines Wissens nur auszugsweise in verschiedenen Publikationen dokumentiert. Jedenfalls muss aber bei der wissenschaftlichen Recherche auch auf monographische Werke der mit der Ausstattung von Triumphzügen oder Aufführungen betrauten Künstler rekuriert werden, um im Glücksfall auf entsprechendes Material zu stoßen. Selbst Publikationen im Bereich Kunstgewerbe geben nur selten Aufschluss zum Thema, trotzdem Kostümentwürfe eigentlich diesem Gebiet oft zugeordnet werden. Die Literatur beschäftigt sich hingegen dort eher mit der Aufarbeitung von Ausstattungs- und Dekorationsgegenständen wie etwa Geschirr, Besteck oder aufwendig entworfener Vasen.

Daraus ergibt sich nun eine bereits relativ große Anzahl an Materialien zu Entwürfen für Kostüme oder auch Bühnenbilder, verstreut in vielen verschiedenen Fachgebieten und von sehr unterschiedlicher Qualität, was deren Ausführlichkeit – von kurzen Katalogtexten bis hin zu komplexen sozial- und auch wirtschaftswissenschaftlichen Darstellungen reichend – bzw. Erkenntnisse über die Werke im einzelnen betrifft.

Wie bereits eingangs erwähnt sind die von Leonardo da Vinci verschiedenen Maskeraden zuzuordnenden Entwürfe von Kostümen monographisch (Arasse 2002) als auch im Sammlungskatalog (Popham 1994) ausführlich dokumentiert. Für deren Datierung werden andere Blätter aus dem Gesamtwerk des Künstlers herangezogen.

Bei Rosso Fiorentino sind im Wesentlichen nur zwei Entwürfe mit einiger Sicherheit für eine theatrale Aufführung verbürgt und diese lediglich als Stichwerke mit darauf befindlicher künstlerischer Autorenschaft erhalten (Carroll 1987). Der Umstand, dass in den gesicherten

Werken Rossos keine vergleichbaren Gewandungen zu finden sind, bestärkt auch in diesem Beispiel die Ansicht in der Literatur, wonach es sich um eine „Kostümierung“ handeln müsse.⁵ Weitere als umfangreiche Stichserien in verschiedenen Sammlungen aufbewahrte maskierte Profilköpfe werden ebenfalls dem Künstler zugeschrieben, wobei deren genauer Zweck bislang weiter unklar erscheint.

Auch im Fall von zwei Entwürfen von Francesco Salviati ist nicht eindeutig erfassbar, für welchen Anlass sie angefertigt wurden: Es handelt sich dabei um eine Helmstudie, die fast Qualitäten einer Goldschmiedearbeit aufweist und andererseits um eine Büste mit einem Krieger im Profil, die vielleicht als Präsentationsblatt in Auftrag gegeben wurde.⁶ Beide Blätter wurden anlässlich von Ausstellungen (AK Paris 1965; Accidini Luchinat 1998) einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Perino del Vagas im Zusammenhang mit dieser Arbeit relevanten Entwurfsarbeiten für Kriegerkostüme werden in den Sammlungskatalogen von Louvre und Uffizien in ganz knappen Beschreibungen und als für theatrale Aufführungen gefertigt vermerkt. Elena Parma Armani (1986) beschränkt sich auf die Abbildung von zweien der Serie, ohne genauer auf diese einzugehen. Ein weiteres Blatt Perinos, das groteske Kopfstudien zeigt, befindet sich im Getty Museum und ist in dessen Sammlungskatalog (Goldner / Hendrix 1992) verzeichnet.

Agne Beijer (1945) bringt einerseits seine Wertschätzung für die künstlerische Qualität der in der sogenannten Mascarade de Stockholm Francesco Primaticcio zugeschriebenen Entwurfsblätter zum Ausdruck, schränkt aber gleichzeitig ein, dass auch weniger hochstehende darunter seien.⁷ Seine Ausführungen lässt er jedoch dabei bewenden. Primaticcios und Nicolò dell'Abates Serie von Kostümentwürfen findet sich außerdem auszugsweise bei Dahlbäck 1956, in einem monographischen Ausstellungskatalog zum Künstler Francesco Primaticcio (AK Paris 2004) sowie komplett im Sammlungskatalog des Stockholmer Nationalmuseums (Bjurström 1976) wieder. Hier versucht die Forschung, insbesondere durch schriftliche Zeugnisse die einzelnen Blätter sogar einer konkreten Festveranstaltung zuzuordnen.

Bei Giulio Romanos (Hartt 1958) und Pirro Ligorios (Coffin 2004) wenigen, mit einer Aufführung in Kontext zu bringenden Entwürfen geben jeweils die monographischen Aufarbeitungen zu den beiden Künstlern näher dazu Auskunft.

Paolo Veroneses Skizzen, die in Verbindung mit den Kostümentwürfen Giambattista Maganzas für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles entstanden, werden teils monographisch (Cocke 1984) behandelt, teils im Sammlungskatalog des Getty Museums (Goldner / Hendrix

⁵ Carroll 1987, S. 212-213.

⁶ Accidini Luchinat 1998, S. 344.

⁷ Beijer 1945, S. 217.

1992) besprochen. Da diese bei der Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza Verwendung fanden, wird auf sie auch bei Licisco Magagnato (1992) in Form von kurzen Katalogbeiträgen Bezug genommen und anhand von Beschreibungen aus zeitgenössischen, schriftlichen Berichten auf deren Genauigkeit in der Umsetzung überprüft.

Benno Geiger (1960) behandelt Giuseppe Arcimboldos Kostümentwürfe für den Hof Rudolfs II. auszugsweise in seinem monographischen Werk zum Künstler. Andreas Beyer (1983) gibt einen Überblick über diese in den Uffizien aufbewahrten Blätter und versucht sie mit den Feierlichkeiten am rudolfinischen Hof inhaltlich zu verknüpfen. In einem anlässlich einer umfangreichen monographischen Ausstellung zum Künstler erschienen Katalog wird von Andreas Beyer (2008) in seinem Beitrag erneut auf diese blau lavierten Entwurfszeichnungen hingewiesen, ohne dabei neue Erkenntnisse zu Tage zu bringen.

Hans Tintelnot (1939) berichtet von insgesamt 392 verschiedenen pompösen Kostümentwürfen Giorgio Vasaris, die anlässlich des Florentiner Umzugs zum Thema *Genealogia degli dei* 1565 entstanden sind. Diese Folge enthält auch Vorlagen für eine Vielzahl von Triumphwägen, die mit gemalten mythologischen Szenen versehen waren.⁸ Im Ausstellungskatalog zu den *Disegni Vasariani* wird von Annamaria Petrioli (AK Florenz 1966) im Wesentlichen die Festfolge der *Genealogia degli dei* auch anhand von Entwürfen des Künstlers untersucht. Die Vasari zurechenbaren Blätter wurden meines Wissens nach bislang weder monographisch bearbeitet noch komplett in einem Sammlungskatalog geordnet dargestellt.

Aby Warburg unterzieht als erster 1895 in seinem Beitrag *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* die Kostümentwürfe Bernardo Buontalenti einer eingehenden ikonographischen Betrachtung. In der Folge werden einige Zeichnungen in theaterwissenschaftlichen Werken vorzugsweise als reines Abbildungsmaterial für die Beschreibung und Untersuchung der Gattung „Intermedium“ verwendet. James M. Saslow (1996) publiziert schließlich sämtliche in der Florentiner Nationalbibliothek aufbewahrten Blätter im Rahmen seiner ausführlichen sozioökonomischen Studie zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von Herzog Ferdinand de' Medici mit Christina von Lothringen im Jahr 1589. In der weiteren Folge werden einzelne Blätter dieser Serie Buontalenti bei Ausstellungen zu den Sammlungen der Medici (Accidini Luchinat 1998, AK München 1998) präsentiert und in den zugehörigen Katalogen publiziert. Im Folgenden sollen nun die wichtigsten Hofkünstler Italiens des 16. Jahrhunderts in Zusammenhang mit ihrem Wirken im Gefolge der einzelnen Regenten vorgestellt werden. Der Fokus liegt dabei auf jenen Künstlern, von denen noch schriftliche bzw. bildliche Zeugnisse zum Thema Kostümentwurf für Festveranstaltungen bzw. Theateraufführungen existieren.

⁸ Tintelnot 1939, S. 21.

2. Die Renaissancehöfe als Zentren der Theaterkunst:

Der „universale“ Hofkünstler als Erfinder von *strane e bizzare fantasie*

Bei der Bezeichnung *corte*⁹ handelte es sich um die topographische, politische als auch soziale Abgrenzung zur der ihn umgebenden Außenwelt: Örtlich wurde der Hof durch eine Reihe von Gebäuden mit einem darin gelegenen Palast oder innerhalb einer Burg abgeschlossenen Grundstücks gebildet. Politisch und gesellschaftlich betrachtet umfasste er den vom Fürsten (dem Territorialherrn), dessen Gemahlin, ihren Höflingen, Amtsträgern und zugehöriger Dienerschaft bewohnten Bereich. Diese Hauptresidenz des Herrschers, und zugleich meistens die bedeutendste Festungsanlage der Stadt, entwickelte sich im Laufe der Zeit mehr und mehr auch zum gleichzeitigen Regierungs- und Verwaltungssitz. Als sozioökonomisches Gebilde betrachtet, erlaubte es einen permanenten Austausch mit dessen Umwelt: So herrschte ein reger Besucherstrom, zu dem auch – nur zum Teil permanent ansässige – Botschafter und Diplomaten auswärtiger Höfe gehörten, die man ebenso zum fürstlichen Haushalt zählte.

Vielen Künstlern bot eine Anstellung an einem herzoglichen oder fürstlichen Hof einerseits – neben der Ausübung ihres künstlerischen Berufes – eine gewisse soziale Absicherung, andererseits bedeutete aber ihre vertraglich fixierte Stellung eine lebenslange Abhängigkeit und nicht selten auch Beschränkung ihres kreativen Potentials durch die teils rigiden Vorgaben der Auftraggeber hinsichtlich der Gestaltung der von ihnen beauftragten Werke. Nur in seltenen Fällen gelang es, wie zum Beispiel an Raffael, Michelangelo oder Tizian zu sehen, ohne dauerhafte höfische Position dennoch bei den Herrschern reüssieren zu können. Im Regelfall war das Verhältnis der Hofkünstler zu ihren Herren wohl eher durch eine Unterordnung unter die Wünsche und Vorlieben letzterer geprägt. Wie machtvoll ein Hof nun wirklich war, hing nicht unwesentlich davon ab, ob er auch die bedeutendsten militärischen Fachkräfte (Feldherren, Söldnerführer) und Künstler (Musiker, Maler) zu sich berufen und dauerhaft an sich binden konnte.

Das Amt des Hofarchitekten war sehr anspruchsvoll und dieser für alle baulichen Belange verantwortlich. Eine wichtige Anforderung war dabei, dass der Künstler eine universale Ausbildung mitbrachte, um seiner Zuständigkeit in allen Sparten künstlerischer Tätigkeit auch nachkommen zu können. So erfährt man im Bewerbungsschreiben Leonardos für den Mailänder Hof aus dem Jahre 1482, was vom Hofkünstler bei der Ausübung seines Amtes erwartet wurde: “In Friedenszeiten kann ich mich wohl mit jedem andern in der Baukunst messen, sei’s bei der Errichtung öffentlicher und privater Gebäude oder bei der Leitung des Wassers

⁹ Cole, 1996, S. 8-9.

von einem Ort zu einem andern. Ferner werde ich bei der Bearbeitung von Marmor, Erz und Ton, sowie in der Malerei, wohl etwas leisten, was sich vor jedem andern, wer immer es auch sei, sehen lassen kann.“¹⁰

Wie im einzelnen in der Arbeit noch zu zeigen sein wird, lag das Hauptaugenmerk der Tätigkeit des Hofbaumeisters – als Planer und Erfinder (*ingegnere*) – in der Ausführung ziviler und militärischer Bauprojekte, aber auch in der Ausrichtung von Festlichkeiten¹¹: Paradebeispiel dafür ist einerseits Leonardo da Vinci, von dem sehr viele Entwürfe und Pläne für architektonische Projekte, Maschinen als auch zivile und militärische Bauten erhalten sind, jedoch sehr wenige seiner vielmehr schriftlich dokumentierten Arbeiten ephemerer Festdekorationen. Bei Bernardo Buontalenti andererseits besitzen wir sowohl Zeichnungen für den Festungs- und Städtebau (z.B. Kirchen, Paläste, Festungen, Straßen Kanäle), aber auch bildliche Zeugnisse seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter bei der Ausrichtung mehrere Tage andauernder Festlichkeiten.

Das von Baldassare Castiglione 1528 veröffentlichte Werk *Il Libro del Cortegiano* (siehe 3. Kapitel), schildert in idealisierender Weise das höfische Leben der Zeit. In Hinblick auf Wesensmerkmale und erwünschte Charaktereigenschaften des Hofkünstlers wird vor allem seine Fähigkeit zur Improvisation betont: „Es galt schlagfertig zu sein, mühelos plaudern zu können und fortwährend neue und ausgefallene Vergnügungen zu ersinnen.“¹² Leonardo da Vinci, von dem im Folgenden noch genauer berichtet wird, war dafür ein Beispiel par excellence: So kam er mit seinen vielseitigen Talenten auf verschiedenstem Gebiet der Sucht des Adels nach Zerstreung bestens gelegen und „verstand [es] sich hervorragend darauf, für allerlei höfische Kurzweil zu sorgen, indem er sich geistreiche Scherze, komplizierte Allegorien, neue Musikinstrumente, mathematische Rätsel und verblüffende technische Apparaturen ausdachte“¹³.

Gemäß dem aristokratischen Ideal der *magnificentia* (Würde und Herrlichkeit) mussten auch die am Hof so zahlreich abgehaltenen Festlichkeiten diesem Anspruch gerecht werden: So wurden Hofkünstler ins Ausland geschickt, um von den berühmten Meistern der Zeit zu lernen. Damit sollte auch sicher gestellt werden, dass die höfische Kunstentfaltung sich mit derjenigen benachbarter Regentschaften messen konnte. Die Herrscher ließen sich darüber hinaus ebenso von ihren Gesandten stets auch über die neuesten Errungenschaften innerhalb festlicher Zeremonien am laufenden halten.¹⁴ Die Rivalität zwischen den einzelnen Geschlechtern

¹⁰ Leonardo, Tagebücher 889 ff. und Scritti 200 ff. Zitiert nach: Warnke 1985, S. 225.

¹¹ Cole 1996, S. 39-40.

¹² Ibid., S. 103.

¹³ Ibid.

¹⁴ „Die Höfe nutzten ihre diplomatischen Verbindungen, um Auskünfte über das Schaffen auswärtiger Künstler zu erhalten und mit ihnen über eventuelle Aufträge zu verhandeln. Botschafter und Gesandte wurden mit der

und das dadurch ausgelöste Bestreben, den anderen immer wieder zu übertreffen, sorgte für ein kontinuierliches Anwachsen der jeweiligen Prachtentfaltung einzelner Höfe. Dem stand lediglich die Etikette entgegen, wonach – der aristotelischen Ethik folgend – ein Bedürfnis nach allzu großer Prachtentfaltung und gleichzeitiger Machtdemonstration ein gewisses Maß an personellen und monetären Aufwendungen nicht überschreiten durfte.¹⁵

Als Anlässe für die Aufbietung dieser höchst aufwändig inszenierten Festveranstaltungen fungierten im Wesentlichen Eheschließungen, Krönungsfeiern, Triumphzüge, Begräbnisse und vor allem Staatsbesuche auswärtiger Regenten samt ihres umfangreichen Gefolges. Aus den heute noch vorhandenen Objekten wie z.B. Medaillen, mit Miniaturen verzierte Handschriften oder Gemälde, die den Gästen als Geschenke übergeben wurden, kann die Dimension an notwendiger künstlerischer Produktion abgelesen werden. Dabei war man stets bemüht, etwa bei eigens für den Anlass geschmiedeter Rüstungen oder reich ornamentierter Gewänder deren Ausgestaltung jeweils genau auf den Rang und Geschmack des Empfängers abzustimmen.¹⁶

Im Anschluss an diese einleitenden Ausführungen zum Begriff des Hofes, seiner Funktion in politischer, gesellschaftlicher und sozialer Hinsicht und den im Rahmen seiner Machtausübung veranstalteten Festlichkeiten soll nun vor allem auf die dort tätigen Künstler als *apparatore* für festliche Anlässe näher eingegangen werden.

Der Mailänder Hof von Lodovico il Moro

Der Mailänder Hof war in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eines der wichtigsten Musikzentren der Zeit. Leonardo da Vinci selbst soll Musikstücke komponiert haben, von denen jedoch keinerlei Aufzeichnungen erhalten sind. Es gibt allerdings eine Reihe von technischen Studien des Künstlers zu Musikinstrumenten, was als weiterer Hinweis für seine Beschäftigung in diesem Bereich zu werten ist. Analog zu seinen Ingenieurzeichnungen versuchte Leonardo auch die Konstruktion der Instrumente für den Musikgebrauch zu verbessern und zu automatisieren. So soll er von Lorenzo il Magnifico nach Mailand gesandt worden sein, um Lodovico il Moro eine Lyra als Geschenk zu überreichen, deren Spiel er

Überwachung auswärts entstehender Kunstwerke beauftragt und organisierten anschließend deren Überführung an ihren Bestimmungsort (derartige Gemälde wurden meistens auf Leinwand ausgeführt, damit man sie zum Transport aufrollen konnte). Auch Kaufleute betätigten sich alsbald als Mittelsmänner. Die Händler erkannten rasch, dass sie dank ihrer weitreichenden Geschäftsbeziehungen auch im Kunsthandel große Gewinne erzielen konnten.“ (Cole 1996, S. 41.)

¹⁵ Cole 1996, S. 22.

¹⁶ Ibid., S. 22-23.

auch ausgezeichnet beherrscht habe. Daniel Arasse zufolge war Leonardo einer der ersten jener sogenannten „Maler-Musiker“, die seit etwa 1500 immer zahlreicher hervortraten und deren gesellschaftlicher Ruhm sich zum Teil weit mehr durch die Beherrschung der Musik als der Malerei begründete. Einer der berühmtesten Vertreter dieses Genres war Giorgione, doch gibt es auch weitere Beispiele für diese Vielfältigkeit der künstlerischen Talente wie etwa Verrocchio, Sodoma, Sebastiano del Piombo oder Rosso Fiorentino.¹⁷

Bei den sehr aufwendigen Theater- und Festveranstaltungen des Mailänder Hofes der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts kam Leonardo die Rolle des *apparatore* oder *arrangeur de festes* zu. Man kann durch Dokumente und zeitgenössische Berichte seine Tätigkeit für folgende Bühnenstücke bzw. Festzüge belegen: 1490 zeichnete Leonardo im Rahmen der Aufführung *Paradiso* von Bernardo Bellincioni für die Konstruktion der Bühnenmaschinerie sowie vermutlich für die Inszenierung des Stückes selbst verantwortlich. 1491 wurde er mit der Planung des Geleitzugs und der Parade für Galeazzo da Sanseverino, den General von Lodovicos Heer und Protagonisten des Turniers, betraut. 1496 inszenierte Leonardo das Bühnenstück *Danae* von Baldassare Taccone im Palast des Grafen Caiazzo.¹⁸

Urbino unter Guidobaldo II. und Francesco Maria II. della Rovere

Neben Cosimo de' Medici galt Federico da Montefeltro als bedeutendster Förderer der Kunst im 15. Jahrhundert. Durch sein Mäzenatentum stieg Urbino unter seiner Regentschaft sehr bald zu einem der glanzvollsten höfischen Kunstzentren der Renaissance auf. Seine reichhaltige Bibliothek wertvoller Manuskripte findet auch in Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* Erwähnung, der vor allem die freigeistige Atmosphäre unter Federicos Sohn Guidobaldo ausführlich in seinen Beschreibungen schildert.

In Vasaris *Vita* zu Girolamo Gengas findet dieser neben seiner Tätigkeit als Architekt auch als Spezialist für die Gestaltung von Bühnenprospekten am Hof von Urbino Erwähnung:

„Fu anco particolarmente trattenuto il Genga dal detto duca [Guidobaldo] per fare scene ed apparati di commedie, le quali, perchè aveva bonissima intelligenza di prospettiva e gran principio di architettura, faceva molto mirabili e belli.“¹⁹

Nach einem Aufenthalt in Rom wurde der Künstler von Guidobaldos Nachfolger Francesco Maria della Rovere erneut an den Hof Urbinos berufen. Vasari hält dazu folgendes fest:

¹⁷ Arasse 2002, S. 220.

¹⁸ Ibid., S. 226.

¹⁹ Vasari 1881, VI, S. 316-317.

„In questo tempo, morto il duca Guido, e successo Francesco Maria duca terzo d'Urbino, fu da lui richiamato da Roma e costretto a ritornare a Urbino in quel tempo che 'l predetto duca tolse per moglie e menò nel stato Leonora Gonzaga figliuola del marchese di Mantova, e da Sua Eccellenza fu adoperato in far archi trionfali, apparati e scene di commedie; che tutto fu da lui tanto ben ordinato e messo in opera, che Urbino si poteva assimigliare a una Roma trionfante: onde ne riportò fama e onore grandissimo.“²⁰

Gengas bedeutsame Beiträge zur Entwicklung des Bühnenbildes (siehe 4. Kapitel), aber auch zur Ausstattung der Aufführungen insgesamt können wir meines Wissens ausschließlich schriftlichen Quellen entnehmen. In Sebastiano Serlios Ausführungen zur *scena satirica* weist dieser zum Beispiel auf eine sehr aufwendige Inszenierung, mit der der Künstler am Hofe Francesco Maria della Rovere beauftragt wurde:

“(…) *Questo gia viddero gli occhi miei in alcune Scene ordinate da l'intendente Architetto Girolamo Genga, ad in stantia del suo padrone Francesco Maria Duca di Urbino, dove io compresi tanta liberalità nel prence, tanto giuditio & arte l'Architetto, & tanta bellezza nelle cose strutte: quanto in altra opera fatta da l'arte che da me sia stata veduta giamai (O Dio immortale) che magnificentia era quella di veder tanti arbori & frutti: tante herbe & fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe & i sassi copiosi de diverse conche marine, di limache & altri animaletti, di tronchi di coralli di piu colori, di matre perle, & di granchi marini inserti ne i sassi, con tanta diversità di cose belle. (...) Io non dirò de i Satiri: delle Ninfe, delle Sirene, & diversi monstri o animali strani, fatto con tal artificio, che acconci sopra gli huomini & fanciulli secondo la grandezza loro (...) io narrarei gli abiti superbi di alcuni pastori, fatti di ricchi drappi d'oro & di seta, (...).*²¹

Da Francesco Maria della Rovere ohne männlichen Nachkommen blieb, übergab er 1625 das Herzogtum Urbino an Papst Paul VIII. Nach seinem Tod im Jahre 1631 fiel es dann gänzlich an den Kirchenstaat. Francesco Marias Enkelin Vittoria erbte schließlich die bedeutende Kunstsammlung der Familie und ließ sie später in die Uffizien nach Florenz verbringen.

Mantua und der Hof der Gonzaga

Giulio Romano gelangte 1524 an den Hof der Gonzaga und stand zunächst Federico II. (1500-40) und nach dessen Ableben seinem Bruder, Kardinal Ercole (1505-63) zu Diensten. Vasari zufolge zeichnete sich dieser Künstler durch das Prädikat *molto universale*²² in besonderer Weise aus. Ganz dem Bild einer universell “einsetzbaren” Künstlerpersönlichkeit

²⁰ Ibid., S. 317.

²¹ Vgl. Serlio übers. Pochat 1990, S. 317-318: „Bäume, Früchte, Pflanzen und Blumen, alles war aus feinsten bemalter Seide; seltene Steine, Muscheln, Schnecken, Korallen, Krebse und glänzende und kostbare Materialien wie Perlmutter (...). Es traten nicht nur Satyrn, Nymphen und Sirenen auf, sondern auch verschiedene Monster und fremdartige Tiere, die von verkleideten Männern und Jünglingen dargestellt wurden. Die Kleider der einfachen Hirten und Fischer seien (...) aus feinsten Seide gefertigt gewesen, ihre Netze gar aus Goldfäden.“

²² Vasari 1881, V, S. 524: Giulio Romano ist ‘abondante ed universale’, ‘fu molto universale’. Zit. n. Warnke 1985, S. 227 u. 354.

entsprechend war Romano für ein schier nicht enden wollendes Aufgabenfeld am Hofe der Gonzage verantwortlich: Wie bereits für Leonardo da Vinci und Bernardo Buontalenti bemerkt, war auch Giulio Romano in seiner Funktion als Hofkünstler für die Ausführung von zivilen Bauten (z.B. Paläste, Kirchen, Villen, Kapellen, Stadttore) als auch für die Orchestrierung höfischer Hochzeiten, Begräbnisse, Triumphzüge und Inszenierungen verantwortlich. Für die Bewältigung all dieser Aufgaben stand ihm ein Heer von Malern, Bildhauern, Tapezierern so-wie weitere Handwerker für die Ausführung von Webstücken, Sattler- oder Gusswaren zur Seite.²³ Diese Beschäftigung mit den vielfältigsten künstlerischen Tätigkeitsfeldern Romanos wird schließlich auch von einem Zeitgenossen wie folgt festgehalten:

*„Messer Julio ha tanto che far, a dir il vero in disignar e dare daffare a tanti homeni che tutti vivano dil suo pane ch’el non ha tempo de poterli sollicitar, salvo che dargli una ochiatta al giorno.“*²⁴

Zu seiner Tätigkeit als Ausstatter von Festlichkeiten enthalten Vasaris *Viten* folgenden Hinweis:

*„Nella venuta di Carlo quinto imperatore a Mantova [L’anno 1530], per ordine del duca fe’ Giulio molti bellissimoi apparati d’archi, prospettive per comedie, e molte altre cose; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari, e non fu mai il più capriccioso nelle mascherate, e nel fare stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, come allora si vede con stupore e meraviglia di Carlo imperatore e di quanti v’ intervennero.“*²⁵

Berühmt auch für seine – leider nicht mehr erhaltenen – Entwürfe für Theaterkostüme können wir selbst in Werken rein dekorativen Charakters oftmals die darin integrierten theatralen Effekte ablesen, wie beispielsweise in der mit einem Grimassen schneidenden Satyr verzierten Wärme flasche (Abb. 1)²⁶, die beim Einfüllen von heißem Wasser Rauch durch die Mundöffnung des an ihrer einen Seite angebrachten Tierkopfes entströmen ließ. So hält auch die jüngere Forschung zu Giulio Romano fest, dass er in seiner künstlerischen Vielseitigkeit und Entwurfstätigkeit ganz den Vorstellungen eines Hofkünstlers im 16. Jahrhundert entsprach.²⁷

Der päpstliche Hofe in Rom

Auch in Rom bildeten sich im 15. Jahrhundert Höfe heraus: Förderer von Wissenschaft und Künsten waren neben den Päpsten, die nach Beendigung des Schisma um 1420 von Avignon

²³ Ibid.

²⁴ Aus einem Brief Aurelio Recordatis an Federico II. Gonzaga, vom 23. Mai 1538, zit. n. Holman 1997, S. 94-95.

²⁵ Vasari 1881, V, S. 547.

²⁶ Entwurf für eine Wärme flasche, Oxford, Christ Church.

²⁷ Holman 1997, S. 94-95.

in die Stadt zurückkamen, auch einflussreiche Aristokraten und vermögende Kardinäle. In der gesellschaftlichen Hierarchie waren sie gleichgestellt und konnten eigene, von der Kurie abhängige Höfe begründen.²⁸ Im Zuge des *Sacco di Roma* 1527 verließen viele Künstler die päpstliche Stadt. Darunter befand sich auch der Florentiner Perino del Vaga, der erst 1538, nachdem er sich seit 1528 wie einige andere florentinische und römische Künstler am Hof Andrea Dorias in Genua²⁹ aufgehalten hatte, wieder an den päpstlichen Hof in Rom zurückkehrte. Dort hatte er als universell begabter Künstler laut Vasari verschiedenste Aufträge zu erfüllen:

*„Là onde, avendo egli preso un carico sì grande, & con tante fatiche; & essendo catarroso; & infermo, non potè sopporta tanti disagi, avendo il giorno, & la notte a disegnare, & sodisfare a' bisogni di palazzo, & fare non che altro, i disegni di ricami, d'intagli a banderai, & a tutti i capricci di molti ornamenti di Farnese, & d'altri Cardinali, & Signori. Et in somma, avendo sempre l'animo occupatissimo, & intorno scultori, maestri di stucchi, intagliatori di legname, sarti, ricamatori, pittori, mettitori d'oro, & altri simili artefici, non aveva mai un'ora di riposo.“*³⁰

1542 begann del Vaga schließlich mit der Ausstattung der Sala Regia im Vatikan unter Papst Paul III., dem ehemaligen Kardinal Alessandro Farnese. Dieser erfuhr in seiner Jugend u.a. bei Lorenzo de' Medici eine umfassend humanistische Bildung und war während seines Pontifikats ein großer Förderer von Künstlern wie auch Michelangelo, der in seinem Auftrag sowohl die Sixtina als auch die Capella Paolina freskierte.³¹ Unter Papst Paul IV. in den 1560er Jahren wurde vor allem die Tradition der Renaissance philosophisch und künstlerisch wieder aufgegriffen: Der aus Neapel stammende Pirro Ligorio, von dem auch Entwürfe für die Ausstattung von Turnieren (siehe 6. Kapitel) erhalten sind, verkörperte in seiner Person den Anspruch dieser Epoche auch sehr eindrucksvoll, indem er zugleich Gelehrter, Archäologe, Maler, Zeichner und Architekt war.³²

²⁸ Cole 1996, S. 14.

²⁹ Für zwei Einzüge Karls V. in Genua ist vermerkt, dass Perino Entwürfe zu Triumphbögen ablieferte, die sich heute in Berlin und London befinden.

³⁰ Vasari 1881, V, S. 630 und übers. Warnke 1985, S. 256-257: „Da er eine so große und schwere Aufgabe übernommen hatte, obwohl er stets kränklich war, und da er Tag und Nacht zeichnen musste, um den Aufgaben im Palast Genüge zu leisten, und da er zudem für die Farnese, sowie für andere Kardinäle und Herren ständig Vorzeichnungen für Teppiche, Schnitzereien, Fahnen und alle möglichen Schmucksachen liefern musste, konnte er solch einer Überlastung nicht lange gewachsen sein. Dadurch, dass er im Geiste immer beschäftigt war und er stets eine Schar von Bildhauern, Stukkateuren, Holzschnitzern, Schneidern, Stickern, Malern, Goldfassern und dergleichen um sich hatte, fand er nie eine Stunde der Ruhe.“

³¹ Siehe Augenti 2000, S. 143.

³² Siehe *ibid.*, S. 148.

Der Hof von Fontainebleau unter François I. bzw. Henri II. – das „neue“ Rom

Der französische Hof wollte im Wettstreit mit den auswärtigen Regenten um nichts nachstehen und so bemühte sich François I., die größten italienischen Meister für Aufträge zu gewinnen. Obwohl sich zum Beispiel Leonardo da Vinci zwischen 1516 und 1519 in Frankreich aufhielt, folgte er nicht dem Ruf des Herrschers. Allerdings konnten Andrea del Sarto, Tizian oder Michelangelo dazu bewegt werden, sich auf französischem Terrain künstlerisch längerfristig niederzulassen. Auf Empfehlung von Pietro Aretino empfing François I. schließlich 1530 Rosso Fiorentino und ein Jahr später Francesco Primaticcio, nachdem auch der zuvor favorisierte Giulio Romano nicht erschienen war. Der Florentiner Rosso formte gemeinsam mit dem Bologneser Künstler die sogenannte erste Schule von Fontainebleau, zu der 1552 der aus der Emiglia stammende Nicolò dell'Abate hinzukam.³³

Rossos künstlerisches Betätigungsfeld im Rahmen von Festlichkeiten am Hof in Frankreich wird von Vasari wie folgt umrissen:

*„Siccome sono ancora infiniti disegni che il Rosso fece, di saliere, vasi, conche, ed altre bizzarrie, che poi fece fare quel re tutte d'argento; (...) cue fece disegni per tutti i vasi d'una credenza da re, e per tutte quelle cose, che per abbigliamenti di cavalli, di mascherate, di trionfi, e di tutte le altre cose che si possono immaginare, e con sì strane e bizzarre fantasie, che non è possibile far meglio.“*³⁴

Die von Vasari erwähnten Zeichnungen Rossos für Gewänder (*abbigliamento*), beispielsweise für Maskeraden und Triumphzüge sind leider nicht mehr erhalten. Lediglich zwei rare Exemplare von Entwürfen, die dem Künstler aufgrund von Beschriftungen zugeschrieben werden, sind in Form von Nachstichen Pierre Milans heute noch als wichtige Vertreter der Gattung verfügbar. Es handelt sich dabei um die *Drei Parzen* sowie den etwas später datierten *Herkules*. Milan arbeitete von 1542 bis 1557 als Radierer und Kupferstecher in Paris. Über den Ursprung seines Namens ist nichts bekannt. Über René Boyvin (um 1525-1625/30), seinen mutmaßlichen Assistenten, berichtet die Forschung, dass er einige seiner Stiche vollendet haben soll. Bis heute werden sie daher zum Teil unter seinem Namen in den Sammlungen ausgewiesen. Milan brachte es schließlich zum besten Graveur der Schule von Fontainebleau, indem er die Monumentalität und Charakteristik von beispielsweise Rossos Werken in gebührender Weise in das Medium der Graphik umsetzen konnte.³⁵

Primaticcio sollte sich von 1530 bis etwa 1570 am französischen Hof als Universalkünstler in den Bereichen Malerei, Architektur und Bildhauerei verwirklichen können. Für den regen

³³ Béguin 1998, S. 275.

³⁴ Vasari 1881, V, S. 170.

³⁵ Siehe Béguin 1998, S. 289.

künstlerischen Austausch zwischen den Höfen zeugt auch der Hinweis, wonach er, die von seinem ehemaligen Lehrer Giulio Romano in Mantua entworfenen und an ihn übersandten Pläne für die königlichen Appartements in Paris selbst ausführte. So soll es auch Primaticcio gewesen sein, der 1563 Vasari bei ihrem Treffen in Bologna über die Kunst von Fontainebleau unterrichtete.³⁶

Warnke betont, dass Vasari das Wort *universale* ausschließlich im Zusammenhang mit Hofkünstlern, die sich durch ihre außerordentliche, künstlerische Vielseitigkeit in der Beherrschung der einzelnen Kunstgattungen auszeichneten, benutzte und dies auch für Primaticcios Wirken in Frankreich *Vita* festhielt:

”(...) è stato nei suoi migliori anni in tutte le cose, che appartengono alle nostre arti, eccellentissimo ed universale, poiché si è adoperato in servizio de’ suoi signori, non solo nelle fabbriche, pitture e stucchi, ma ancora in molti apparati di feste e mascherate, con bellissime e capricciose invenzioni; (...).”³⁷

Eine Reihe von Entwurfszeichnungen für die in dieser *Vita* erwähnten Festzüge und Maskeraden ist im Nationalmuseum von Stockholm aufbewahrt (siehe 5. Kapitel); sie werden auch eingehend im Verlauf der Arbeit besprochen werden.

Ferrara und das Geschlecht der Este

Herzog Ercole I. (1471-1505) trug wesentlich zu Ferraras Ruf als bedeutende Theaterstadt des 15. Jahrhunderts bei, da ihm die Förderung dieser Kunstgattung ein hohes persönliches Anliegen war und seinem Bedürfnis nach Repräsentation entgegen kam. Er trug mithilfe seines ausgeprägten Mäzenatentums daher zum ständigen Wettstreit mit anderen Höfen, insbesondere dem Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand und dem König von Neapel bei. Unter seiner Regentschaft wurde die klassische antike Komödie wiederbelebt und nach 1486 die Aufführung von zeitgenössischen Dramen, die jedoch antike Stoffe von Terenz und Plautus behandelten, mit großem Aufwand inszeniert.³⁸ Ercole II. setzte diese Tradition durch die Aufbringung großer finanzieller Mittel sehr erfolgreich weiter fort: So fand 1508 eine Aufführung der *Cassaria* statt, bei der die Pellegrino da Udine zugeschriebenen Perspektivdekorationen erstmals als spektakuläre Neuerung zum Einsatz kamen. Im Jahr 1541 folgte

³⁶ Ibid., S. 283.

³⁷ Vasari 1881, VII, S. 414 und übers. Warnke 1985, S. 227 u. 354: „Nach Vasari (...) sei Primaticcio in seinen besten Jahren am französischen Hof ‚in allen Dingen, die zu unseren Künsten gehören, ausgezeichnet und universal‘ gewesen, ‚denn er befasste sich im Dienste seiner Herren nicht nur mit Bauten, Malereien und Stuckarbeiten, sondern fertigte auch zahlreiche Festapparate und Maskeraden mit einem herrlichen und exquisiten Erfindungsreichtum‘.“

³⁸ Cole 1996, S. 131-132.

schließlich die erste Aufführung einer Tragödie von Giraldis *Orbecche* in dessen eigenem Haus. Seit der Antike war diese Theatergattung nicht mehr auf europäischem Boden gezeigt worden.³⁹

Zwei Generationen später wandelte sich der Fokus des Mäzenatentums Alfonsos II. und nunmehrigen Herrschers des Geschlechts der Este endgültig hin zur Inszenierung aufwendiger Turnierspiele. Er kehrte nach seinem seit 1552 andauernden Frankreichaufenthalt anlässlich des Todes Ercole II. in seine Heimatstadt zurück und wurde noch im selben Jahr zum Herzog von Ferrara, Reggio und Modena ernannt. Aufgrund persönlicher Vorlieben der körperlichen Ertüchtigung beim Schwimmen, Ringen, Tennisspiel und vor allem ritterlichen Schaukämpfen rückte somit das *tournois à thème* als neue Gattung aristokratischer Inszenierung ins Zentrum herrschaftlicher Repräsentationsbedürfnisse. Abgesehen davon wurde jedoch auch unabhängig von den höfischen Veranstaltungen weiterhin die Tradition der Theateraufführungen in Ferrara fortgesetzt.⁴⁰ Alfonsos weitere Interessen bestanden in der Vergrößerung der bereits reichen Sammlung an antiken Kunstwerken und Bronzen sowie dem Erwerb bedeutender Manuskripte und Druckwerke. Hochrangigen Gästen aus dem Ausland präsentierte er auch gerne das umfangreiche Arsenal der Familie Este. Trotz seiner stets sorgfältigen diplomatischen Bemühungen, blieb er – nicht zuletzt durch das Ausbleiben eines männlichen Nachkommens – politisch glücklos. Weitere interne familiäre Zwistigkeiten, begleitet von damaligen Naturkatastrophen (Erdbeben, Überschwemmungen) trugen mit zum stetigen Niedergang des Hauses Este im Verlauf des späten 16. Jahrhunderts bei.

Der aus Neapel stammende und seit 1534 wie bereits erwähnt in Rom ansässige Pirro Ligorio wurde 1569 am Hof des Herzogs Alfonso II. vor allem als dessen persönlicher Berater für den Erwerb antiker Kunstwerke, Medaillen und Manuskripte beschäftigt. Neben seiner Tätigkeit als Maler und Architekt⁴¹ begann er 1550 – in der Zeit seines Dienstes für Kardinal Ippolito d'Este in Rom – an dem großangelegten Werk über antike Denkmäler zu schreiben. All diese Fähigkeiten prädestinierten ihn, als Hofkünstler am Hof der Este Aufnahme zu finden.

Eine seiner ersten Aufgaben bestand in der Teilnahme an der Ausstattung eines zu Ehren Erzherzog Karls von Österreich 1569 im Rahmen seines Besuches in Ferrara veranstalteten Turniers.⁴² Über die Vorbereitungsarbeiten, die ausführenden Künstler und den Inhalt des *tournois à thème* erfährt man in einer Beschreibung von Ercole Estense Tassone: Für die Leitung der Organisation der Feierlichkeiten war der Adelige Cornelio Bentivoglio verantwortlich,

³⁹ Brauneck 1993, S. 442-443.

⁴⁰ Marcigliano 2003, S. 28-29.

⁴¹ Ligorio übernahm nach Michelangelos Tod 1564 die Arbeiten zur Fortführung des Baus von St. Peter in Rom.

⁴² Coffin 2004, S. 107.

das Libretto für ein Turnier oder eine Seeschlacht trug den Titel *Isola Beata*, und stammte vom Dichter und Hofsekretär Gian Battista Pigna, alle notwendigen architektonischen Anlagen wurden vom Architekten Pasi da Carpi entworfen. So wurde ein kleiner Hügel auf einer künstlich errichteten Insel hergestellt, die im Norden der Stadt Ferrara platziert wurde. Ligorio lieferte die Kostüme zur dramatischen Aufführung dieser im Wasser spielenden Auseinandersetzung von Monstern und anderen Figuren, die sich um die Erringung der Herrschaft über das Eiland duellierten.⁴³

Florenz unter der Herrschaft der Medici

Mit den unter Lorenzo Magnifico realisierten Aufführungen allegorisch-historischer Festprogramme in Florenz wird schließlich der Höhepunkt repräsentativer Dynastiefeste der Renaissance in Verbindung mit dem Trionfgedanken endgültig erreicht.⁴⁴ Giorgio Vasaris Erfahrungen in der Gestaltung von Festdekorationen reichte bis in die Zeit seiner Dienste für Herzog Alessandro de' Medici zurück. 1536 war er an der künstlerischen Ausgestaltung des Einzugs Karls V. und seiner Tochter Margarete von Österreich, Alessandros Braut, maßgeblich beteiligt.⁴⁵ 1541 ist eine Zusammenarbeit mit dem Literaten Pietro Aretino für Theater- und Festsaaldekorationen nachweisbar.⁴⁶ Von 1555 bis zu seinem Tod war Vasari am Hofe Cosimos I. de' Medici und dessen Nachfolger als Maler, Architekt und Autor der Künstlerviten tätig.

Zu den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Großherzog Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich in Florenz im Winter 1565/66 gibt es umfangreiche schriftliche Quellen in Form von Briefwechsel (Vasari, Borghini), Notizen, Tagebüchern (Lapini) und Festbeschreibungen (Mellini, Lasca, Cini).⁴⁷ Die Vielzahl an verschiedenen Veranstaltungen (triumphaler Einzug durch die mit Triumphbögen geschmückten Straßen, Tierhatz auf der Piazza Sta. Croce, Ringelstechen und Prunkturniere vor S. Lorenzo; Festungen als Scheinarchitekturen vor Sta. Maria Novella, die bei Feuerwerk belagert und erstürmt wurden) dürften alles, was bis dahin an Spektakeln aufgeführt wurde, in den Schatten gestellt haben. So wurden fünf verschiedene *Mascherate* veranstaltet, die nach einem präzise ausgearbeiteten literarischen Programm abliefen. Es handelte sich dabei um kostümierte theatralische Fest-

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Tintelnot 1939, S. 20.

⁴⁵ Güse /A. Perrig 1997, S. 294.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Tintelnot 1939, S. 20.

züge, bei denen meistens mit personifizierten Allegorien bestückte *carri trionfali* auf exakt vorgegebenen Routen durch die Stadt zogen. Diese wurden oftmals auch von ebenfalls durch allegorisch verkleidete Personenkorps begleitet. Diese Maskeraden sind jedenfalls von Kostümbällen zu unterscheiden, die erst in späteren Jahrhunderten aufkamen. Es handelte sich vielmehr um eine Form der Weiterentwicklung der triumphalen Herrschereinzüge der Renaissance. Das Programm für den bedeutendsten dieser allegorischen Festzüge, die *Genealogia degli dei* stammte von Vincenzo Borghini. Die Prozession fand am 21. Februar 1566 in den Straßen von Florenz statt und bestand aus insgesamt 21 Wagen, die – wie bereits oben charakterisiert – von unzähligen, in allegorischen Kostümen gekleideten Figuren begleitet wurden. Die Entwürfe der Kostümierungen für die *Genealogia* und die *Bufofolata* wurden von verschiedenen Künstlern unter der Oberaufsicht Giorgio Vasaris hergestellt.⁴⁸

Nach Vasaris Tod 1574 folgte ihm sein Schüler Bernardo Buontalenti in das Amt des Hofarchitekten nach. Bereits 1547 als Waise vom Medici-Hof adoptiert, wuchs er gemeinsam mit dem nunmehrigen Herrscher auf und unterrichtete diesen auch in den Künsten. Buontalenti verkörperte mit seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten schließlich den universell ausgebildeten Hofkünstler seiner Zeit: So umfassten seine Aufgabengebiete am Florentiner Hof – wie bereits bei Leonardo da Vinci ausführlich beschrieben – sowohl zivile als auch militärische Bauten. Er betätigte sich weiters als Maler, Bildhauer, Entwerfer von Bühnenbildern sowie Kostümen und beschäftigte sich eingehend als *ingegnere* mit mechanischen Gerätschaften sowie mit der Erfindung pyro- und beleuchtungstechnischer Vorrichtungen. Diese Ingenieursleistungen waren insbesondere für die Umsetzung theatraler Aufführungen von wesentlicher Bedeutung.⁴⁹ So attestiert ihm Saslow, dass er – im Vergleich zu seinem Lehrer – über weit mehr technische Fertigkeiten verfügte und mannigfaltigere künstlerische Tätigkeiten ausführte, während Vasari vornehmlich Maler und Gelehrter war.⁵⁰

In seiner Tätigkeit in Zusammenhang mit Produktionen für das höfische Theater war Buontalenti schon 1565 als Assistent Vasaris an der Aufführung der Intermedien anlässlich der Hochzeit Francescos beteiligt. 1569 zeichnete er für Kostüme in der Komödie *La Vedova* verantwortlich, in der Bauern in Frösche verwandelt wurden.⁵¹ Von dieser Theateraufführung befindet sich lediglich ein Bühnenbild von Baldassare Lanci in den Uffizien, das im 4. Kapitel behandelt wird. 1586 erfolgte die Eröffnung des Teatro Mediceo in den Uffizien⁵², das von

⁴⁸ Petrioli Tofani 1982, S. 40: 265 Kostümentwürfe befinden sich heute im GDSU bzw. in der BNCF. Scheicher 1987.

⁴⁹ Satkowski 1982, S. 335, 337.

⁵⁰ Saslow 1996, S. 42.

⁵¹ Dugdale 2000, S. 297.

⁵² Eine ausführliche Beschreibung zur Ausstattung dieses Theaters findet man bei Brauneck 1993, S. 467-468.

Buontalenti prächtig ausgestattet wurde und 3.000 Zuschauern Platz bot. Anlass waren die Hochzeitsfeierlichkeiten von Virginia de' Medici mit Cesare d'Este, dem Herzog von Modena.⁵³ 1589 gelang es Buontalenti mit der Aufführung der Prunkintermedien anlässlich der Hochzeit des – mittlerweile seinem verstorbenen Bruder als Regent nachgefolgten – Ferdinando de' Medici mit Christina von Lothringen, sich endgültig als berühmtester Theaterinszenator seiner Zeit einen Namen zu machen. Diese bereits Monate im vorhinein geplanten Festlichkeiten umfassten zunächst den Umbau des Teatro Mediceo durch Buontalenti, bei dem vor allem die Hinzufügung eines Proszeniumbogens zur Gestaltung der Bühne vorgesehen wurde. Für die dann in diesem Theater aufgeführten Dramen und Intermedien entwarf der Künstler die Bühnenbilder, Kostüme, Licht- und sonstige Spezialeffekte.⁵⁴

Die Olympische Akademie von Vicenza

Als *scelta compagnia di virtuosi*, wurde die Olympische Akademie als Vereinigung ausgesuchter, in den Künsten und Wissenschaften dilettierender Edelleute 1555 gegründet.⁵⁵ Die Olympier widmeten sich „den Dingen der Poesie, der Logik und Philosophie, der Redekunst, der lateinischen und italienischen Literatur, der Metaphysik und Mathematik, der Musik, der Geometrie und Arithmetik, der Malerei, Skulptur und Architektur, der antiken und modernen Geschichte, der Unterweisung der Edlen und jeder anderen lobenswerten Beschäftigung“⁵⁶.

Am 3. März 1585 wurde das von Andrea Palladio begonnene und nach seinem Tod von Vincenzo Scamozzi⁵⁷ fertiggestellte Teatro Olimpico feierlich durch die Aufführung der antiken Tragödie des *Oedipus Tyrannus* von Sophokles eröffnet. In schriftlichen Quellen zur Eröffnungszeremonie wird Giambattista Maganza als Schöpfer der Kostümausstattung genannt.⁵⁸ Diese noch in geringer Zahl in verschiedenen Sammlungen aufbewahrten Blätter des aus Vicenza stammenden Künstlers dürften auf einer von Paolo Veronese verfassten Serie von ersten Ideen zu den Charakteren der Tragödie basieren.⁵⁹ Sie werden im Katalogteil der Arbeit eingehend behandelt werden.

⁵³ Aus zeitgenössischen Berichten erfährt man zu dieser Aufführung „that he used bold colours for costumes and that he experimented with lighting, producing a more united and convincing effect than had previously been achieved. The audience was enthusiastic about the perspective view of Rome, which Buontalenti painted on a range of stage flats and backcloths, and which were viewed through a proscenium arch“. (Dugdale 2000, S. 297.)

⁵⁴ Saslow 1996, S. 44.

⁵⁵ Beyer 1987, S. 33.

⁵⁶ Aus den Gründungsstatuten der Olympischen Akademie, zit. n. *ibid.*, S. 33.

⁵⁷ Von ihm stammen die hinter den fünf Torbögen zu sehenden und in Perspektive wiedergegebenen Ausblicke mit Darstellungen von Straßenzügen antiker Städte. (Vgl. Nagler 1952, S. 81.)

⁵⁸ Cocke 1984, S. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, S. 265.

In einem Brief an einen unbekanntem Aristokraten schildert Filippo Pigafetta als Zuschauer der Tragödie *Oedipus Tyrannus* am Eröffnungsabend des Theater seine Eindrücke der Aufführung wie folgt:

“(…) mi darebbe l’animo di porger diletto a V.S. illustrissima con quei clarissimi signori suoi amici in narrando la pompa teatrale e la magnificenza della tragedia che ieri fu recitata in questa città; (…) nel quale può capere agiatamente d’intorno tremila persone. E è alla vista tanto grazioso, che piace generalmente a tutti, per esser la sua bellezza di proporzione e misura esquisita dell’una con l’altra, e tutte insieme poi rendono all’occhio di chi non intende una vaghezza incredibile nata dai più architravi, cornici, festoni, colonne di bellissimi capitelli e basi, da molti quadroni di figure di stucco fatte a bassorilievo e da forse ottanta statue pur di stucco lavorate da ottimi maestri che rappresentano gli Academici (...).

La prospettiva di dentro è parimente ammirabile, e benissimo intesa, e veduta per cinque parti principali ovvero entrate che fanno sette contrade della città di Tebe che rappresenta con mostra di bei casamenti e palazzi e templi e altari all’antica di architettura finissima, e di legname sodo per dover sempre durare, (...).

così nel più famoso teatro del mondo è primieramente stata la più eccellente tragedia [Edippo il tiranno] del mondo rappresentata. (...) Il signor Angelo Ingegnero, il quale sarebbe atto a farne dei tali, ha disposto e ordinato tutto questo negozio tragico. (...) Le prospettive ha disegnato messer Vincenzio Scamozio architetto vicentino. La invenzione dei vestimenti è del Magunza. (...) Il qual Principe con gli altri signori Academici pomposamente vestiti, tutti insieme e ciascuno da per sé, non ha perdonato né a fatica né a danari a fin che questa azione riesca in ogni parte perfettamente. Il numero dei vestiti era forse di ottanta. Le persone recitanti nella tragedia sono al numero di nove, tutte doppie perché non manchino; due delle quali, cioè il re e la regina, vestite di tela d’oro pomposamente. Sono stati cortesemente alloggiati in questa città d’intorno a duemila gentiluomini tra di Venezia e dello Stato e d’altri paesi, senza gli altri; talché non si vedeva altro per le strade che gentiluomini, gentildonne, carrozze, cavalli e forastieri che venivano per trovarsi alla tragedia, (...) e nell’accomodarse dentro e nel rinfrescare chiunque ne dimandava con vini e frutti usata dalli signori Academici che in persona queste cose mandavano ad esecuzione, è incredibile, e sopra tutto in accomodare le gentildonne abbasso nell’orchestra ove erano disposte le sedie per loro che ascendevano, tra forastieri e della Terra, al numero di quattrocento, (...) sì che alcuni, tra i quali fui io con altri amici e signori miei, stettero là dentro forse undeci ore senza increscerne punto, perciocché nel vedere tanti visi nuovi successivamente sempre o nell’accomodarsi le donne o nel considerare quella ragunanza tutta, trapassò il tempo molto tosto. (...) Giunta l’ora d’abbassarsi la tenda, prima si senti un soavissimo odore di profumi per dar ad intendere che nella città di Tebe rappresentata si spargevano odori secondo l’istoria antica per ammollire lo sdegno delli dei; e poi si diede nelle trombe e tamburi, e scaricatosi codette e quattro pezzi da sei, quando in un aprir d’occhio cadé la tenda tesa dinanzi la scena. Qui a gran pena si potrebbe esprimere con parole o pur neanche immaginare la grande letizia e il piacer smisurato che sopravvenne alli spettatori per la vista del proemio (doppo quell’indugio) e della prospettiva di dentro s’udì una musica da lontano concertata di voci e d’instrumenti in avvertendo che per la città si cantavano inni e si porgevano pieghi e fumavano odori per impetrar dalli dei la salute e l’alleviamento di fame e pestilenza così lunga che opprimeva quella città. Si diede principio alla tragedia ordinatamente né in tutto il corso di quella azione fu pur un punto fallato. Gli recitanti sono rarissimi e ornati politamente e con pompa secondo la condizione di ciascheduno. Il re con la guardia di ventiquattro arcieri vestiti al costume dei solachi del gran Turco, con paggi e persone di conto. La reina con matrone e donzelle e paggi. E Creonte parimente, fratello della regina, compagno da corte convenevole. Il coro era formato di quindici persone, sette per parte e il capo loro nel mezzo; (...).”⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Brief von Filippo Pigafetta zit. nach Gallo 1973, S. 53-56 und übers. Nagler 1952, S. 83-84: „(...) I would like to please Your Highness and Your friends by describing the theatrical pomp and the magnificence of the tragedy which yesterday was recited in this city. (...) The theater can easily accommodate 3.000 spectators. It is such a charming sight that everybody is usually pleased by it due to the exquisite beauty of its proportions. The

In dieser überlieferten, schriftlichen Quelle können wir eindeutig die nach vitruvianischen Vorstellungen über die Art der Ausstattung einer Bühne für die Aufführung einer Tragödie geforderten Elemente wiederfinden, wie beispielsweise die im Hintergrund mit stattlichen Häusern, Palästen und Tempeln angedeutete Stadt Theben. Es erfolgt weiters eine genaue Beschreibung des Inneren des Theaters sowie die Ankunft der illustren und prächtig gekleideten Zuschauer. Nicht zuletzt referiert die Textstelle das im Stück auftretende Personal, deren reich ausgestattete Kostüme sowie den für diese Entwürfe verantwortlichen Künstler Maganza.

Die Höfe Maximilians II. in Wien und Rudolfs II. in Prag

Giuseppe Arcimboldo kommt auf Einladung Maximilians II. an den Wiener Hof im Jahr 1562, der jedoch noch bis 1564 unter der Regierung von Ferdinand I. steht: „Als ‚Hofconter-

eyes of the laymen receive the overall impression of an incredible loveliness, which arises from the friezes, architraves, cornices, festoons, columns with very beautiful capitals, and bases with many metropes sculptured in low stucco relief. And there are perhaps eighty stucco statues, made by the best masters, representing the likenesses of the Academicians (...).

The stage perspective is likewise admirable, very well understood and seen, with its five principal sections, or rather entrances, which represent the seven streets of Thebes. The city is an exhibition of beautiful houses, palaces, temples, and altars in the style of antiquity, and of the finest architecture. It is made of strong wood so that it may last for ages to come. (...)

Thus in the most famous theater of the world, the world's most excellent tragedy [*Oedipus the King*] was given. (...) Angelo Ingegneri, capable of such things, has directed this tragic business. (...) The settings were designed by Vincenzo Scamozzi, architect of Vicenza. The costumes were by Maganza. (...) The president and the other Academicians were all lavishly dressed, and all of them did not spare any efforts or money to make this event perfect in every respect. There were eighty stage costumes. The tragedy has nine speaking parts, and the cast had been doubled by understudies to provide for any emergency. Two of the players, the King and the Queen, were magnificently dressed in gold cloth. Accommodations had been courteously provided for about 2.000 gentlemen from Venice and the State as well as from other countries, not counting the others, so that on the streets of Vicenza one could see nothing but noblemen and noblewomen, carriages, horses, and strangers who had come to attend the performance (...) and when they were shown their seats inside, receiving, upon request, refreshing wines and fruites; and everything had been personally supervised by the members of the Academy, especially the accommodation of the ladies down in the orchestra, where four hundred chairs had been placed for them, strangers and natives. (...) Some, for instance, I and some of my friends, stayed there perhaps eleven hours, not getting tired at all. Because of seeing one new face after the other, watching the ladies being seated, and the assembly as a whole, the time passed very fast. (...) When the time had come to lower the curtain, a very sweet smell of perfume made itself felt to indicate that in the city of Thebes, according to the ancient legend, incense was burned to placate the wrath of the gods. Then there was a sound of trumpets and drums, and four squibs exploded. In a twinkle of an eye the curtain fell before the stage. I can hardly express in words, nor can it be imagined, how great the joy was, and the infinite pleasure felt by the spectators when they, after a moment of stunned surprise, watched the prologue, and when the sound of harmonized voices and divers instruments could be heard from a distance behind the scenic façade – hymns sung in the city, and prayers and incense offered to the gods to obtain from them health, the alleviation of hunger and pestilence, which harrassed that city for so long. Then began the tragedy proper, and not one point was missed throughout the entire action. The actors are of the best sort, and they are dressed neatly and lavishly according to each one's station. The King had a guard of twenty-four archers dressed in Turkish fashion, pages, and courtiers. The Queen was surrounded by matrons, ladies in waiting, and pages. Her brother, Creon, was likewise accompanied by an appropriate entourage. The chorus consisted of 15 persons, seven on each side, and their leader in the center. (...)"

fetter' erhält er 20 Florinen im Monat sowie Extrazuweisungen ‚für etliche Conterfet und schöne gemal, so er Irer K. Majestät gemacht und gehorsamist präsentiert' „⁶¹

„Standosi adunque il nostra Arcimbaldi nella corte Imperiale có honoratissima sodisfatione di lui stesso, non selo à Massimiliano, ma anco à tutta la corte, non tanto nella pittura ma anco altre si in molte altre invetioni, come de' torniamenti, giostre, giuochi, apparecchi di nozze, & di coronatieni, & particolarmente quando Carlo Arciduca d'Austria tolse moglie. Questo nobile spirito in quelle feste trovò gran numero di varie, ingegniose, vaghe, & rare inventioni, che fecero rimanere pieni di stupore universalmente tutti quei gran Prencipi, che quivi si ritrovarono, & con gran contento di Massimiliano suo principale Signore.”⁶²

1570 kann Giuseppe Arcimboldo aufgrund schriftlicher Zeugnisse mit der Ausstattungsarbeit für ein Turnier in Zusammenhang gebracht werden. Im darauffolgenden Jahr findet in Wien die Hochzeit Erzherzogs Karl mit Maria von Bayern statt, in deren Rahmen erstmals in diesem geographischen Raum sehr aufwendig gestaltete Feierlichkeiten unter der Herrschaft Maximilians II. in Szene gesetzt wurden.⁶³ Weitere von Arcimboldo ausgestattete höfische Feierlichkeiten umfassten die Krönung Rudolfs II. zum König von Ungarn 1572, die Ernennung desselben zum Kaiser – nach dem Tod Maximilians – zwei Jahre später sowie weitere bis 1585 mittlerweile am Prager Hof ausgetragene Turniere oder Festumzüge.

Ein Zeitgenosse charakterisiert den Mailänder Künstler, was seine Tätigkeit im Rahmen der Ausgestaltung höfischer Feste betrifft, in folgender Weise:

„Perchè veramente su quest' uomo singolare nelle invenzioni, e sopra tutto delle mascherate, onde nelle nozze del Serenissimo Arciduca Carlo fratello di Massimiliano egli ebbe il carico di concertar tutte quelle feste, e nel primo torneo, nel quale entrò l'Imperatore istesso, egli trovò quella bella, e rara invenzione di far comparire tre Rè che rappresentavano tre parti del mondo, l'Asia, l'Africa, e l'America ad onorar i Principi della casa d'Austria, che furono per l'Asia l'Arciduca Carlo Sposo, per l'Africa l'Arciduca Ferdinando, e per l'America il Cavalerizzo maggiore dell'Arciduca. (...) dall' altra parte fece uscir loro incontro l'Europa con quattro personaggi che rappresentavano le sue quattro principali Provincie, cioè l'Italia, la Francia, la Spagna, e la Germania. Per l'Italia l'Arciduca Ernesto, per la Spagna l'Arciduca Ridolfo, per la Francia il Cavalerizzo maggior dell' Imperatore, e per la Germania l' istesso Imperatore.”⁶⁴

⁶¹ Beyer 1983, S. 93.

⁶² Morigia 1592, S. 565 und übers. Geiger 1960, S. 31: „So lebte also unser Arcimbaldi am Kaiserlichen Hofe mit ehrenvollster Genugtuung, nicht nur für Maximilian, sondern auch für den ganzen Hof, nicht allein in der Malerei, sondern auch sonst in vielen anderen Erfindungen, als deren sind Turniere, Drechseleien, Spiele, Hochzeitsgeräte und Krönungen und vorzüglich, als Erzherzog Karl von Österreich eine Frau nahm. Dieser edle Geist machte für diese Feste eine große Anzahl verschiedener, kunstreicher, anmutiger und seltener Erfindungen, die alle diese großen Fürsten, welche sich da zusammenfanden, allenthalben in höchstes Erstaunen versetzten, womit sein Herr und Gebieter Maximilian sehr zufrieden war.“

⁶³ Beyer 1983, S. 96.

⁶⁴ Lomazzo 1590, Kap. 38, S. 136 und übers. Beyer 1983, S. 10-11: „Denn dieser Mann war wirklich einzigartig in seinen Erfindungen und vor allem im Entwerfen von Maskenzügen, so dass er bei den Hochzeitsfeierlichkeiten seiner Durchlaucht des Erzherzogs Karl, des Bruders von Maximilian, den Auftrag erhielt, sämtliche Festveranstaltungen zu gestalten, und beim ersten Turnier, an dem der Kaiser selbst teilnahm, hatte er den schönen und ungewöhnlichen Einfall, drei Könige auftreten zu lassen, die die drei Teile der Welt darstellten, Asien, Afrika und Amerika, um so die Prinzen des Hauses Österreich zu ehren. Asien wurde durch den Erzherzog Karl, den Bräutigam dargestellt, Afrika durch den Erzherzog Ferdinand und Amerika durch den Kavalleriemajor des Erzherzogs. (...) Von der anderen Seite ließ Arcimboldo ihnen Europa entgegenkommen, mit vier Figuren, die

Zur Ausstattung im Einzelnen wird folgendes in dieser Quelle bemerkt:

„Gli abiti, le insegne, i simboli, e gli accompagnamenti con che questi personaggi mostravano, e significavano le loro Provincie, e tutti gli apparati, ordini, magnificenze, e grandezze di quel torneo io non istò a riferire, perchè sarebbero materia d'un giusto volume. E tutte surono invenzioni, e capricci di questo raro pittore (...).“⁶⁵

Aus seinem reichen Bestand an Entwurfszeichnungen für all diese Festzüge, Turniere oder Theateraufführungen übergab Arcimboldo 1585 einen Band mit solchen, ausschließlich der höfischen Kurzweil dienenden Studienblätter als Geschenk an Kaiser Rudolf II. Diesem Umstand zufolge befinden wir uns heute in der glücklichen Lage, eine sehr große Zahl an Entwürfen zu besitzen, die vom Künstler im Titel als eigenhändig bezeichnet werden. Aufgrund der verschiedenen, darin gezeigten Typen wird die Vielfalt der Ausstattungstücke lebendig vor Augen geführt und erlaubt zudem Einblicke in die Art der Festlichkeiten. „In den 145 Entwürfen dachte der Maler an alles, an Edeldamen und -herren, an die Komparsen, das Zaumzeug der Pferde, an Schlitten und Wagen und sogar an die komplizierten Frisuren.“⁶⁶

Ausgewählte theoretische Quellenschriften zum Theater der Renaissance, die im nächsten Abschnitt auszugsweise vorgestellt werden, sollen dazu herangezogen werden, um Anhaltspunkte für eine eingehende Beurteilung der im weiteren Verlauf der Arbeit behandelten Kostüm- und Bühnenbildentwürfe zu liefern. Es soll dabei v.a. untersucht werden, wie sehr in den Zeichnungen dieses Genres das in den vorgestellten Traktaten oder anderen Schriften aufgelistete Regelwerk auch tatsächlich zur Anwendung gebracht wurde.

ihre vier wichtigsten Provinzen darstellten, nämlich Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland. Für Italien kam Erzherzog Ernst, für Spanien Erzherzog Rudolf, für Frankreich der Kavalleriemajor des Kaisers und für Deutschland der Kaiser selbst.“

⁶⁵ Ibid., S. 136 und übers. Beyer 1983, S. 11: „Die Gewänder, die Insignien, Symbole und Begleiter dieser Personen zeigten und bedeuteten ihre jeweilige Provinz, und ich werde hier nicht alle Apparate, Aufbauten, Herrlichkeiten und Großartigkeiten dieses Turniers aufzählen, weil es einen ganzen Band füllen würde. Und all das waren Einfälle und Erfindungen dieses einzigartigen Malers (...).“

⁶⁶ Fucikova 1988, S. 66.

3. Ausgewählte Quellschriften zur allgemeinen Praxis des Theaters der Renaissance bzw. zu einzelnen Aufführungen

In diesem Kapitel werden einige wenige, für den Theaterbetrieb der Renaissance grundlegende Werke vorgestellt, wobei aber nur auf die in Bezug auf die Gestaltung von Bühnenbildern oder Ausführungen zu Kostümen relevanten Textstellen näher eingegangen wird. Grundlegend für die Entwicklung des Bühnenbildes ist jedenfalls Vitruvs fünftes Buch seines Werkes *De architectura libri decem*, das von verschiedenen anderen Künstlern, wie zum Beispiel Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*) oder Sebastiano Serlio (*I sette libri dell'architettura*) als Grundlage für eigene Architekturtraktate diente.

3.1. Traktate

Wie im Fall des Architektur-Traktates von Sebastiano Serlio wird zur Veranschaulichung der *scena satirica* auf eine prächtige zeitgenössische Aufführung Girolamo Gengas am Hofe von Urbino (siehe 2. Kapitel) verwiesen und diese näher beschrieben. So können selbst in theoretischen Abhandlungen wertvolle schriftliche Quellen zu historischen Feierlichkeiten erhalten, ja fast versteckt sein. Diese liefern uns aufgrund mangelnder Bildzeugnisse bedeutungsvolle Einblicke zur Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts. Eine ganz besondere Schriftquelle stellen die sogenannten *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* von Leone de' Sommi dar. Diese gingen zwar zu ihrer Entstehungszeit nie in Druck, sind aber heute von wesentlicher Bedeutung für die praktische Gestaltungsweise von Theaterkostümen des 16. Jahrhunderts.

Vitruvs *De architectura*

In seinem etwa zwischen 33 bis 22 v. Chr. entstandenen, 10 Bände umfassenden Werk *De architectura* befasst sich Vitruv im Buch V auch mit den konstruktiven Ideen des römischen Theaterbaus.⁶⁷ Durch die Wiederentdeckung des Werkes um 1415 und seinem ersten Erscheinen in lateinischer Sprache 1487 wurde es maßgeblich für Künstler und Architekten des Zeit-

⁶⁷ Brauneck 1993, S. 220: *De architectura* des kaiserlichen Ingenieurs, Schriftstellers und Architekten Marcus Vitruvius Pollio (geb. um 84 v. Chr.) ist die einzige systematische Darstellung zur gesamten Baukunst der Antike. Vitruv editierte das - Kaiser Augustus gewidmete - Werk vermutlich im Jahre 14 v. Chr. Zwar baute Vitruv nachweislich Kriegsmaschinen und auch die römische Wasserleitung, er trat jedoch als Architekt zu seiner Zeit kaum in Erscheinung.

alters der Renaissance. So enthielt es die klassischen Regeln für Maß und Ordnung in der Baukunst, die für die nächsten drei Jahrhunderte Geltung haben sollten.

Vorlage für seine im Werk niedergeschriebenen Gedanken zum Theaterbau war dabei die hellenistische Bühne. Neben dem geeigneten Ort und der Raumgliederung im Allgemeinen wird auch ganz detailliert auf das Aussehen und die funktionalen Erfordernisse der Bühne ausführlich eingegangen:

„Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περυσυκτοις dicunt ab eo quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singulae tres species ornatationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis versentur mutantque speciem ornatationis in fronte. Secundum ea loca versurare sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam. Genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicarum deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus, comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus, satyricae vero ornantur arboribus speluncis montibus reliquisque agrestibus rebus in topiarii speciem deformatis.“⁶⁸

Diese präzisen Angaben zur Gestaltung der *scaenographia* wurden bestimmend für alle in der Folge mit dieser Aufgabe befassten Künstler: Die Bühnenhauswand mit drei Toröffnungen in die Bühnentiefe (*porta regiae*, zwei *hospitalia*), die Verwandlungsmaschinerie (*periactoi*) und die drei *genera* (tragisch, komisch, satyrisch) des Bühnenbildes wurden durch Vitruvs Ausführungen als „eigenständige bildnerische Disziplin“⁶⁹ definiert. Ganz wesentlich war dabei auch das Erzeugen illusionistischer Effekte durch die Anwendung der perspektivischen Malerei.

⁶⁸ Vitruv 1867 und übers. Brauneck 1993, S 222: „8. Die Bühnenhauswände aber haben ihre ganz bestimmte Anordnung so, dass die Mitteltür den Schmuck eines Königspalastes hat; rechts und links liegen die Gastwohnungen. Nach Zwischenräumen aber, die für Dekoration bestimmt sind – die Griechen nennen sie deshalb Periakten, weil an diesen Stellen drehbare, dreieckige Vorrichtungen stehen, von denen jede drei Arten von Dekorationen hat, und die, wenn Veränderungen der Stücke bevorstehen oder das Erscheinen von Göttern mit Donnergetöse, gedreht werden und die Dekoration nach der Vorderseite (des Bühnenhauses) verändern – nach diesen Zwischenräumen folgen vorspringende Eckwandstücke, die Zugänge zur Bühne bilden, das eine einen Zugang vom Markt, das andere einen Zugang von der Fremde her zur Bühne. 9. Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet werden. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes.“

⁶⁹ Brauneck, S. 223.

Sebastiano Serlio – *I sette libri dell'architettura*

Sebastiano Serlio (1475-1554) war ein Schüler Baldassare Peruzzis in Rom und konnte so auf dessen theaterpraktischen Erfahrungen bei der Abfassung des zweiten Buches in seinem Werk zur Architekturtheorie zurückgreifen. Nachdem er als Baumeister in Rom und Venedig tätig war, wirkte er ab 1540 in den Diensten Franz I. am Hof von Fontainebleau als Berater am Bau des Schlosses mit.⁷⁰ Serlios Werk *I sette libri dell'architettura* erschien von 1537 bis 1551 und enthielt im *Libro di prospettiva* (1545) erstmals die von Vitruv formulierten Bühnentypen (*scena comica, tragica* und *satirica*) mit einer jeweils klar umrissenen Illustration versehen. So wurden auch letztlich die Errungenschaften zahlreicher mit der Ausstattung von Bühnen beschäftigter Künstler wie beispielsweise Bramante, Peruzzi, Genga und Raffael ikonographisch festgelegt. Sallustio Peruzzi, Aristotele da Sangallo, aber auch Serlio selbst gelang es schließlich in praktischer Weise die von Vitruv aufgezählten Elemente der gemalten Bühnenprospekte auf die ‚moderne‘ tiefenräumliche Bühne zu übertragen.⁷¹ Sein Architekturtraktat beeinflusste maßgeblich die Entwicklung der Baukunst bis ins 17. Jahrhundert.

Zur Gestaltung der *scena comica* (Abb. 2) sieht Serlio folgende Elemente als für diesen Typus charakteristisch an:

*“(...) questa prima [scena] sarà la comica, i casaméti della quale foglione essere di personaggi priuati, come saria di cittadini avvocati, mercanti parasiti, & altre simili persone. Ma sopra il tutto che non ui manchi la casa della Rusiana ne sia senza hostaria, & uno tempio ui è molto necessario per disporre li casamenti sopra il piano, detto suolo: io ne ho dato il modo piu a dietro, si nel leuare i casaméti sopra li piani, come nella pianta delle scene massime, come & doue si dee porre l’Orizonte.”*⁷²

Auch bei der *scena tragica* (Abb. 3) handelt es sich um einen Kulissenraum mit zahlreichen Gebäuden, die auf Leinwände gemalt bzw. auch in Holz ausgeführt wurden:

“Li casamenti d’essa uogliono essere di grádi personaggi: percioche gli accidenti amorosi, & casi inopinati, morte uiolenti & crndeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche, & anco nelle moderne) sono sempre interuenute dentro le case de Dinori, Duchi, o grá Principe, imo, di Re, (...). Et perche tutte le mie scene ho fatto sopra li telari: ci sono tal uolta alcune difficoltà, che è ben necessario a seruisi del rilievo di legname, come quello edificio al lato sinistro, li pilastri del quale posano sopra un bassamento con alcuni gradi. (...). Tutte le supersiccie sopra li tetti come saria camini, campanili, & cose simile (benche quiui non ui siano) se saranno sopra una tauola sottile, tagliati intorno, ben lineati & coloriti. Similmente qualche statue sinte di marmo o di bronzo, si saráno di grosso cartone, o pur di tavola sottile, ben om-

⁷⁰ Ibid, S. 462.

⁷¹ Pochat 1990, S. 313.

⁷² Serlio und übers. Pochat 1990, S. 316: „Die erste [Szene] sei die der Komödie, deren Häuser Privatpersonen wie Bürgern, Rechtsanwälten, Kaufleuten, Schmarotzern und anderen gehören: aber vor allem fehle nicht das Haus der Kupplerin, noch die Schenke; notwendig ist auch ein Tempel. Die Häuser werden wie beschrieben auf der Bühne platziert, sowohl über ihren Grundrissen errichtet als auch in gemalter Form auf der rückwärtigen Schauwand; alles ist auf jenen Punkt ausgerichtet, der vom Augenpunkt bestimmt wird (...).“

breggiate & tagliate intorno, poi si metteranno alli suoi luoghi, ma siano talmente discosti, & lontani che i spettatori non le possino uedere per sianco."⁷³

Für die Ausschmückung der *scena satirica* (Abb. 4) empfiehlt Serlio schließlich folgende Regeln zu beachten:

*"La scena Satyrica è per rappresentar satyre, (...) personaggi che senza rispetto parlassero, come saria a dire gente rustica, percioche Vitruvio trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, falsi, colli, montagne, herbe, fiori, & fontane, vuole anchora che vi siano alcune capanne alla rustica, come qui appresso se dimostra. Et perche a tempi nostri queste cose per il piu delle volte si fanno la invernata, dove pochi arbori & herbe con fiori se ritrovano, si potran bene artificiosamente fare cose simili di seta lequali saranno anchora piu lodate che le naturali, percioche: cosi come nelle Scene Comiche e Tragiche, se imitano li casamenti & altri edificii con l'artificio della pittura: cosi anchora in questa si potran bene imitare gli arbori, & l'herbe co' fiori. Et queste cose quanto saranno di maggior spesa tanto piu lodevoli saranno (...)."*⁷⁴

Diese in Text und Bild sehr prägnante und anschauliche Umsetzung der vitruvianischen Gattungsbegriffe durch Serlio trug nach Erscheinen des Werkes und dessen rascher Verbreitung zur Entwicklung der Bühnengestaltung nachhaltig – weit über die Grenzen Italiens hinaus – bei.

Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*

Als Mitglied der jüdischen Gemeinde lebte Leone de' Sommi (c.1525 - c.1592) in Mantua und vereinte in seiner Persönlichkeit viele verschiedene Interessen: Seit seiner Jugendzeit schrieb er Gedichte und trug in späteren Jahren immer mehr an Material und dramatischen Stoffen zusammen, um letztlich selbst alle Facetten der dramatischen Kunst mehr und mehr auszuüben. Er verfasste nicht nur Theaterstücke, sondern war für die Inszenierung derselben oftmals zugleich als Schauspieler, Regisseur, Choreograf oder Produzent eingesetzt. In dieser

⁷³ Serlio und übers. Pochat 1990, S. 316: „(In der tragischen Bühne) handele es sich um Häuser hochstehender Personen, da sich das Geschehen in den antiken und auch neueren Tragödien stets auf jene beziehe. Da es nicht immer möglich sei, die Häuser aus bemalter Leinwand anzufertigen, müssten manche Teile zuweilen aus Holz gemacht sein (...), während die Vorderseite und die Seitenfassade aus Leinwand bestünden, und zwar in einem Stück bis oberhalb der Arkade, wo die Wand zurücktrete und eine zweite Kulissenfassade anzufügen sei. Bei entfernteren Häusern genüge es jedoch, alles in ‚einem‘ gut gemalten Stück zu machen. (...) Alle Erscheinungen in der Zone oberhalb der Dächer, wie Schornsteine, Türme u.s.f., seien auf einer feinen Tafel dargestellt, sorgfältig ausgeschnitten und bemalt. Desgleichen geschehe mit den fiktiven Marmor- oder Bronzestatuen, aus dicker Pappe oder feinstem Holz gefertigt, die gut umrissen und ausgeschnitten seien, aber so gewendet und weit weg gestellt sein sollten, dass man sie nicht von der Seite sehen könne. (...)“

⁷⁴ Serlio und übers. Pochat 1990, S. 317: „Die satyrische Szene bezieht sich (...) auf jene Wesen, die frei und ungebunden in der Natur lebten – ländliches Volk, Schäfer, Satyrn, etc. Zum Bühnenbild (...) gehörten Bäume, Felsen, Berge, Wiesen, Blumen und Quellen sowie ländliche Hütten. Da diese Theaterstücke oft im Winter zur Aufführung gelangten, wo wenig gedeiht, müssten Blätter, Gräser und Blumen aus Seide gefertigt werden, was aber ob der Künstlichkeit oft noch mehr Lob einbringe. Wie in der ‚komischen‘ und der ‚tragischen Szene‘ die Gebäude, würden in der satyrischen Bäume und Wiesen nachgeahmt, und je teurer die Inszenierung geriete, um so lobenswerter sei sie.“

Weise wurde de' Sommi zum profunden Kenner der Materie und hielt seine Erkenntnisse auch in theoretischen Abhandlungen fest. Diese erarbeitete er sich trotz des Faktums, dass in dieser Zeit nur wenige Juden der Zugang zu den an den Höfen praktizierten Aufführungstätigkeiten gewährt wurde.⁷⁵ Neben seiner Beschäftigung als Autor von mehr als dreizehn Theaterstücken – abgefasst in den unterschiedlichen Gattungen von Pastoralen, Komödien und Intermedien – verfasste er auch einen Traktat zur Praxis des Theaters. Zwar erschienen die zwischen 1556 und 1565 verfassten *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* nie im Druck und waren deshalb weder den Zeitgenossen bekannt noch von großem Einfluss⁷⁶, so bieten sie aber heute einen wichtigen Einblick in die Bühnenpraxis des 16. Jahrhunderts in Italien.

In Form von vier Dialogen zwischen Santino, Massimiano und Veridico (hinter dem sich de' Sommi verbirgt) werden unterschiedliche Fragen in Zusammenhang mit der Schauspielkunst ausführlich erörtert: Letztgenannter tritt dabei in der Rolle des erfahrenen Spielleiters auf und geht geduldig auf alle, von seinen beiden Mitstreitern angesprochenen Themen, wie zum Beispiel die Struktur der einzelnen dramatischen Gattungen, die Grundsätze zur Spielleitung, Kostüme, Bühnentechnik, ein.

Im dritten Dialog erfährt man in Bezug auf die Gestaltungsweise von Kostümen des antiken Theaters, aber auch des zeitgenössischen Spielbetriebs de' Sommis folgendes:

„Parlando dunque de gl'abiti, et lasciando il trattar de i modi antichi, quando i vecchi tutti di bianco, et i giovani di varii colori si vestivano, i parasiti con mantelli attorti et affaldati, et le meretrici di giallo s'ornavano – perché così fatte osservazioni sarebbono, per la varietà de gl'usi, vani, o poco conosciuti – dicovi principalmente ch'io mi sforzo di vestir sempre gl'istrioni più nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro, atteso che l'abito sontuoso (et massimamente a questi tempi che sono le pompe nel lor sommo grado, e, sopra tutte le cose, i tempi e i lochi osservar ci bisogna) mi par, dico, che l'abito sontuoso accresca molto di riputazione et di vaghezza alle comedie, et molto più poi alle tragedie. Né mi restarei di vestir un servo di veluto o di raso colorato, purché l'abito del suo patrono fosse con ricami, o con ori, contanto sontuoso, che avessero fra loro la debita proporzione; né mi condurei a vestire una fantesca d'una gonnellaccia sdruscita, né un famiglio d'un farsetto stracciato, ma anzi porrei a dosso a quella una bona gamurra, et a questo uno apariscente giacchetto, accrescendo poi tanto di nobile al vestire de i lor patroni, che comportasse la leggiadria de gl'abiti ne i servi. (...) Io mi ingegno poi quanto più posso di vestire i recitanti fra loro differentissimi; et questo aiuta assai, sí allo accrescere vaghezza con la varietà loro, et sí anco a facilitare l'intelligenza della favola. Et per questo, più che per altro, cred'io che gl'antichi avevano gl'abiti appropriati et i colori assegnati a tutte le qualità de i recitanti. Or, se io avrò (per grazia di essemplio) da vestir tre o quattro servi, uno ne vestirò di bianco con un capello, uno di rosso con un berrettino in capo, l'altro a livrea di diversi colori, et l'altro adornarò, per avventura, con una beretta di veluto et un paio di maniche di maglia, se lo stato di lui può tollerarlo (parlando però di comedia che l'abito italiano ricerca); et così, avendo da vestir doi amanti, mi sforzo, sí ne i colori, come nelle foggie de gl'abiti, farli tra lor differentissimi, uno con la cappa, l'altro co 'l ruboncello, uno co' pennacchi alla berretta, et l'altro con oro senza penne; a fine che, tosto che l'uomo vegga, non pur il viso, ma il lembo

⁷⁵ Belkin 1997, S. 1.

⁷⁶ Kennedy 2003, S. 1259.

della veste de l'uno o dell'altro, lo riconosca, senza aver da aspettare che egli con le parole si manifesti, avvertendo generalmente che la portatura del capo è quella che più distingue che ogn'altro abito, così ne gl'uomini come nelle donne; però siano diversi tutti fra loro quanto più si possa, et di foggia et di colori."⁷⁷

De' Sommi fasst in diesem kurzen Abschnitt aus den *Quattro dialoghi* sehr präzise die für ihn wesentlich erscheinenden Elemente in Hinblick auf die kostümliche Ausstattung eines Dramas zusammen: Unabhängig von ihrer hierarchischen Stellung im Stück soll die jeweilige Bühnenfigur so prächtig wie möglich gewandet werden. Dies jedoch stets in einer gewissen Verhältnismäßigkeit zu den anderen, auf der Bühne agierenden Mimen. Dadurch kann nicht zuletzt auch der Gesamteffekt des Bühnengeschehens vervielfacht werden. Ein großes Anliegen de' Sommis stellt auch die Betonung der sofortigen Erkennbarkeit der Rolle des Schauspielers durch das Publikum in erster Linie durch die Art seines Kostüms dar, verdeutlicht am Beispiel der unterschiedlich eingesetzten Hüte, und nicht aufgrund der Rezitation seines Textes.

Zu den Details eines Kostüms, wie Farbe, exotischer Charakter, Stilvorbild oder Fertigung liefert Veridico im weiteren Verlauf des Dialoges nachfolgende interessante Angaben:

„La varietà de i colori a questo giova assai; et vorrebbero essere per lo più gl'abiti di colori aperti et chiari, servendosi il meno che sia possibile del nero, o di colore che molto cupo sia; (...) Ma perché ogni novità più piace assai, riesce molto piacevole spettacolo veder in scena abiti barbari et astratti dalle nostre usanze, et quindi avviene che riescono per lo più così vage le comedie vestite alla greca. Et per questo, più che per altra cagione, fo io che la scena della comedia nostra che vedrete martedì (piacendo a Dio) si finge Costantinopoli, per poter introdurvi abiti così di donne come di uomini, inusitati fra noi, onde spero d'aggiunger va-

⁷⁷ Zit. n. Marotti 1968, S. 48-49 und vgl. de' Sommi übers. Nicoll 1948, S. 253-254: "In speaking about costume – and leaving aside the methods of the ancients whereby old men were all dressed in white and youths in coloured robes, parasites in folded cloaks thrown over their shoulders, and courtesans in yellow garments, because such symbolic indications, owing to variety in usage, would now be useless or but little appreciated – I may say that I always aim, first of all, at dressing the actors as richly as possible, yet with proportionate variations, since sumptuous costumes (particularly in these times when show is at its highest, and above all things we must consider time and place) seem to me to add much to the beauty of comedies and more so to that of tragedies. I should not hesitate to dress a servant in velvet or coloured satin, provided that his master's costume had sufficient embroidery and gold ornament to make a proper distinction between them; nor should I endeavour to clothe a waiting-maid in a torn skirt or a valet in a shabby doublet; on the contrary, I should give to the former a fine petticoat and to the latter a magnificent jacket – increasing at the same time the richness of their master's clothes to match the brightness of the servants' dresses. (...) I try so far as possible to give the actors widely differing costumes. This is of double service in that the variety adds to the beauty of the show and at the same time aids in making the plot clear. For the latter reason, I believe, rather than for any other, the ancients employed characteristic dresses with particular colours allocated to the social position of the persons. To take an example, supposing I had to provide costumes for three or four servants, I should clothe one in white with a hat, another in red with a small cap, another in mixed livery, while to the fourth I might give a velvet hat and a pair of knitted sleeves should his position permit this. (I am speaking, of course, of a comedy introducing Italian fashions.) Similarly, if I had to dress two lovers I should try both in the colours and the cut of their suits to make them as different as possible. One would wear a cape, the other a short cassock; one would sport some feathers in his cap, the other a gold ornament without any feathers. All would be contrived in such a way that as soon as either came on the stage he would be immediately recognizable, not merely by his countenance, but by the form of his clothes, so that the audience would know who he was without having to wait for him to announce his identity. I may observe that the method of wearing a hat is the most distinguishing characteristic in both men and women; for that reason these should be as different as possible, in both colour and shape."

ghezza non poca allo spettacolo, oltre che più ci parrà sempre verisimile il veder succeder fra genti strane, e che non conosciamo, di quelle cose che per lo più nelle comedie si rappresentano, che vederle acadere tra cittadini co' quali abbiamo continova pratica. Et se questo riesce ben nelle comedie, come per isperienza ne siamo certissimi, tanto più succederà bene nelle tragedie. Nel vestir delle quali dovrà sempre chi le guida esser deligentissimo, non vestendo mai (se sia possibile) i suoi interlocutori a i modi che modernamente si costuma, ma nelle maniere che su le sculture antiche, o su le pitture figurati si veggono, con quei manti, et con quelli abbigliamenti co' quali si figurano così vagamente quei personaggi de gl'antichi secoli. Et perché tra i più belli spettacoli si mostra bellissimo il veder comittiva di uomini armati, lodo che si facci comparire, in compagnia de i re o de i capitani, sempre alcuni soldati et gladiatori guarniti all'antica ne i modi che nelle castramentazioni de i primi tempi si dissegnano, quando però la occasione lo patisca. (...) Ma per non lasciarvi ingannati, credendo voi forse che ci bisogna uno stato per rappresentare una tragedia, voglio dir solo questo: che non è così mal fornita guardarobba d'un principe, che non se ne possa cavare da vestire ordinarimente ogni gran tragedia, se colui che la conduce sarà galantuomo da sapersi servire di quello che ci ha, et valersi di alcuni drappi intieri et di alcuni paramenti et simile cose da far manti, sopravesti et stole con cinture et nodi, ad imitazione de gl'antichi, senza tagliarli, né guastarli in parte alcuna.”⁷⁸

De' Sommi verweist in dieser Stelle darauf, dass besonders Theateraufführungen in exotischer Ausstattung, beispielsweise mit der Ansicht von Konstantinopel als Bühnenhintergrund sowie von antiken Skulpturen oder Malereien inspirierte Kostüme sehr große Erfolge beim Publikum feiern. Wie auch heute nicht anders, waren auch die damaligen Zuschauer mehr an fremdländischen, nicht alltäglichen und unbekanntem Inhalten interessiert. Abschließend führt der Autor auch an, dass ein begabter Kostümbildner selbst aus wenigen, vom Hof zur Verfügung gestellten Materialien, beispielsweise für eine Tragödie entsprechend würdevolle, mit Besatz gefertigte Gewänder herstellen konnte.

Diese wenigen Auszüge aus den *quattro dialoghi* lassen viele Einblicke in die Praxis der Verwendung und Gestaltungsweise des Theaterkostüms zu, die bei der Analyse der Entwurfszeichnungen zu diesem Thema wichtige Hilfestellungen bieten.

⁷⁸ Zit. n. Marotti 1968, S. 49-51 und vgl. de' Sommi übers. Nicoll 1948, S. 254: “The diversity of colours gives great pleasure in the theatre. In general the costumes ought to be worked out in clear and bright shades. Black should be used as little as possible, and also any sombre tones. (...) But, since novelty is always sure to please, an audience takes delight in seeing foreign and strange costumes on the stage; it is for that reason that comedies in the Greek style are usually so successful. For this more than for any other reason I have contrived that the setting of the comedy you are to see on Tuesday should be Constantinople, so that I can introduce men's and women's dresses of a kind we do not wear. I hope by this means to add not a little to the beauty of the show, and, apart from that, there is the fact that theatrical situations affecting strange persons we do not know invariably seem more probable than the situations introduced into most of our comedies where the characters are citizens with whom we have daily business. And if this plan is good for comedy, as experience amply show us, it is still better for tragedy. In costuming tragedies a careful producer must not be satisfied with modern clothes, but must dress his actors after the fashion of antique sculptures or paintings, with those mantles and attires in which these persons of past centuries were so beautifully depicted. Since, too, the finest stage spectacles have introduced a troop of armed men I recommend that where possible there be brought in as a bodyguard to a king or a general some soldiers and gladiators, costumed in antique style after the manner of old paintings. (...) But, lest you fall into the error of supposing that one needs a whole treasury to furnish out a tragedy, let me just say that no prince's wardrobe is so poorly equipped as to lack materials for the dressing of a great tragedy so long as the producer is a clever man who can make use of what is given him and who has the skill to convert pieces of stuff, draperies, and the like into mantles, cloaks, and vestments, with girdles and knots after the antique fashion, without cutting or destroying them at all.”

3.2. Descrizioni

Petrioli Tofani betont, dass neben den bildlichen Quellen auch schriftliche Dokumente wesentlich zur Bestimmung eines nachträglichen Gesamtbildes der flüchtigen, ephemeren Elemente der Festdekoration des 16. Jahrhunderts beitragen. Sie verweist dabei auch auf den Unterschied zwischen dem informellen Charakter einer Zeichnung und dem offiziell gedruckten Erinnerungsbuch zum Fest.⁷⁹ Daneben sind es die in diesen Erinnerungsbüchern enthaltenen Beschreibungen zu den einzelnen Aufführungen der reichen Festabfolgen, die oft auch die Namen der an den künstlerischen Produktionen beteiligten Künstler enthalten. Chroniken, Tagebücher und Briefwechsel (siehe Kapitel 3.5.) können zusätzlich herangezogen werden, um diese Berichte aus anderer Sicht zu komplettieren oder zu korrigieren.

Im Fall der Medici-Hochzeit von 1589 erschienen mehr als ein Dutzend verschiedener offizieller Berichte über die Feierlichkeiten in Florenz.⁸⁰ Sie stammen von unterschiedlichen Autoren und konzentrieren sich auch auf die einzelnen Schauplätze der Festlichkeiten. Zu den wichtigsten *descrizioni*⁸¹ gehören die beiden folgenden Werke:

Descrizione / Del Regale / Apparato / Per le nozze della Serenissima / Madama Cristina / Di Loreno / Moglie del Serenissimo Don / Ferdinando Medici / III Granduca / Di Toscana. / Descritte da Raffael Gualterrotti Gentil' / huomo Fiorentino. / [impresa] In Firenze. (...) 1589. Dieser Bericht befasst sich ausführlich mit dem Einzug der Braut Christina von Lothringen in Florenz und ist mit 69 Drucken zu den ephemeren Bauten der Festlichkeiten ausgestattet.

Descrizione / dell'apparato / e degl'intermedi / fatti per la commedia / Rappresentata in Firenze / Nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama / Christina di Lorena, Gran Duchi di Toscana. / (...) In Milano (...) 1589. [È scrittura di Bastiano de' Rossi.] Wie aus dem Titel bereits hervorgeht, behandeln diese Ausführungen die Intermedien und die Komödie zu den Hochzeitsfeierlichkeiten von 1589.

Die *descrizioni* dienten einerseits dem Publikum als Programmbücher, um den zum Teil sehr komplexen Aufführungen inhaltlich überhaupt folgen zu können. Andererseits waren sie ein ideales Geschenk, das an andere Höfe versendet werden konnte, um so kund zu tun, welche enormen, auch finanziellen Mittel in diese Spektakel flossen.

⁷⁹ Petrioli Tofani 1982, S. 9.

⁸⁰ Saslow 1996, S. 4.

⁸¹ Vgl. hierzu Solerti 1905, S. 12-17.

3.3. *Il libro del Cortegiano*, Baldassare Castiglione

Baldassare Castiglione lebte in seinen Jugendjahren am Mailänder Hof. Später trat er dann in die Dienste von Guidobaldo da Montefeltro ein, wo er den Glanz der letzten prachtvollen Jahre (1504-16) am Hof von Urbino miterleben durfte und darüber ausführlich in seinem Werk *Libro del Cortegiano*, das erstmals 1528 erschien, berichtete. Das in diesem Buch geschilderte „Porträt“ des Hofes von Urbino aus dem Jahre 1506 entstand zwischen 1513 und 1519 und ist in der Form eines fiktiven Dialogs zwischen verschiedenen Höflingen abgefasst, der unter dem Vorsitz der Herzogin von Urbino, Elisabetta Gonzaga, allabendlich stattzufinden pflegte.⁸² Die dabei behandelten Themen reichten von der Charakterisierung der persönlichen Eigenschaften einer am Hof bediensteten Person, über den Paragonestreit oder auch Überlegungen von Leonardo da Vinci. So soll sich – das im 16. Jahrhundert stark verbreitete Werk – auch im persönlichen Inventar zum Hausrat von Rosso Fiorentino wiedergefunden haben, das ihm von Pietro Aretino aus Venedig übersandt wurde. Die Literatur geht in diesem Zusammenhang sogar davon aus, dass es ihm als vorbereitende Lektüre für seine späteren, am französischen Hof von Fontainebleau unter Franz I. geleisteten Dienste gedient haben mochte.⁸³

3.4. *Le Vite* von Vasari

Giorgio Vasaris *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* erschienen erstmals 1550 und in einer erweiterten und bearbeiteten Version 1568. Pallen versucht, diejenigen Künstlerbiographien zusammenzustellen, die von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Theaters waren. Er stellt aber dazu einleitend folgendes klar: „Vasari had no intention of writing a history of late medieval and early Renaissance scenography, but some of the artists whose lives he included worked as scenographers, and Vasari appropriately chronicled their activities in this sphere.“⁸⁴ Sehr ausführlich behandelt der Autor der *Viten* etwa auch seinen eigenen Anteil an der künstlerischen Ausstattung für die anlässlich der Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich stattfindenden Feierlichkeiten in Florenz 1565/66.

⁸² Cole 1996, S. 171.

⁸³ Carroll 1987, S. 30.

⁸⁴ Pallen 1999, S. 3.

3.5. Chroniken, Tagebücher und Briefe

Nicht selten waren es auch die Berichte von Chronisten, die uns heute noch über Einzelheiten der Festlichkeiten Auskunft geben können. Wie es auch dem Charakter eines Tagebuches entspricht, fassen sie im Gegensatz zu den ausführlichen offiziellen Beschreibungen nur das Wichtigste über die Ereignisse zu den herrschaftlichen Anlässen zusammen. Solerti⁸⁵ erwähnt folgende zwei Exemplare solcher Schriftquellen, die Auskunft über Feierlichkeiten für das Jahr 1589 in Florenz geben:

Raccolta di tutte / le solennissime Feste / nel Sponsalizio / della Serenissima / Gran Duchessa / di Toscana / fatte in Fiorenza il mese di Maggio 1589. / Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo. (...) In Roma (...) 1589. Hierbei handelt es sich um einen umfassenden Kalender mit allen Arten von festlichen Aufführungen und sonstigen Spektakeln während der Hochzeitsfeierlichkeiten von 1589.

Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il sig. Don Ferdinando Medici et la Signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchessa di Toscana. Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Battaglia Navale, la Commedia con gli Intermedi, et altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì Maggio MDLXXXIX. (...) Stampato in Bologna (...). Dieser tagebuchartige Bericht beschäftigt sich vor allem mit jenen Veranstaltungen (il Torneo, la Battaglia Navale), die im Hof des Palazzo Pitti aufgeführt wurden.

In Briefen von Gesandten an heimatliche Höfe erfahren wir schließlich ebenso über neueste Entwicklungen in der Inszenierung der immer aufwendiger werdenden Hofspektakel. Oft gibt es auch noch erhaltene Briefwechsel zwischen ausführenden Künstlern und deren Dienstherren, in denen wir von praktischen Details zu den Produktionen (Modelle, Terminfristen) unterrichtet werden.

⁸⁵ Vgl. hierzu Solerti 1905, S. 12-17.

4. Ein kurzer Abriss zur Entwicklung des Bühnenbildes im Verlauf des 16. Jahrhunderts in Italien

Triumphale Herrschaftseinzüge und allegorisch ausgestattete Maskeraden dienen als wesentliche Grundlage dafür, dass sich im Laufe der Zeit diese dem Publikum vorgeführten Szenarien schließlich in eigens dafür – zum Teil temporär – errichtete Theater, aufwendig in den herrschaftlichen Palästen dekorierte Festsäle oder in deren – für die Vorstellung – mit Bühnen ausgestatteten Höfen verlagert. Neben dem Einsatz von prachtvollen Kostümen und Requisiten werden zunehmend Bühnenbilder für die rundum gelungene Inszenierung von Dramen oder Intermedien bedeutsam. Die zu ihrer Zeit namhaftesten Architekten, wie etwa Brunelleschi, Genga, Raffael (Abb. 5)⁸⁶ oder auch Bramante wurden zur Ausführung derselben herangezogen.

Ein kurzer Überblick zu diesem wichtigen Thema innerhalb der Aufführungspraxis soll anhand einiger weniger ausgesuchter Beispiele dazu dienen, die herausragende Leistung Buontalenti innerhalb der Entwicklung der Gattung – von einem statischen Hintergrund zu einer dynamisch bewegten Szenerie – verdeutlichen zu können.

Über die Anfänge perspektivisch gestalteter Hintergründe für Inszenierungen erfährt man in den antiken Schriften Vitruvs⁸⁷ (siehe 3. Kapitel), der diese als *scenographia* bezeichnet und sich in seinem Werk selbst auf heute verlorene griechische Traktate über die Gestaltung von perspektivischen Szenerien bezieht. So weist er darauf hin, dass die Griechen bereits ein zwar noch unsystematisches, aber doch ausgeprägtes Bestreben bei der Anfertigung von – auf Holz oder Leinwand – gemalten und auf einen einzigen Fluchtpunkt hin ausgerichteten Palastfassaden bei diesen derart ausgestalteten Hintergrundsszenen für die davor agierenden Schauspieler zeigten. Die frühen, von Baldassare Peruzzi oder Sebastiano Serlio stammenden Beispiele erscheinen dann auch wenig auf das konkrete Schauspiel oder gar das Bühnenkostüm Bezug genommen zu haben. Diese Bühnenbilder wurden unabhängig von der jeweiligen Produktion entworfen und wiesen im Wesentlichen die bei Vitruv beschriebenen Szenerietypen (*comica, tragica, satyrica*) auf. Von großer Bedeutung war allerdings, dass die Umsetzung der Regeln der Perspektive mittlerweile korrekt in die jeweilige Darstellung eingeflossen ist.

In den von Leonardo da Vinci oder Bramante (Abb. 6)⁸⁸ dazu noch erhaltenen Beispielen werden zunächst die Tiefenräumlichkeit der Bühne sowie der perspektivisch gezeigte Prospekt besonders stark herausgearbeitet, während in der Folge Baldassare Peruzzi zunehmend

⁸⁶ Entwurf zu einem Versatzstück einer perspektivischen Bühne, um 1519, Florenz, GDSU.

⁸⁷ Scholz 1955, S. IX.

⁸⁸ Inschrift oben: *BRAMANTI ARCHITECTI OPUS*. Kupferstich, 25,1 x 36,8 cm. London, Britisches Museum, Inv. 1860,0609.43.

auch eine der Gattung des Stückes entsprechend überzeugende Struktur und Ikonographie hinzugefügt.⁸⁹ Der erste verlässlich datierbare Entwurf zu einem Bühnenbild (Abb. 7)⁹⁰ der italienischen Renaissance stammt – Frommel zufolge – daher auch aller Wahrscheinlichkeit nach von Peruzzi und soll im Rahmen der Zusammenkunft Leos X. mit Franz I. im Herbst 1515 entstanden sein, da darauf die Wappen des Königs und des Papstes nebeneinander abgebildet sind.⁹¹ Worauf nun im Besonderen in diesem – in der Zeichnung wiedergegebenen – Ausschnitt zu einem Bühnenaufbau geachtet werden muss, betrifft das in ihr zum Ausdruck gebrachte Verhältnis von illusionistischer, optischer Raumvertiefung und dem realen Spielraum. Pochat ordnet dieses Bühnenbild dem Funktionstyp einer *scena comica* zu und unterstreicht, dass es sich um eine in der Tiefenerstreckung sehr limitierte Lösung, oder gar lediglich um einen Prospekt handelt.⁹² Aufgrund der auf der Zeichnung angebrachten Hilfslinien für die Komposition wird jedenfalls eine geringe Tiefenerstreckung für den Betrachter suggeriert. Die für eine Komödie charakteristischen Ausstattungsrequisiten eines Bürgerhauses sowie der zum *topos* gewordene Laden, dessen Inhaber in der Tür erscheint, untermauern die These des Vorliegens einer *scena comica*.

Zwei weitere, noch erhaltene und Francesco Salviati zugeschriebene Entwürfe (Abb. 8+ 8a)⁹³ zu Bühnenbildern mit Proszeniumsbogen werden um 1560 datiert, und sollen folgenden Aufbau der realen Bühne widerspiegeln: Anders als bei Serlio werden hier die höchsten Gebäude im Vordergrund der Entwurfszeichnung angebracht und die niederen Häuser weiter in den Hintergrund gerückt, was beim Betrachter den Effekt der Tiefenerstreckung wesentlich verstärkt. Kindermann nimmt an, dass die im Vordergrund zu sehenden, gewundenen Säulen in der Ausführung dann wahrscheinlich mit Gold bemalt wurden.⁹⁴ Der weitere Bildaufbau erfolgt über die Anbringung weiterer, auf Sockeln ruhender Säulen, die optisch einen Übergang zu den in die Tiefe gestaffelten Quergassen andeuten sollen. Mit der Montage zusätzlicher räumlicher Stuckelemente, etwa bei vorspringenden Gesimsen und Ecken, wird auf diese Weise die Illusion von Tiefenräumlichkeit beim Zuschauer aufrecht erhalten. Die in der hintersten Ebene angedeutete dritte ‚Gasse‘ trennt schließlich den Spielraum vom Hintergrundprospekt.

⁸⁹ Pochat 1990, S. 284.

⁹⁰ Spätere Aufschrift „*Baldasar da Siena*“, auf Verso: *Baldasare da Siena*. Feder, 27,3 x 38 cm. Turin, Biblioteca Reale, Inv.-Nr. 15728. Spätere Aufschrift „*Baldasar da Siena*“, auf Verso: *Baldasare da Siena*.

⁹¹ Frommel 1967/68, S. 76.

⁹² Pochat 1990, S. 285.

⁹³ Bleistift, braune Feder und Lavierung mit (fast erloschener) weißer Höhlung auf braun grundiertem Papier, 46,5 x 57,6 cm. London, British Museum, Inv. 1895,0915.565.

⁹⁴ Kindermann 1959, S. 111.

Ein weiterer Entwurf dieses Typus' eines Bühnenbildes, aber ohne Angabe eines Proszeniumsboogens stellt das von Baldassare Lanci für die Komödie *La Vedova* von G.B. Cini entworfene Blatt (Abb. 9)⁹⁵ dar. Anlass für die im Salone des Palazzo Ducale inszenierte Aufführung des Stücks war die Ankunft Erzherzog Karls von Österreich in Florenz am 1. Mai 1569.⁹⁶ Man erkennt in diesem Entwurf auf Anhieb die prominenten Versatzstücke (Campanile, Dom, Palazzo Vecchio; Michelangelos David, Bandinellis Herkules und Cacus) der Arnostadt kombiniert mit einigen Bürgerhäusern, die die *scena comica* verlangt, um als solche auch erkennbar zu sein. Weiters sind in der Zeichnung deutlich die für die perspektivische Konstruktion notwendigen Hilfslinien klar ersichtlich. Pochat zufolge könnte es sich bei dem Ausblick im Hintergrund des Blattes um eine illusionistisch gemalte Ansicht des Stadtpanoramas handeln, die als Prospekt gleichsam die Rückwand der Bühne bildet.⁹⁷

Der Bühnenaufbau des Teatro Olimpico in Vicenza entsprach trotz seiner Entstehungszeit um 1585 noch nicht dem im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts sich durchsetzenden real beispielbaren Raum, der endgültig die – zunächst noch durch eine gemalte oder plastische zentralperspektivische Bühnendekoration – nur optisch erzeugte Raumentiefe ablöste. Die starre und nicht auswechselbare *scena frons* eignete sich daher auch ausschließlich für die Aufführung von Tragödien. Pochat bezeichnet die Schauwand im Teatro Olimpico auch als Höhepunkt der Entwicklung eines ganz im Sinne Vitruvs ausgestalteten Bühnentypus', der vor allem die von Scamozzi konzipierten und reichhaltig ausgeführten, gemalten und reliefgeschmückten Ausgestaltungen kombiniert mit perspektivischen Wanddurchbrüchen und Raumfluchten aufweist.⁹⁸ Eine Zeichnung (Abb. 10)⁹⁹ dieses Künstlers zu den architektonischen Raumfluchten des Teatro Olimpico befindet sich in den Uffizien und stimmt im wesentlichen mit den Entwürfen Peruzzis überein: Auch in diesem gezeigten kompositorischen Ausschnitt des Blattes finden sich unterschiedlich hohe Häuserfassaden, die mit begehbaren Toren und Zugängen versehen sind. Pochat errechnet aus den am Entwurf angegebenen Maßen auch eine vergleichsweise Entsprechung der Größe der Fassadenteile und des Neigungsgrades des abschüssigen Bodens mit denen bei Peruzzis Zeichnung.¹⁰⁰

Für die weitere Entwicklung zur Beispielbarmachung des Tiefenraumes der Bühne mussten vor allem technische und die Ausstattung betreffende Veränderungen erfolgen, die es ermöglichten, das Bühnenspiel auch mehr in den räumlichen Hintergrund zu verlagern. Stieg der

⁹⁵ Florenz, GDSU, Inv. 404 P.

⁹⁶ Pochat 1990, S. 319.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid., S. 275.

⁹⁹ Feder. UA 198, GDSU, Florenz.

¹⁰⁰ Pochat 1990, S. 276.

Bühnenboden bei einer zentralperspektivisch ausgestalteten Reliefbühne noch steil an, wurde dieser in weiterer Folge dann nach hinten leicht abgesenkt. Gleichzeitig erfolgte eine Adaptierung der bildnerisch dargestellten Raumszenerie insofern, als für eine realistische Darstellung damit ein zwischen Figur und Dekorationselement angemessenes Verhältnis erzielt werden musste.¹⁰¹

Die Aufführungen gegen Ende des 16. Jahrhunderts schließlich erforderten nun zusätzlich einen immer aufwändiger werdenden spektakulären, illusionistischen Szenenwechsel, der die kostümierten Figuren nicht einfach nur vor einem statischen Hintergrundbild agieren lassen konnte. Dies betraf vor allem die inzwischen sehr beliebte Inszenierung von zwischen dem eigentlichen Theaterstück dargebotenen Intermedien. Eines der von Bernardo Buontalenti erhaltenen Bühnenbildern (Abb. 11)¹⁰² spiegelt das im Detail wieder: Im Gegensatz zu den bei der Komödie im Hintergrund gezeigten und auf einem Prospekt gemalten Stadt- bzw. Landschaftsaussichten, stand beim *intermezzo* stets der szenische Gesamteindruck von kostümierten Akteuren im Wechselspiel mit sich ändernden Wolken-, Berg- und Meereskulissen, kombiniert mit Feuern oder Sternenhimmeln, ergänzt um Gesang und Musik mit teilweise auch rezitierenden Dialogen im Zentrum der Bühne.¹⁰³

In der Folge sollten sich daraus die Anfänge der Oper in Italien ableiten. Die Intermedien enthielten bereits alle notwendigen Elemente, die im 17. Jahrhundert zur Erfindung neuer theatralischer Effekte in dieser noch jungen Gattung führen wird.

¹⁰¹ Brauneck 1993, S. 466.

¹⁰² Die Harmonie der Sphären: Bühnenbild für das 1. Intermedium der Komödie *La Pellegrina* (1589). Bleistift, braune Feder und Aquarell mit roten Farbspuren z.T. in den Kostümen, 37,9 x 55,7 cm. London, Victoria and Albert Museum, Inv. E 1186-1931.

¹⁰³ Hollander 1993, S. 268-269.

5. Drei für die Entwicklung des Theaterkostüms wichtige Sammlungen von italienischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts

5.1. Nationalmuseum, Stockholm – ‚Mascarade de Stockholm‘

Carl Gustaf Tessin (1695-1770) erwarb während seines Aufenthalts als Botschafter in Frankreich die Francesco Primaticcio zugeschriebenen Zeichnungen aus der umfangreichen Sammlung Pierre Crozats in einer Pariser Auktion 1741¹⁰⁴, bei der er insgesamt ein Konvolut von rund 2.000 graphische Blätter ersteigerte.¹⁰⁵ Auf Fredrik Sparre, dem späteren Direktor der königlichen Bibliothek und Neffen Tessins geht der Vermerk zurück, es handle sich dabei um Entwürfe für einen Festzug Franz I. zu Ehren Karls V. Von ihm stammt auch eine auf der Blattserie vorgenommene Nummerierung und Reihung. Die Zuschreibung an Primaticcio wurde von Louis Dimier akzeptiert, der diese Serie von 25 aquarellierten Blättern als ‚Mascarade de Stockholm‘ bezeichnete.¹⁰⁶ Agne Beijer¹⁰⁷ beschäftigte sich eingehend mit diesen Studien zu Kostümen und Bühnenbildern und kam zu dem Urteil, dass es sich dabei um eine der wenigen noch in sehr kompletten Zustand erhaltenen Sammlungen von Zeichnungen dieser Art handelt.

5.2. Zeichnungskabinett der Uffizien, Florenz (GDSU)

3144-3290 bis: ‚Ein zaichnißbuch von Arcimboldo von allerley possen, ist mit bloem zeüg überzogen.‘

Eine in rotes Maroquinleder gebundene Mappe umfasst etwa 150 lose, leicht aquarellierte, in blau gehaltene Federzeichnungen, die Giuseppe Arcimboldo Kaiser Rudolf II. als Geschenk 1585 mit folgender Inschrift übergeben hat:

*Invictissimo Romanorum Imperatori / semper Augusto Rodolpho. Secundo / Domino Clementissimo / Iosephus Arcimboldus Mediolanensis Has Pro Hastiludiis / Multas Variasq. Ornamentarum Inventiones Manu / Propria Delineatas Dicavit / Anno DNI MDLXXXV.*¹⁰⁸

¹⁰⁴ Siehe Bjurström / Loisel / Pilliod 2002 (Einleitung): Diese Auktion dauerte vier Wochen von 10. April bis 13. Mai 1741 und umfasste die Versteigerung von insgesamt ca. 19.000 Zeichnungen. Pierre-Jean Mariette erstellte dazu eigens einen Katalog mit genauen Angaben über die Provenienzen der Blätter. In der Mitte des 18. Jahrhunderts gelangte Tessins Sammlung durch deren Ankauf von der schwedischen königlichen Familie schließlich in das Nationalmuseum.

¹⁰⁵ Beijer 1945, S. 217.

¹⁰⁶ Dimier 1900, S. 380.

¹⁰⁷ Beijer 1945, S. 213.

¹⁰⁸ Geiger 1960, S. 158 und übers. Beyer 1983, S. 124-125: „Dem unbesiegtten Kaiser der Römer, der immerwährenden Majestät Rudolphs II., dem überaus milden Herrscher, hat Giuseppe Arcimboldo aus Mailand viele

Von den insgesamt vier¹⁰⁹ im Inventar der Kunstkammer Rudolfs II. von 1607-11 vermerkten Bänden mit Zeichnungen Arcimboldos ist nur mehr das unter der Inv. Nr. 2767 verzeichnete Buch vorhanden. Es ist ident mit dem heute in den Uffizien aufbewahrte Konvolut, das erstmals 1890 im Katalog der Uffizien unter Nr. 3144-3290bis Erwähnung findet. In der Literatur wird vermutet, dass es möglicherweise über den toskanischen Zweig der Habsburger nach Florenz gelangte. Die Mehrzahl der Zeichnungen ist in brauner Feder ausgeführt und weist eine blaue Lavierung auf. Die Zeichnungen sind mit Nummern versehen, nach denen sie in der Literatur¹¹⁰ auch gruppiert und benannt wurden:

1-7 Damen im Kostüm, 8 Grammatik, 9 Dialektik, 10 Rhetorik, 11 Arithmetik, 12 Musik, 13 Geometrie, 14 Astrologie, 15-48 Damen im Kostüm, 49-56 Frauenköpfe mit verschiedenem Aufputz, 57 Koch, 65-73 Männer in Kostüm und Rüstung, 74 Pilger, 75-77 Männer im Sattel, 78-81 Männer im Kostüm, 82 Lakai, 83 Phantasma, 84 Nekromant, 85-88 geschmückte, angeschrirte Pferde, 89 Zerberus, 89 bis Elefant, 90-90 bis Helme, 91-102 Helmschmucke, 103-103 bis Blumensträuße, 104-124 bis Schlitten, 125-130 bis Geschirre.

Es fehlen die Nummern 9, 19, 23, 58-64,114.

2666-2945: zwei Zeichnungsbände aus der Biblioteca Palatina

In einer Inschrift zum ersten Band des insgesamt 279 Zeichnungen umfassenden Konvoluts wird festgehalten, dass sie sich seit 1780 in den Beständen des Kabinetts der Uffizien befinden. Sie wurden aus der ehemaligen Großherzoglichen Privatbibliothek (Palatina) dorthin verbracht und als Vasari-Zeichnungen inventarisiert.¹¹¹ Hans Tintelnot¹¹² zufolge stimmen jene Blätter in ihrer Reihenfolge und Zusammensetzung der Gruppen mit der Abfolge des von Vasari organisierten und von ihm künstlerisch ausgestatteten Festzuges *Genealogia degli dei* aus dem Jahr 1565 überein, sind aber nicht in ihrem kompletten Bestand erhalten.

Die Forschung ist sich bezüglich der Autorschaft dieser – von manchen Vasari eigenhändig zugeschriebenen – Blätter nicht ganz einig: So wird vermutet, dass eine andere Serie von Entwurfsstudien zur *Genealogia degli dei*, die sich in der Florentiner Nationalbibliothek in

verschiedene Einfälle, von eigener Hand entworfen, für die Ausstattung der Turniere gewidmet. Im Jahre des Herrn 1585.“

¹⁰⁹ Inv. Nr. 2581 (45) ‚Mascherate mit aquarelle, in gelb atlas gebunden, von Arcimboldi Invention.‘ Unter ‚Gezeichnete handtriss bücher Truhen Nr. 98‘: Inv. Nr. 2765 ‚Arcimboldi allerlei uffzüg und mascherate in penna, ein dickh in regal, und weis pergamen gebunden buch.‘ Inv. Nr. 2766 (31) ‚Ein ander buch von Arcimboldi, uffzüg und maschere.‘ Inv. Nr. 2767 ‚Ein zaichnißbuch von Arcimboldo von allerley possen, ist mit bloem zeüg überzogen.‘

¹¹⁰ Geiger 1960, S. 158.

¹¹¹ Tintelnot 1939, S. 304.

¹¹² Ibid., S. 304.

der Manuskriptabteilung (siehe weiter unten) befindet, die einzigen original von Vasaris Hand ausgeführten Zeichnungen enthält. Tintelnot gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken, dass eine Sammlung von Kopien wohl kaum würdig genug war, in der Großherzoglichen Bibliothek aufbewahrt zu werden. Außerdem sei in der Ausführung der Studien zu beobachten, dass sie einheitlich gezeichnet und laviert wirken, wobei diese Lavierung denen der Vasari-Zeichnungen in den Uffizien gleiche.¹¹³

5.3. Manuskripte in der Nationalbibliothek, Florenz (BNCF)

Palatina C.B.3.53, vol. 1+2

Zwei Sammelbände mit Zeichnungen im größten Folioformat werden unter dem irreführenden Titel Giulio Parigi in der Manuskriptabteilung der Florentiner Nationalbibliothek aufbewahrt. Sie tragen die Signatur Palatina C.B.3.53 und enthalten 260 Kostümzeichnungen, die sich größtenteils auf Festlichkeiten im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts in Florenz beziehen. Aby Warburg¹¹⁴, der sich als erster mit ihnen näher beschäftigte, vermutet, dass sie aufgrund ihrer Bezeichnung vielleicht aus der sogenannten Akademie des Giulio Parigi stammen könnten. Diesem Künstler werden von der Forschung in diesem Konvolut jedoch nur wenige der Entwürfe selbst zugeschrieben.

Tintelnot¹¹⁵ spricht sich hingegen aufgrund der außerordentlichen Qualität und Frische dieser Blätter für Vasari als deren Autor aus. Diese Auffassung wird auch von Gertrud Bing vertreten, die die beiden Serien in der Nationalbibliothek und in den Uffizien in einem kritischen Vergleich mit den Quellen einer eingehenden Analyse¹¹⁶ unterzogen hat. Wie bereits weiter oben festgehalten wurde, sieht sie in diesen Zeichnungen die einzig von Vasari selbst stammenden Entwürfe zum Festzug der *Genealogia degli dei* von 1565. Tintelnot stellt bei den Blättern des ersten Bandes fest, dass sie zu Unregelmäßigkeiten neigen, sehr wechselnde Lavierungen aufweisen, die mit Vorzeichnungen in Blei versehen sind. Weiters finden sich darauf schriftliche Anmerkungen von verschiedener Hand wieder, die zum Teil die Gewänder der Figurinen durchnummerieren und an den Seitenrändern der Blätter öfters Listen mit Stoff- und Farbenangaben anführen. Aufgrund seiner in den Zeichnungen gemachten Beobachtungen zieht Tintelnot den Schluss, dass es sich bei diesen Kostümentwürfen um ein von Vasari

¹¹³ Ibid., S. 305.

¹¹⁴ Warburg 1932, S. 427.

¹¹⁵ Tintelnot 1939, S. 304-305.

¹¹⁶ Diese ist Tintelnot zufolge dem Manuskript (C.B. 3.53) des ersten Volumens beigelegt. (Ibid., S. 305)

vorgezeichnetes Handexemplar für den Schneider handelte, bei dem es auf Gleichmäßigkeit in der Ausführung der Studien offenbar nicht weiter ankam.

Im zweiten Band des Albums mit der Signatur Palatina C.B.3.53 werden von der Literatur insgesamt 34 Zeichnungen mit Sicherheit Bernardo Buontalenti bzw. 10 weitere einem seiner Assistenten zugeschrieben: Es handelt sich dabei überwiegend um Entwürfe für Kostüme – Gewänder, Tiere und szenische Zusammenhänge. Die Zeichnungen sind zum Großteil mit Angaben über Material, Farben sowie Namen der Darsteller beschriftet. Die Rückseiten einzelner Blätter enthalten ausschließlich kurze Erläuterungen zu den Kostümen, sodass daraus eine ursprüngliche Reihenfolge des Portfolios rekonstruierbar ist.¹¹⁷ Sie befinden sich ohne eine Montierung lose in einem Sammelband. Die Buontalenti und einem seiner Assistenten zugeschriebenen Entwürfe werden bis auf einen einzigen alle den Aufführungen der Intermedien von 1589 zugeordnet, die anlässlich der Hochzeit von Ferdinando de' Medici und Christina von Lothringen in Florenz aufgeführt wurden. Lediglich eine Zeichnung versucht die Forschung der eigentlichen Komödie *La Pellegrina* dieser Zwischenspiele zuzuordnen.¹¹⁸ Darüberhinaus enthält der 2. Band auch Zeichnungen zu Kostümentwürfen von Francesco Primaticcio¹¹⁹ und Alessandro Allori¹²⁰.

II. I. 142 Ms Follini

Auch das Manuskript mit der Signatur II. I. 142 Ms Follini der Nationalbibliothek in Florenz enthält eine Serie von Zeichnungen, die Vasari im Zusammenhang mit den Entwürfen zur *Genealogia degli dei* zugeschrieben werden. Sie sei hier nur der Vollständigkeit wegen erwähnt. Aufgrund der großen Anzahl von noch erhaltenen Zeichnungen zu diesem Festzug wird im Verlauf der Arbeit auf diese nicht eigens eingegangen werden. Meines Wissens weist lediglich Tintelnot¹²¹ auf diesen Band hin, hält aber gleichzeitig zur Qualität der darin enthaltenen Blättern fest, dass man darin lediglich eine schwache Replik der kompletten Entwurfsserie von Vasari vorliegen hätte. Für die Rekonstruktion des Festzuges dürfte es sich aber bei diesem Sammelband um eine sehr wertvolle Bildquelle handeln, da diese von allen anderen Serien am vollständigsten erhalten ist.

¹¹⁷ Saslow 1996.

¹¹⁸ Vgl. Saslow 1996, S. 244.

¹¹⁹ AK Paris 2004, Kat.-Nr. 22, S. 124, Kat.-Nr. 26 + 27, S. 127-128.

¹²⁰ C.B.3.53, vol. 2, c. 79 - 91: Siehe Castelli 2000, S. 229.

¹²¹ Tintelnot 1939, S. 305.

6. Katalog

6.1. Vorbemerkung

Im ersten Teil des Katalogs soll nun versucht werden, ein repräsentatives Bild zu all den im Rahmen großangelegter und prächtig mit allegorischen Figuren ausgestatteten Festzügen oder Turnierveranstaltungen notwendigen Ausstattungsgegenständen wie etwa Masken, Festgewändern, Pferdeschabracken, Prunkwägen, Ritterkostümen zu zeichnen. Diese mit einer Vielzahl mythologischer Figuren ausgestatteten Triumphzüge boten bei verschiedenen Anlässen nicht nur dem höfischen Publikum ein abwechslungsreiches Bild auf den Straßen und Plätzen der Städte. Es werden hierzu die von verschiedenen Künstlern stammenden und an unterschiedlichen Höfen entstandenen Entwurfszeichnungen oder in Ausnahmefällen auch Drucke mit gleicher oder ähnlicher Themenstellung – teils auch mit zeitlich erheblichen Abständen – in eingehenden Analysen einander gegenüber gestellt. Ziel dabei ist es, anhand einer – großteils auch lückenhaften – „Chronologie“, die Entwicklung der italienischen Kostümstudie während des 16. Jahrhunderts zu verfolgen und dabei mögliche auftretende, künstlerische Spezifika herauszuarbeiten. Um gewisse, der Gattung „Theaterzeichnung“ anhaftende Eigenheiten sichtbarer zu machen, wird zum Teil auch auf antike Darstellungen, sei es auf Amphoren, in Mosaiken oder Fresken, dieses Genres zurückgegriffen.

Im zweiten Abschnitt zu Kostümen für Dramen werden anhand ausgewählter Beispiele frühe, mit dem Renaissancetheater in Zusammenhang gebrachte Blätter einer genaueren Überprüfung auch hinsichtlich der für antike Theatergewänder geltenden Regeln unterzogen. Diese Analyse wird schließlich in Bezug auf die bereits bestimmten Aufführungen zuordenbaren Zeichnungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts weiter ausgedehnt.

Im dritten Katalogteil sollen letztlich anhand einer Reihe von Vergleichen die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen antiken Theatergewändern, wie etwa bei Pastoralen und solchen, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts in den Aufführungen von Intermedien Verwendung fanden, herausgearbeitet werden. Der Fokus liegt dabei auf den Entwürfen Buontalenti für die *intermezzi* von 1589.

6.2. Ausgewählte Zeichnungen bzw. Drucke der aufwendigen *apparati*

Die Maske – der wichtigste Ausdrucksträger jedes theatralischen Auftritts.

Hier werden Entwurfsblätter für Masken versammelt, deren genauer, ursprünglicher Zweck zum Teil nicht mehr belegbar ist. Diese werden zumeist im Detail auf Einzelblättern dargestellt. In einem späteren Katalogteil zur dramatischen Gattung werden dann weitere Beispiele angeführt, die aufgrund ihrer Charakteristik eindeutig einer Komödie oder Tragödie zuzuordnen sind.

I.1

Parmigianino (Francesco Mazzola)

Maskenträger, um 1535/40

Rechts unten: *Parmigianino*

Bleistift und braune Feder auf Papier, 14,5x11,9 cm

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. Nr. 6652

Ein im Profil wiedergegebener nackter Mann schreitet mit einer vor seinem Körper bis in die Höhe der Knie reichenden Maske des Göttervaters Zeus von links nach rechts durch das Bildfeld. Die Maske eines mit Bart dargestellten älteren Mannes wirkt dadurch überdimensioniert und sehr eindrucksvoll auf den Betrachter. Es handelt sich hierbei um das seltene Beispiel einer von Parmigianino entworfenen „lebensgroßen“ Maske, die ähnlich den später noch zu behandelnden Zeichnungen von Tierkostümen für Menschen eine sehr interessante Spielart von Kostümierungen veranschaulicht. Im Gegensatz zu den antiken Masken (Abb. 12)¹²² kann jedoch in ihr eindeutig abgelesen werden, dass die Maske des Zeus in sehr klassischen Zügen gebildet ist und einen neutralen Gesichtsdruck widerspiegelt. Auch in der Technik der Ausführung der Zeichnung liegt primär der Fokus auf der präzisen, mit sehr fein gesetzten Federstrichen wiedergegebenen Maske inklusiver nach oben spitz zulaufender Kopfbedeckung, während der darunter zum Teil hervorscheinende männliche Akt weit weniger detailreich umrissen wird.

Literatur: Popham 1971, Kat.-Nr. 498, S. 161; Hofmann 1987, Kat. 25, S. 353; Gnann 2007, Kat.-Nr. 308, S. 397

I.2

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Maskierter Mann mit Federhut; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen Büsten im Profil mit reich dekorierten Masken

Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm

Paris, Nationalbibliothek

¹²² Mosaik mit einer tragischen und komischen Maske, ca. 2. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen.

Bei Rossos weiblichen und männlichen maskierten Profilköpfen¹²³ handelt es sich um Stiche von Pierre Milan nach nicht mehr vorhandenen Originalzeichnungen des italienischen Künstlers. So wird man in den nächsten Beispielen von Masken erkennen, dass auch hier der Ausdruck eher emotionslos starr wirkt, als in den grotesk verzerrt wirkenden antiken Beispielen – mit wenigen Ausnahmen, wie etwa die greisenhaft modellierte Maske Rossos. Bei der Individualisierung der einzelnen Profile der Masken des Florentiner Künstlers ist jedenfalls festzustellen, dass die weiblichen Züge sehr viel einheitlicher wirken als die doch stärker differenzierten Gesichtszüge ihrer männlichen Pendants (Nasen, Bärte).

Vielmehr als auch noch im Fall des Zeus (Kat.-Nr. I.1) wird in den Masken von Rosso Fiorentino und Giuseppe Arcimboldo (Kat.-Nr. II.1) der Kopfschmuck zum Zentrum der gestalterischen Aufgabe. Es gibt bei beiden Künstlern jeweils eine ganze Serie von Büsten im Profil, sodass man dadurch sehr genau die Verwendung einzelner Motive und dekorativen Vokabulars studieren kann.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 124; Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

I.3

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Büste eines maskierter Mannes mit Vollbart; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen Büsten im Profil mit reich dekorierten Masken
Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm
Paris, Nationalbibliothek

In einer der maskulinen Büsten erkennt man sehr gut wie die Maske, man muss fast sagen mehrere Masken durch Bänder am Kopf befestigt werden. Neben der das Gesicht verdeckenden Halbmaske sieht man auch eine am Hinterhaupt „zurückgeschobene“ Tiermaske, die uns im Folgenden auch bei Blättern mit ganzfigurigen Kostümen Arcimboldos (Kat. VI.5) begegnen werden.

Literatur: Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

I.4

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Maskierter Mann mit weiblicher Maske auf seinem Hinterkopf; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen Büsten im Profil mit reich dekorierten Masken
Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm
Paris, Nationalbibliothek

Es gibt in dieser Serie von 20 Kupferstichen auch eine „doppelgesichtige“ Maske mit einer weiblichen und männlichen Seite. Zweigesichtige Hermen findet man auch zum Beispiel als

¹²³ Die Literatur vermutet aufgrund mangelnder Identifizierbarkeit der Gewänder der Maskierten, dass es sich hierbei um Vorlagen für einen rein dekorativen Steinschmuck handelt. Meinem Wissen nach gibt es noch keinen Versuch, in dieser Serie Typen von Masken bestimmten Personen zuzuordnen. Aus antiken Schriften wissen wir jedenfalls, dass für die Aufführungspraxis von Dramen oftmals eine große Anzahl verschiedener Masken notwendig war: Brauneck erwähnt etwa, dass für die Tragödie der hellenistischen Zeit Julius Pollux, ein Rhetoriklehrer in Athen am Ende des 2. Jahrhunderts, ein ganzes Kompendium tragischer Typenmasken schriftlich festhielt: sechs für ältere Männer und Greise, acht für bartlose Jünglinge, elf für weibliche Personen und drei für Sklavinnen. Weiters soll es neben den Masken für das Standardpersonal immer auch Sondermasken, etwa für Einäugige, Geblendete, Blinde, Mänaden und die Erinnyen gegeben haben. Zu bestimmten Kostümen fanden auch die jeweils dazugehörigen Attribute wie z.B. Zepter, Hirten- oder Heroldstab, Keule, Dreizack oder das Fell des Hirschkalbs, um die Figur auch sofort für den Betrachter identifizierbar zu machen, in den Quellen eigens Erwähnung. (Brauneck 1993, S. 62-63)

Marmorbüsten auf Sockeln bereits in der Antike (Abb. 13) wieder. Wie im bereits im Kat.-Nr. I.3 gezeigten Beispiel steht die Gestaltung des „Beiwerks“ der Maske, in Form von Schleifen, Haarteilen, kleinem, skulpturalem Schmuck (Köpfen), Perlenketten, Quasten sowie floralen Zierelementen auch hier im Vordergrund der Darstellung.

Literatur: Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

I.5

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Weibliche maskierte Büste mit Federn geschmückter Kopfbedeckung; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen Büsten im Profil mit reich dekorierten Masken
Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm
Paris, Nationalbibliothek

Betrachtet man nun eine der Frauenköpfe von Rosso Fiorentino im Detail, so fällt der fast schon überladen wirkende Kopfschmuck der Figur sofort ins Auge, der – wie eine „tief ins Gesicht“ gezogene Mütze – bis fast zu den Augenhöhlen der Maske reicht. Geht man davon aus, dass diese Entwürfe auch wirklich zur Herstellung von Kostümen gedient haben, so wird man sich diesen kunstvollen Kopfschmuck als haubenartige Perücke¹²⁴ gefertigt vorstellen müssen, um einen – ohne Verrutschens – für die Bühne tauglichen Einsatz zu ermöglichen. Im Einzelnen sieht man eine kugelförmige Kette mit einer einzelnen unregelmäßig geformten herabhängenden Perle über dem Nasenrücken, die durch ein darüberliegendes, volutenartiges Kronenstück durchgefädelt ist. Weiters sind die seitlich an der Frisur angebrachten, gedrehten Zopfornamente und eine große Anzahl von Federn als Bekrönung zu erkennen, die an der Krone befestigt sein dürften. Zwei Quasten sowie ein dünnes Schleifenband hängen als zusätzliches Zierelement – einmal in der Höhe der Federnpracht und ein anderes Mal im Nackenbereich der Büste herunter.

Literatur: Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

I.6

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Weibliche maskierte Büste im Profil; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen grotesken Masken
Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm
Paris, Nationalbibliothek

Siehe Kat. II.2

Literatur: Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

¹²⁴ „Leonardo (...) entwarf auch Haartrachten und Masken (...) Seine Handschriften enthalten einige Rezepte zum Haarfärben, und bezeichnenderweise stellt die *Studie für den Kopf der Leda* auf einer Zeichnung aus Windsor (RL 12515) zugleich ein Perückenmodell dar, wie die dazugehörige Inschrift unmissverständlich klarmacht: ‚Sie kann ohne Schaden abgenommen und aufgesetzt werden.‘ (M. L. Angiolillo, Leonardo, feste e teatri, zit. n. Arasse 2002, S. 233, 510)“

I.7

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Männliche maskierte Büste im Profil; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen grotesken Masken

Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm

Paris, Nationalbibliothek

Siehe Kat. III.1

Literatur: Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

I.8

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Männliche maskierte Büste im Profil; Gruppe von 20 männlichen und weiblichen grotesken Masken

Kupferstich auf Papier, 15,5 x 11,2 cm

Paris, Nationalbibliothek

Siehe Kat. III.3

Literatur: Geiger 1960, Abb. 126; AK Paris 1972, Kat.-Nr. 439; Brugerolles 1995, Kat.-Nr. 37, S. 108

Die elaborierte Frisur als krönender Abschluss der Kostümierung

Es existieren nur sehr wenige, sich ausschließlich mit der Frisur und dem Kopfschmuck aus-einandersetzende Entwurfszeichnungen, die nun im Einzelnen vorgestellt werden: Auch hier handelt es sich um Einzelstudien. Im späteren Katalogabschnitt zum Festgewand wird dieser Kopfputz dann auch im Zusammenhang mit ganzfigurigen Darstellungen in seiner spezifischen Prägung weiterverfolgt werden.

II.1

Giuseppe Arcimboldo

Frauenbüste mit Kopfputz in antikisierendem Stil und Maske

Beschriftung oben rechts: 55

Feder und blaue Lavierung, 25,75 x 19,25 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3195

Eine ähnlich wie bei Leonardos Studien für den Kopf der Leda (Abb. 14)¹²⁵ aus Zöpfen geformte Haartracht, die mit einer Krone verziert ist, begegnet uns in einer der Frauenbüsten

¹²⁵ Bleistift und Feder über schwarzer Kreide, 20 x 16,2 cm. Windsor, Royal Collection, Inv. 912516. Arasse vermutet, dass Leonardos Studien für den Kopf der Leda auf dem die Haartracht derselben aus vier verschiedenen Blickwinkeln dargestellt ist, zugleich als Perückenstudie gedient haben mag. Dieses Blatt zeichnet sich jedenfalls durch die genaue Wiedergabe der Frisur der weiblichen Figur aus, die kunstvoll drapierte, zum Teil auch spiralenartig gelegte Zöpfe zeigt.

von Giuseppe Arcimboldo wieder, die jedoch verglichen mit den Köpfen Rossos (Kat.-Nr. I.3-5) sehr schlicht und klassisch trotz aller manieristischer Prägung erscheint. Es gibt in dieser Serie meines Wissens nach ausschließlich Frauenbüsten, die eine jeweils sehr ähnliche Maskenform tragen und auch im Gegensatz zu Rossos Blättern nur wenig von ihren Kostümen im Brustbereich erkennen lassen.

Von Rosso selbst gibt es eine Originalzeichnung (Abb. 15)¹²⁶ einer weiblichen Büste als Rückenfigur mit ins Profil gedrehtem Gesicht, auf der ebenfalls eine sehr elaborierte Frisur zu erkennen ist, die ähnlich wie in einer der Studien zu den sogenannten *Teste Divinae* von Michelangelo (Abb. 16)¹²⁷ eine äußerst phantasievolle Haartracht besitzt, die neben verschlungener Zopfformationen überdies auch Hörnerformen aufweist. Auch diese wirkt im Gegensatz zu den nach Rosso gefertigten Kupferstichen klassisch elegant.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 117; Beyer 1983, S. 84, Nr. 36

II.2

Bartolomeo Passerotti

Frauenkopf mit Frisur und Krone

Links oben: 74, unten in der Mitte: 140

Braune Feder auf Papier, 52 x 38 cm

Modena, Galleria Estense, Inv. 945

Auf einem sehr raren Blatt von Bartolomeo Passerotti, das vermutlich eine Frisur für ein prunkvoll höfisches Fest zeigt, können wir auch hier die uns bereits bekannten Elemente aufwendigen Kopfschmuckes sehen: die durch die Krone gefädelt Perlschnur, die insgesamt vertikal nach oben aufgetürmte Haardrapierung, an deren Ende eine herabbaumelnde Quaste (bei Passerotti kombiniert mit einem Schleier), und deren kleinere im Nackenbereich dieser Darstellung befestigte Variation, der über der Stirn vor einem volutenartigen Teil der Krone kleine skulptural gestaltete Kopf. Auch bei Passerotti wird wie bei einem der Köpfe Rossos (Kat.-Nr. I.6) ein Tierkonterfei im Haarschmuck integriert.

Da die Zeichnung Passerottis im Zusammenhang mit einer höfischen Festveranstaltung gesehen wird, kann man auch aus diesem Dokument auf die aufwendigen Ausstattungen solcher Festlichkeiten mit all ihren Beteiligten schließen. Ein weiterer Hinweis vielleicht auch darauf, dass es sich bei der umfangreichen Serie von Büsten Rossos tatsächlich um Entwürfe für eine Kostümierung handeln könnte.¹²⁸

Provenienz: Francesco V

Literatur: Gruber 1994, S. 266; Bentini 1989, Taf. XLII, S. 140; Bentini 1998, no. 46, S. 126

¹²⁶ Ideale Frauenbüste, 1527. Inschrift in Bleistift und brauner Feder oberhalb der Büste: *Rosso Fiorentino*. In der Mitte rechts: *Giulia Gonzaga Duchezz[a] / di Mantoa*. Schwarze Kreide, 23,6 x 17,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1952, no. 52.124.2.

¹²⁷ Kohlestift, 28,8 x 23,5 cm. London, British Museum.

¹²⁸ In der Literatur wird auch vermutet, dass es sich bei dieser Serie um Vorlagen für aus farbigen Steinen gestalteten Wand- oder Deckendekorationen im Rahmen der Ausstattungstätigkeit der Schule von Fontainebleau handelt. Es lässt sich diese Theorie jedoch nicht beweisen. Vgl. dazu Brugerolles 1995, S. 108 und Carroll 1987, S. 215. Elisabeth Scheicher sieht die Serie hingegen in Zusammenhang von Ausstattungsgegenständen für Feste und sieht sie in einer Linie mit den zwar ganzfigurig, ansonsten aber ähnlich konzipierten und ausgeführten *3 Parzen* (Kat.-Nr. VI.1), die wohl als Vorlage für einen von Franz I. auf Schloss Fontainebleau veranstalteten Festumzug oder eine Maskerade entstanden sind. (Siehe Scheicher 1987, S. 243-244)

II.3

Jacopo Ligozzi

Weibliche Büste im Profil mit Frisur und auf ihrer Krone befestigten Fisch
Graphitstift, braune Feder und braune Lavierung, 21,8 x 15,3 cm
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 1074

Die von der Forschung im Zusammenhang mit einer Theateraufführung oder ähnlichen Festlichkeit gesehene Zeichnung weist sehr deutlich über die in Arcimboldos (Kat.-Nr. II.1) oder Passerottis (Kat.-Nr. II.2) aufwendig vorgeführten Frisurkreationen hinaus: Der durch einen Fisch bekrönte Kopfschmuck der im Profil gezeigten weiblichen Büste wird hier dem Betrachter mit einem kleinen, einem Drachen „entlehnten“ Flügel als Abschluss des Gewandes an ihrer linken Schulter kombiniert präsentiert. Diese tierischen Applikationen verleihen dem Blatt einen phantasievollen Charakter, den wir ebenso bei einer an sich militärisch geprägten Büste Leonardos (Kat.-Nr. III.1) wiedererkennen werden.

Literatur: Conigliello 2004, Kat.-Nr. 25, S. 73

Phantastisch übersteigerte Prunkhelme

Dieser Teil des Katalogs setzt mit der weiteren Analyse von Kopfschmuck nahtlos fort: Es stehen jedoch Studien mit militärischer Ausprägung im Mittelpunkt der Betrachtung. Eine Vielzahl an verschiedenartigen Helmen dient als Einführung zum Thema und wird in den später noch folgenden Entwürfen zur Gestaltung von kriegerischen Kostümen weiterverfolgt.

III.1

Leonardo da Vinci

Kriegerbüste im Profil nach links gewendet, um 1480
Silberstift auf gelb grundiertem Papier, 28,7 x 21,1 cm
London, British Museum, Inv. 1895,0915.474.

Stellt man Leonardos Kriegerbüste im Profil einem der Köpfe Rossos mit helmartiger Kopfbedeckung (Kat.-Nr. I.7) gegenüber, so erkennt man trotz aller Unterschiede zwischen den beiden eine wesentliche Gemeinsamkeit: Dekorativer Schmuck steht eindeutig vor jeder praktischen Einsatzmöglichkeit im Falle des Tragens bei einem tatsächlich kriegerischen Einsatz im Vordergrund des Entwurfs. Es ist dies auch das wesentliche Merkmal, was auch alle anderen mit dem Festgeschehen oder dem Theaterbetrieb verbundenen Zeichnungen oder Stichen stets zugrunde liegt: Das übersteigerte, dekorativ sehr auf Effekt hinzielende Detail, sei es in Form der Verwendung metallener Materialien, die reflektierende Lichteffekte bei Sonnenschein anlässlich öffentlicher Umzüge oder bei künstlicher Bühnenbeleuchtung ermöglichen. Von großer Beliebtheit zeugt auch der oftmals an Helmen angebrachte, oft sehr reiche, buntfarbige Federschmuck, der im Wind oder durch die Bewegung wippt und dadurch Aufmerksamkeit erregt.

Rossos Helmkonstruktion erscheint jedenfalls im Gegensatz zu derjenigen von Leonardo wesentlich kompakter und stabiler: Auf einem haubenartig gebildeten Untergrund werden verschiedene dekorative Elemente fixiert, wie zum Beispiel Federn in unterschiedlichen Längen, kleine Fruchtgirlanden oder volutenartige Beschläge mit kleinen daran befestigten Kugeln.

Leonardos Helm wiederum dürfte sich lediglich im Bereich der Stirn (Schirm) bzw. des Nackens aus metallenen, festen Teilen zusammensetzen, während der dazwischenliegende Bereich von einem flügelartigen, mit einem von Pfauenaugen überzogenen Muster gebildet wird. Vielleicht wurden sogar echte Pfauenfedern dazu verwendet. Ein mit einem floralen Motiv geschmücktes, rundförmiges Scharnier dient als Übergang zwischen Schild, Vogelflügel und Nackenstütze dieses Helmes. Ein weiteres Blumenelement findet man fast wie „schwebend“ oberhalb des Tierflügels.

Das in Silberstift ausgeführte Blatt wird um 1480 datiert und zeigt eine bis ins kleinste Detail ausgeführte Studie zum Thema: Abgesehen vom akribisch durchgestalteten Helm wird auch der Kürass des Trägers in der gleichen Dichte an Detailreichtum dem Betrachter vor Augen geführt. Nicht zuletzt entwirft Leonardo in seiner zeichnerischen Wiedergabe eines grimmig und verbissen wirkenden Feldherrn eine wie aus dem realen Kontext stammende Person in kriegerischer Montur.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 30, S. 49; Popham 1994, no. 129

III.2

Francesco Salviati

Kriegerbüste, um 1540

Rote Kreide, 26,3 x 20 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 990463

Francesco Salviatis Kriegerbüste steht nun ganz in der Tradition von Leonardos Zeichnung eines „idealen Kriegers“ (Kat.-Nr. III.1), wobei bei ersterem die klassische Helmform trotz großem, dekorativem Beiwerk (Puttokopf, Blätterranksen, Vogelschmuck, Federbusch) beibehalten wird. Die in Rötel ausgeführte und um 1540 entstandene Zeichnung gibt präzise den aufwendig gestalteten Helm des Kriegers wieder. Auch das im Profil gezeigte Antlitz der Figur wird bis ins Barthaar genauestens modelliert. Ganz im Kontrast dazu steht jedoch die Behandlung des Obergewandes, das mit nur wenigen Linien grob konturiert wird. Der gesamte Hintergrund des Blattes wird durch horizontale gesetzte Schraffuren gegen die im Vordergrund befindliche Büste abgesetzt.

Einen vergleichbaren Typus in der Darstellung finden wir in der Kriegerbüste von Michelangelo (Abb. 17)¹²⁹, die gleichzeitig schon auf eine weitere Helmstudie (Kat.-Nr. III.3) von Salviati verweist, was den an den jeweiligen Helmen – ähnlich einem architektonischen Gesims – angebrachten Federschmuck betrifft. Der auf Michelangelos Blatt gezeigte und am Kürass befestigte Bestienkopf sowie die fast tiermaskenartig anmutende Kopfbedeckung der Figur selbst gleichen im wesentlichen denjenigen Kopfmasken, die etwa die in Primatccios Kostümstudie (Kat.-Nr. VIII.4a) als Tiere verkleidete und Teller reichende Dienerschaft trägt.

Literatur: Popham / Wilde 1949, Kat.-Nr. 68; Acidini Luchinat 2002, Kat.-Nr. 205, S. 343-344

III.3

Francesco Salviati

Helmstudie, um 1545

Feder, braune Tinte, braun laviert, mit weißen Höhungen auf graugrünem Papier, 49,4 x 47,1 cm

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 6126

¹²⁹ 34 x 22 cm, London, British Museum.

Eine Studie zu einem Helm, die von Pouncey Salviati zugeschrieben wurde, kombiniert bereits bekannte Elemente (Tieraugen, reicher Federschmuck, Kordelbänder, Blattformen, kleine Füllhörner) und fügt noch viel stärker figurliche Darstellungen (hockender Knabe, Sphinx) zur weiteren Ausschmückung dieses Prunkstückes hinzu. In der Literatur ist man nicht sicher, ob es sich bei diesem sehr großformatigen Blatt tatsächlich um den Entwurf für einen Goldschmied handelt, zumal vergleichbare Zeichnungen zum Werk Benvenuto Cellinis vollständig fehlen. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach hierbei um eine seltene, noch erhalten gebliebene Studie aus diesem Genre. Da wir in diesem Blatt – wie soeben aufgezeigt – viele Merkmale aus den phantastischen Kopfbedeckungen (vergleiche insbesondere auch die Sphinx in einer der Büsten Rossos im Kat.-Nr. I.8) der Stichserie (Kat.-Nr. I.3-7) finden können, wäre auch die Möglichkeit vorhanden, bei diesem Entwurf an eine Präsentationsstudie Salviatis für Festdekorationen zu denken.

Aufgrund der stark eingesetzten Technik der Lavierung wirkt die um 1545 datierte Federzeichnung beinahe schon wie eine Goldschmiedearbeit selbst, was insbesondere in ihrer kräftigen, plastischen Modellierung und dem konsequenten Arbeiten mit Licht und Schatten zum Ausdruck gebracht wird.

Literatur: AK Paris 1965, Kat.-Nr. 207, S.87; Acidini Luchinat 2002, Kat.-Nr. 203, S. 341-342

III.4

Perino del Vaga

Frauenbüste in Rüstung

Feder, 20,2 x 10,3 cm

Florenz, GDSU, 480 F

Perino del Vaga, ein weiterer Florentiner Künstler, beschäftigt sich in der Studie einer Frauenbüste in Rüstung vor allem mit dem sehr auffällig gestalteten Kopfschmuck dieser Amazone. Wie bereits bei Salviatis Blatt (Kat.-Nr. III.3) beobachtet, findet man in diesem Beispiel wiederum, diesmal am Augenschirm des Helmes integrierte Tieraugen, die beim Herunterklappen des Visiers ähnlich einer Maske erschienen sind. Die ansonsten völlig glatt und ohne weiteres Ornament gezeigte Sturmhaube antiker Prägung ist wie bei Salviatis Entwurf mit Federn und zusätzlich einem Drachen als Bekrönung ausgestattet. Die im strengen Profil wiedergegebene Kriegerin wendet jedoch ihren bis zur Taille gezeigten Oberkörper in Dreiviertelansicht dem Betrachter zu: Im Kontrast zu ihren nackten Brüsten werden sehr voluminös stark gebauscht wirkende Gewanddraperien zu beiden Seiten der Schultern angebracht. Diese additive Zusammensetzung des Kleidungsstücks findet man auch im Stich der drei Parzen von Rosso (Kat.-Nr. VI.1) wieder.

Literatur: Petrioli Tofani 1991, no. 480 F.

III.5

Pirro Ligorio

Fünf Helmstudien

Graphitstift und braune Feder, 25,2 x 41,5 cm

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 281A verso

Ein Blatt mit fünf Entwürfen zu offenen Sturmhauben klassischer antiker Prägung wurde von Pirro Ligorio um 1570 angefertigt. Sie variieren im Prinzip den bereits bei Perino del Vaga (Kat.-Nr. III.4) vorgestellten Helmtyp, jedoch mit viel reicher ausgeführtem Dekor. In ihrer plastischen Durcharbeitung und Detailvielfalt weisen sie vergleichbare Merkmale mit der

Studie Salvatis (Kat.-Nr. III.3) zu einem Prunkhelm auf. In der vorliegenden Zeichnung ist sehr gut der immer gleiche Typus der kriegerischen Ausstattung, der sich lediglich in seiner Oberflächengestaltung abwandelt (Musterung, Federschmuck, Beschläge), ablesbar. Ein wesentliches Prinzip wird hier bereits deutlich, nämlich das Variieren der Applikationen und des Dekors innerhalb eines Ausstattungsstückes für Festlichkeiten. Diese Methode wird auch bei Entwürfen zu Kostümen angewendet.

Literatur: Coffin 2004, S. 108

III.6, III.6a

Pirro Ligorio

Turnierhelm und Frau

Inscription am Helm: *Dubietas*

Bleistift und Feder, 41,8 x 28,6 cm

Turin, Staatsarchiv, MS J.a.II.17 (vol. XXX), fol. 7v.

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für einen Vollvisierhelm

Feder und blaue Lavierung, 17 x 16,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3226

Auf einer weiteren Zeichnung Ligorios sehen wir im Hintergrund links einen zeichnerisch sehr schematisch angegebenen Vollvisierhelm, der in seiner Form zwar vollkommen glatt erscheint, aber mit hochaufragendem Aufsatz versehen und letztlich ähnlich einer Standarte gestaltet ist: Er trägt die Aufschrift *dubietas*.

Eine ähnlich puristische Form des ritterlichen Helmes für Turnierzwecke findet man zum Beispiel bei Giuseppe Arcimboldo, der einen ebenfalls völlig glatten Helm mit einem zuklappbaren Visier entwirft. Verziert wird er lediglich am hinteren Teil mit Federn und einer langen, nach hinten herabbaumelnden Schmuckgirlande.

Literatur: Volpi 1994, Nr. 9, S. 67; Coffin 2004, S. 108 + Nr. 136, S. 167; Beyer 1983, S. 79, Nr. 18

Krieger, Lanzenträger, Amazonen ... Das schauspielerische Personal rüstet sich für den großen Aufmarsch.

Hier werden erstmals ganzfigurige Studien zu dem in den Aufführungen eingesetzten, kriegerisch gerüsteten Personal einer näheren Betrachtung unterzogen. Bei den einzelnen Beispielen reicht die Dokumentenlage oftmals bestenfalls für eine Zuordnung derselben zu einem (konkreten) Festzug.

IV.1, IV.1a

Leonardo da Vinci

Kostüm für eine Maskerade

Schwarze Kreide, 21,5 x 11,2 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12576

Kostüm für eine Maskerade

Schwarze Kreide, 21,4 x 10,7 cm

London, Royal Collection, Inv. 12577

Leonardos um 1513¹³⁰ datierte Zeichnungen für Kostüme einer Maskerade können aufgrund der Dokumentenlage keiner konkreten Festveranstaltung in dieser Zeit zugeordnet werden; es ist auch nicht sicher, ob sie für nur einen Anlass entworfen worden sind.¹³¹ Die frontal, auf beiden Beinen stehend dargestellte Frauenfigur mit einem von Bändern durchwirkten enganliegenden Oberteil stützt ihren linken Arm auf ihrer Hüfte ab und wendet ihren Kopf nach links ins Halbprofil. Die Hand ihres rechten, nach unten gerade ausgestreckten Armes hält eine lediglich nur zart angedeutete Feder oder einen ähnlichen Gegenstand. Auffallend in der Zeichnung ist das sehr genau wiedergegebene Oberteil des Gewandes mit reich verzierten und horizontal mit Bändern abgebanderten Ärmelstücken, die über einem eng anliegenden Untergewand zu sehen sind. Um die Taille befindet sich ein mehrmals ineinander verschlungener seilartiger Gürtel. Die untere Gewandpartie der Figur ist sehr feinlinig – mit wenigen schattierten Bleistiftzonen – als bis zu den Füßen herabreichender Rock angegeben.

Das ebenfalls in der königlichen Sammlung bewahrte weitere Blatt Leonardos mit diesmal einer männlichen kostümierten Figur weist im Wesentlichen ähnliche Charakteristika auf: Die Figur wird frontal in Schrittstellung gezeigt und stützt ihren linken Arm auf ihrer Hüfte ab. Es erfolgt ebenso eine genaue Wiedergabe des Gewandes bis knapp unterhalb der Taille, während das über die Beine bis an den Boden herabfallende Untergewand nur schemenhaft wiedergegeben wird und im Unklaren bleibt.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983 Fig. 27 + 27, S. 47; Popham 1994, no. 121 + 122

IV.2

Leonardo da Vinci

Kostüm eines Lanzenträgers für eine Maskerade

Schwarze Kreide, Bleistift, Feder und Lavierung, 27,3 x 18,3 cm

London, Royal Collection, Inv. 12575

Ein weiteres Blatt Leonardos, das sich in der britischen königlichen Sammlung befindet, zeigt einen weitgehend viel kräftiger modulierten jungen Mann mit einer Lanze in seiner rechten, der im Schreitmotiv nach rechts vorne mit gleichzeitig nach links über seine Schulter nach hinten gerichteten Blick wiedergegeben ist. Er trägt eine kleine Kappe mit Wulst sowie einer dort befestigten kleinen Feder. Auch seine linke Hand stützt sich auf seiner Hüfte ab. Quer über sein Gewand sieht man ein Band umgehängt. Die in der Figur ablesbare Bewegung wird durch das Herabflattern der Gewandsärmel zu beiden Seiten betont. Auch bei seinem Kostüm sieht der Betrachter ein eher enganliegendes Oberteil, das in der Mitte gegürtet und in einem Stück bis etwa zur Mitte der Oberschenkel hinabreicht. Viel länger hingegen fallen die fast bis zu den Knien herabflatternden Ärmel hinab. Auch in diesem Fall werden die Ärmel durch Bänder im Bereich des Oberarms dekorativ gerafft. Im Vergleich zu den beiden Blättern des

¹³⁰ Clark datiert sie aufgrund stilistischer Merkmale in die Zeit um 1511, in der Zeichnungen für das Trivulzio-Denkmal entstanden sind. (zit. n. Popham 1994, S. 127)

¹³¹ Popham 1994, S. 37.

Kat.-Nr. IV.1 ist die Oberfläche des Gewandes nur wenig gemustert oder ornamentiert dargestellt. Trotz der „lebhafteren“ Auffassung der Figur wirkt sie durch ihr Gewand eher schlichter und einfacher im Auftritt.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 26, S. 45; Popham 1994, no. 120

IV.3

Leonardo da Vinci

Kostüm eines Gefangenen für eine Maskerade

Schwarze Kreide mit einigen roten Farbspuren, 18,4 x 12,7 cm

London, Royal Collection, Inv. 12573

Ein an Händen und Beinen gefesselter, nach rechts im Profil vorne übergebeugter Gefangener stützt sich mit seiner rechten Hand auf einen keulenartigen Aststock. Die von Leonardo stammende Zeichnung zeigt dabei ein aus einem jeweils sehr einfachen Ober- und bis zu den Knien reichenden Untergewand bestehendes Kostüm, das an den Saumenden sehr zackig und ausgefranst wirkt. Der in seiner armseligen Erscheinung wiedergegebene Gefangene trägt einen an seiner rechten Seite, an einem Seilgürtel befestigten Trinkbecher mit sich.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 45, S. 59; Popham 1994, no. 118

IV.4

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für eine Lanzenträgerin

Beschriftung oben rechts: 44

Feder und blaue Lavierung, 30,5 x 20,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3184

Das Kostüm einer Lanzenträgerin mag vielleicht beim ersten Blick nur wenig mit der Frauenfigur bei Leonardo (Kat.-Nr. IV.1) gemeinsam haben, aber drei wesentliche Merkmale sind bei beiden Blättern vorhanden: das enganliegende Oberteil mit gerafften und gebauschten Ärmeln, das an den Unterarmen zu sehende, gemusterte Untergewand, die betonte Taille sowie ein bis zu den Füßen herabreichender Rockteil. Während in Leonardos Zeichnung die Applikationen (gewebtes Oberteil, Bänder, Gürtel) sehr dezent und äußerst sparsam ausfallen, werden diese bei Arcimboldo hingegen in manieristische Verzierungen (Schleifen, Quasten, Bänder) aller Art verkehrt. Wie auch in den Entwürfen zu Festkleidungen (Kat.-Nr. VII.1) des Mailänder Künstlers spiegelt sich auch im Kostüm für eine Lanzenträgerin deutlich der Einfluss zeitgenössischer Gewandtracht am Beispiel des Porträts der Livia Barbiana und ihrer Tochter (Abb. 18)¹³² wider.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 50, S. 88

IV.5

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für eine nach rechts schreitende, männliche Figur

Beschriftung oben rechts: 82

Feder und blaue Lavierung, 30,5 x 20,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3215

¹³² Anonym, Livia Barbiana und ihre Tochter Anna Leonora Sanvitale, um 1561, Vicenza, Palazzo Thiene.

Auch bei einem weiteren Vergleich zweier Blätter gleichen Typs, jedoch unterschiedlichem Künstler wird dies sehr deutlich: Die nach rechts schreitende, männliche Figur Arcimboldos trägt ein grundsätzlich ähnliches Kostüm wie der junge Mann mit Lanze von Leonardo (Kat.-Nr. IV.2). Die Kostümierung, muss man feststellen, ist in beiden Zeichnungen sehr schlicht und zurückhaltend, auch was den Kopfschmuck betrifft. Aber hier wird abermals deutlich, was das Renaissancekostüm vom manieristischen Entwurf unterscheidet: Bei Arcimboldos Figur ist das Gewand entsprechend der spanischen Hoftracht mit einer Halskrause hochgeschlossen, die natürlich bei Leonardo herabflatternden Ärmel des Lanzenträgers werden in der schreitenden Figur eher zu drachenartig geformten Flügeln.

Literatur: Beyer 1983, S. 78, Nr. 16

IV.6

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für einen Waldmann

Beschriftung oben rechts: 74

Feder und blaue Lavierung, 31,5 x 21 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3207

Als Abschluss zu diesen Figurenvergleichen möchte ich dem Gefangenen Leonardos (Kat.-Nr. IV.3) das Kostüm eines Waldmannes von Arcimboldo gegenüberstellen: Bei beiden fällt der Hang des Künstlers auf, das Antlitz der Figuren karikierend darzustellen. Beide stützen sich jeweils auf sehr roh wirkende Baumstämme und fallen durch ihre ihren Charakter verdeutlichenden, einfach gehaltenen Trachten auf. Erscheint der Gefangene in einem sehr zerlumpt wirkenden Gewand, wird der Waldmann durch sein knappes und kurzes Wams, seine Umhängetasche sowie das umgehängte Fellstück gekennzeichnet. Als „einzige“ manieristisch gefärbte Zutat ist wohl der ähnlich einer Feder geschwungene und im Hut des Waldschrates befestigte Ast mit kleinen Blättern zu interpretieren.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 30, S. 82

IV.7

Francesco Primaticcio

Alexander und Thalestris, um 1559/70

Beschriftet in Bleistift und brauner Feder unterhalb der Figuren: *La Regina de le ... alisander* sowie rechts unten: 705. (von F. Sparre) und 21.

Graphitstift, braune Feder und Aquarell über Spuren von schwarzer Kreide, 25,3 x 33,9 cm
Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 848/1863

Ein weiterer, neben Rosso am Hof von Fontainebleau tätiger Künstler war Francesco Primaticcio, aus dessen sogenannter Stockholmer Maskerade das Blatt mit der Darstellung von Alexander und Thalestris stammt. Zunächst möchte ich – trotzdem es sich bei dieser Zeichnung um ein Paar handelt – das Hauptaugenmerk auf die Amazonenfigur mit Lanze richten. Thalestris steht dem Betrachter frontal in Kontrapoststellung gegenüber und vollführt eine leichte Drehung mit ihrer rechten Schulter nach hinten. Sie trägt eine neutrale Maske vor ihrem Gesicht und ist bedeckt mit einem Helm, der mit einem geflügelten Putto verziert ist. Ihr antikisierender Brustharnisch gleicht in seiner Schulterpartie (Beschlüge, Raffungen) sehr dem neben ihr stehenden Alexander. Sie trägt ein unter dem Kürass mehrfach geschichtetes Gewand, das in Stufen (enganliegende Brustpartie, gegürtete Taille, dreigliedriger Unterkörper) bis zu den – mit Riemensandalen bekleideten – Fußspitzen reicht.

Literatur: Dimier 1900, Nr. 189, S. 460; Beijer 1945, Fig. 2a, S. 214; AK Paris 1972, Kat.-Nr. 187; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 52

IV.8

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für Diana mit Köcher und Bogen

Beschriftung oben rechts: 45

Feder und blaue Lavierung, 31 x 21,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3185

Ein vergleichbarer Entwurf für das Kostüm für eine Amazone findet sich bei Arcimboldo Dianas wieder, der die Figur jedoch mit einem Bogen in der rechten Hand und einem an der Taille herabhängenden Köcher ausstaffiert. Auch diese Gestalt trägt vor ihrem Gesicht eine glatte Maske und ihren Kopf ziert ein sichelförmiger, horizontal gelagerter Mond. Die Figur ist in Kontrapoststellung wiedergegeben und hält beide Arme jeweils seitlich nach oben. Arcimboldo lässt für diesen Kostümtyp die spanische Mode in Form der Halskrause und des in dieser Weise hochgeschlossenen Gewandes hier einfließen. Der stufige Aufbau im Gewandverlauf entspricht im Wesentlichen dem des Blattes von Primaticcio (Kat.-Nr. IV.7) mit der Ausnahme, dass in der Höhe der Position des Köchers auf eine gebauschte Stoffkaskade verzichtet wird. Diana besitzt auch keinen Mantelumhang, jedoch lange Ärmel mit Rüschen um die Handgelenke. Der Kürass wird zum weich fallenden Gilet mit zackigförmigen Ausbuchtungen an den kurzen Ärmeln und um die Taille herum uminterpretiert, was wenig Assoziation mit einem Wams oder Uniformstück aufkommen lässt. Die Figur trägt Stiefel, was durch den Schlitz am Untergewand in der Mitte sichtbar wird.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 48, S. 87

IV.9

Perino del Vaga

Kriegerkostüm, um 1545/47

Feder und brune Tinte, grau laviert, 28,7 x 18,5 cm

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 624

Kostümentwürfe für kriegerisch gerüstete, mit Helm, Lanze oder Schwert ausstaffierte Figuren für Festzüge findet man auch in verschiedenen, bedeutenden Sammlungen von Zeichnungsbeständen aus dem 16. Jahrhundert wieder, wie im Fall des Florentiner Perino del Vaga und dessen Detailstudie einer Büste mit antikem Helm (Kat.-Nr. III.4). Das im Louvre aufbewahrte Blatt mit einem – frontal zum Betrachter, in Kontrapoststellung gezeigten – Krieger mit einer Lanze in seiner rechten Hand ist mit einigen – die Farben des Kostüms betreffenden – Aufschriften versehen. Dies stellt ein weiteres wesentliches Merkmal für die Zuordnung zu einem theatralischen Auftritt im Rahmen einer Prozession oder ähnlichem Festgeschehen dar. Die um 1540 entstandene Studie betont sehr deutlich das Antikisierende an diesem Kostüm: Trotz der Gedretheit der Figur und des lediglich im Hintergrund angedeuteten, wegflatternden Mantelumhangs wirkt die Pose des Kriegers sehr starr und wie unter der Last seines Kürass' reichlich unbeweglich. Dieser Eindruck wird auch nicht durch den sprechenden Gestus beider Hände gemildert. Trotz des Anspruchs einen *all'antica* gewandeten Krieger darzustellen, lastet der Harnisch augenscheinlich – ähnlich einer ritterlichen Rüstung – schwer auf der Figur, selbst wenn die metallene wirkende Konstruktion (Brustpanzer, kettenartig ziselierter Rock) nur vorgetäuscht sein sollte. Die wie Kanneluren wiedergegebenen Ornamentstreifen auf den Ärmelpartien und dem Rockteil betonen den Auftritt des Kriegers sehr. Ebenso fallen die ehern wirkenden Stiefel mit Rillendekor ins Auge.

Vergleicht man diesen Kostümentwurf nun mit dem Alexander (Kat.-Nr. IV.7) von Primaticcio, der ebenfalls *all'antica* in seiner Gewandung, in Kontrapoststellung und mit Helm und Schwert ausgerüstet ist, so erscheint sein Kostüm im Gegensatz zur Studie Perinos keineswegs auf der Figur zu lasten. Im Gegenteil die Helmzier mit einer geflügelten, in der einen Hand einen Lorbeerkranz und in der anderen eine Feder haltende Frauengestalt verleiht dem Krieger eine weit weniger furchterregende Charakterisierung. Mit zur Seite gewendetem Kopf blickt er – hinter seiner Maske versteckt – hinunter und begleitet Thalestris an der Hand haltend an seiner Seite. Seine Kostümierung wirkt sehr sparsam angedeutet, indem sie lediglich die wesentlichen Bestandteile des Gewandes angibt, wie beispielsweise den an der Schulterpartie des Kürass' mit zwei Knöpfen befestigten Umhang, die in Abstufungen und Streifen über den Ärmel fallenden Stoffapplikationen, die sehr schematisch gezeichneten Streifen um die Handgelenke sowie den gekreuzten Gürtel. Die in Zacken den Rock bedeckende Stoffpartie erscheint als dekorativer „Auswuchs“, aber sehr einfach gehaltener Schmuck des darüber befindlichen Brustpanzers. Auch die Scheide des Schwertes wird durch ein sehr dezentes Ornament von regelmäßigen Rechtecken gekennzeichnet. Die am Saum des Mantels befestigten beiden Quasten sind erst bei genauer Betrachtung zu erkennen. Erinnern wir uns hingegen an die dekorative Überladenheit in Rossos Entwürfen zu den Büsten (Kat.-Nr. I.2-8) zurück, so gewähren uns die Gestalten von Primaticcio in ihrer Zurückhaltung und Einfachheit einen weiteren Einblick in die Gestaltungsweise unterschiedlicher manieristischer, fast zeitgleich tätiger Meister.

Literatur: AK Paris 1965, Kat.-Nr. 205, S. 86; Parma Armani 1986, Fig. 244, S. 203

IV.10

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für einen Ritter in antikisierendem Stil mit kronenartigem Helm

Beschriftung oben rechts: 71

Feder und blaue Lavierung, 32 x 21,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3204

Der Ritter in Arcimboldos Kostümstudie weist eine Kombination bereits besprochener Merkmale auf: Der Helm wird abgesehen von wenigen kleinen Federn mit einem zusätzlichen kronenartigen Element verziert und ist durch seine hohe, nach oben hin spitz zulaufende Form, einer offenen ungarischen Sturmhaube nachempfunden. Der Mantelumhang ist wie bei dem Blatt Perinos (Kat.-Nr. IV.9) nur angedeutet und dies nur auf der rechten Seite der Figur. Wie bei fast allen Kostümentwürfen Arcimboldos ist das Gewand hochgeschlossen mit Kragen wiedergegeben. Das Ritterhemd wird sowohl an den Ärmeln wie am Saum des Rockes in Zacken gezeichnet, an deren Enden auf jedem zweiten tropfenförmige Kugeln angebracht sind. Der über dem Hemd getragene Harnisch ist entsprechend einer metallenen Rüstung mit aufwendigem Ornament geschmückt. Auch in dieser Zeichnung versucht, ein manieristisch geprägter Künstler mittels antiker Formensprache ein möglichst – dem attraktivem Auftritt entsprechend – phantasievolles Gewand zu entwerfen.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 12, S. 77

IV.11

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf in antikisierendem Stil für eine Amazone mit Schwert und Schild, in einen Panzer gekleidet

Beschriftung oben rechts: 26.

Feder und blaue Lavierung, 30 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3166

Arcimboldos Amazone tritt dem Betrachter im Halbprofil mit Schild und Schwert gegenüber, wobei ihr Kürass mit einem zweistufig fallenden einfachen Gewand darunterliegend kombiniert wird. Das antikisierende Moment in der Darstellung ist eher aus dem Helm mit reichem Federschmuck ablesbar als anhand der schlicht und glatt behandelten Stoffpartien.

Siehe auch Kat.-Nr. XIII.5

Literatur: Beyer 1983, Nr. 47, S. 87

IV.12

Pirro Ligorio

Kostümentwurf für eine antike Kriegerin

Graphitstift und Feder über schwarzer Kreide, 29,8 x 13 cm

Cambridge, Fogg Art Museum, Inv. 0931.1983

Im Blatt der weiblichen Kriegergestalt Ligorios haben wir vermutlich ebenso einen Entwurf für ein antikisierendes, militärisches Gewand vor uns: Im Gegensatz zu Arcimboldos Amazone (Kat.-Nr. IV.11) wird die Figur frontal gezeigt mit lediglich nach links ins Profil gewendetem Haupt. Ihr rechter Arm stützt sich auf eine Lanze, während sie in ihrer linken einen mit zwei Putten und einer Standarte dekorierten Schild präsentiert. Ihr Helm ist, was Zier und Form anlangt, dem von Arcimboldos Amazone sehr vergleichbar. Die antike Kriegerin aus der Sammlung in Cambridge wirkt durch die Verwendung von Kreide als Zeichenmittel dementsprechend malerischer und großzügiger im Auftrag als die sehr präzise durchformulierte Entwurfszeichnung des Mailänder Künstlers in blaulavierter Feder.

Literatur: Coffin 2004, Nr. 201, S. 173

IV.13

Francesco Primaticcio

Merkur und weibliche Gestalt an der Hand führend

Inschrift unter der männlichen Figur in Graphitstift und brauner Feder: *Mercurio*. Rechts unten beschriftet mit 722. (von F. Sparre) und 27. Auf dem verso beschriftet in Graphitstift und brauner Feder mit: *p il duca di lorena*

Graphitstift und braune Feder, Aquarell über Spuren von schwarzer Kreide, 30,3 x 24,9 cm
Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 865/1863

Siehe Kat.-Nr. XIII.7

Literatur: Dimier 1900, Nr. 203, S. 463; Beijer 1945, Abb. 2a, S. 214; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 51; Cordellier 2004, Kat.-Nr. 34, S. 136

Reiterkostüm und Zaumzeug im Detail

Die unter diesem Punkt versammelten Studien haben das Thema des Entwurfs für Reiterkostüme gemeinsam und beschäftigen sich ausführlich mit der Schmückung von Reiter und Pferd innerhalb der Praxis von Festzügen.

V.1

Leonardo da Vinci

Kostüm für ein musizierendes Monstrum

Schwarze Kreide, 19,7 x 28 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12585r

Für den Geleitzug der sogenannten „wilden Männer“ im Rahmen einer Turnierveranstaltung Galeazzo da Sanseverinos soll dieser Entwurf eines – im Profil dargestellten – reitenden und musizierenden Monstrums von Leonardo entworfen worden sein. Das Pferd wird dabei mit einer bis über den Kopf reichenden Schabracke gezeigt. Der Reiter bläst in ein Instrument, das aus zwei Hörnern gebildet wird. Sein Kostüm besteht aus einer Haube mit Drachenflügeln, die wie lange Ohren bis über die Schultern herunterhängen. Ein weiterer Flügel ist über dem Oberarm angebracht und ein Schwanz bildet quasi den Abschluss dieses Ungeheuers. Die Beinkleider sind hingegen glatt und ohne weiteren Dekor gestaltet.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 32, S. 51

V.2

Francesco Primaticcio

Kostüm eines wilden Mannes zu Pferd

Graphitstift und Feder

Florenz, BNCF, C.B. 3.53; II

Das Kostüm eines „Wilden“ zu Pferd mit „wie zum Angriff“ erhobenem linken Arm finden wir in einem der in der Florentiner Nationalbibliothek aufbewahrten Blätter wieder, das Primaticcio zugeschrieben wird. Es diente als Entwurfszeichnung für eine Festveranstaltung am Hof von Fontainebleau etwa ein halbes Jahrhundert später. Das Ross wird durch eine zarte Umrisslinie nur angedeutet. Der im Profil nach links wiedergegebene Reiter erscheint in einer ausformulierten Kostümierung. Diese besteht aus einem hochaufragenden, aus langen Federn bestehenden Kopfschmuck mit einer das Gesicht verdeckenden glatten Maske. Sein bis zum Oberschenkel reichender Kleiderschurz ist von geradem, einfachem Schnitt mit einem V-förmigen Ausschnitt und kurzen Ärmeln. Beim Material dürfte es sich um ein Tierfell handeln. Es erweckt den Eindruck, dass es über einem glatten Hemd getragen wurde, was beim linken Ärmel sowie am Oberschenkel zu erkennen ist. Füße und Schenkel der Figur sind mit einem schuppenartig gemusterten Stoff bekleidet.

Literatur: Dahlbäck 1956, Fig. 4, S. 401-402

V.3

Francesco Primaticcio oder Nicolò dell'Abate

Reiterkostüm, um 1559/70

Beschriftet in Graphitstift und brauner Feder rechts unten: *708.* (von F. Sparre) und *19.*

Graphitstift und graue Tinte und Aquarell, 28 x 22 cm

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 851/1863

Ein anderes für den französischen Hof entstandenes Reiterkostüm sehen wir in dem von Primaticcio oder Nicolò dell'Abate stammenden Blatt mit einer auf einem Schwan reitenden Kriegerfigur. Bei dem Tier handelt es sich um eine wahrscheinlich aus Pappmaché gefertigte Attrappe, die von darin versteckten Menschen bewegt wurde, was leicht an den beiden kräftig aussehenden Füßen ablesbar ist. Bei dem Kostüm der Figur des Kriegers liegt der Typus einer antiken Rüstung vor, die aus Sturmhaube und Brustharnisch gebildet wird. Die Beinkleider

werden eng anliegend und mit einem gepunkteten Muster gezeit und laufen in der Hälfte des Unterschenkels in Zacken aus. Der Schwanz trägt ein becherförmiges Gefäß um seinen Hals gebunden. Die kriegerische Figur selbst weist kein weiteres Attribut, wie etwa ein Schwert oder eine Lanze auf.

Literatur: Dimier 1900, Nr. 192, S. 461; Beijer 1945, S. 213; Dahlbäck 1956, Fig. 3, S. 400-401; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 72

V.4

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für ein Reiterkostüm in antikisierendem Stil mit griechischem Helm

Beschriftung oben rechts: 76

Feder und blaue Lavierung, 30,5 x 20,75 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3209

Arcimboldos Entwurf für ein antikisierendes Reiterkostüm variiert das von Primaticcio (Kat.-Nr. V.3) entworfene Sujet nur wenig: Die im Halbprofil auf einem Sattel – ohne weiterer Angabe eines Pferdes – sitzende Kriegerfigur trägt einen Helm mit Federschmuck, diesmal auch ein Schwert in ihrer Rechten und einen hier reich dekorierten (Schneckenformen, Schuppen, Streifen) Brustharnisch. Ein nach hinten wehender Mantel sowie ein an beiden Seiten über die Beine wegflatternder Unterrock verweist auf eine Amazonengestalt, wie sie auch im Repertoire der ganzfigurigen Entwürfe Arcimboldos vorhanden sind.

Auch hier fällt bei Vergleichen zwischen Entwürfen für Kostüme von Primaticcio und Arcimboldo auf, dass letzterer stets detailreichere und präziser durchformulierte „Vorlagen“ liefert. Sie wirken dadurch auch stärker manieristisch geprägt, fast wie Goldschmiedearbeiten, insbesondere wenn es sich dabei um aus der Antike nachempfundene Kostümierungen handelt. In diesem Themenbereich entwirft Primaticcio entschieden klassischer und zurückhaltender, was Applikationen und Schnittführung betrifft.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 11, S. 77

V.5

Leonardo da Vinci

Kostümierung eines jungen Mannes zu Pferd

Graphitstift und Feder über schwarzer Kreide, 24 x 15,2 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12574

Im vorliegenden Blatt stellt Leonardo da Vinci einen jungen Mann zu Pferd dar. Trotzdem die im Profil von rechts gezeitete Gestalt in seiner Rechten eine Lanze trägt und zu seiner linken Seite der Griff eines Schwertes erkennbar ist, erscheint sein Kostüm weit weniger militärisch als die bislang besprochenen Beispiele dieser Gattung. Im Gegenteil präsentiert es sich ganz und gar wie ein höfisches Festgewand mit sehr aufwendigen Schnittdetails und Musterungen. Der junge Mann trägt auch keinen Helm, sondern einen sehr modisch wirkenden und vorne spitz zu laufenden Hut mit Feder. Sein enganliegendes Untergewand, das am rechten Unterarm sowie Oberschenkel sichtbar ist, wird von einer rautenförmigen Musterung geschmückt. Sein durch Bänder am Oberarm und um die Taille gegürtetes Obergewand erscheint dadurch mit sehr vielen Raffungen und Fältelungen, dessen Stoff mit gepunktetem Oberflächendekor gekennzeichnet ist. Wir sehen hier ein stark einem höfischen Wams nachempfundenes Kostüm vor uns. Während das Pferd nur schemenhaft erscheint, wird das Gewand des Reiters jedoch bis ins kleinste Teil zeichnerisch akribisch beschrieben.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 29, S. 48

V.6

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für ein Reiterkostüm

Beschriftung oben rechts: 77.

Feder und blaue Lavierung, 31,5 x 21 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3210

Bei Arcimboldo springt hingegen sehr deutlich der Charakter der Uniform des Reiters ins Auge. Jedoch haben wir es diesmal weniger mit einer antiken Kostümierung, als vielmehr mit dem Entwurf eines Husarenkostüms zu tun. Es soll sich dabei auch um ein Kostüm für Rudolph II. handeln, das dieser anlässlich eines Turniers zu den Feierlichkeiten seiner Krönung zum König von Ungarn 1572 getragen hat.¹³³ Der Reiter ist frontal – ohne weitere Angabe eines Pferdes – in gegrätschter Position wiedergegeben. Seine Kopfbedeckung reicht tief in die Stirn und wird von einer breiten nach hinten herabfallenden Feder bekrönt. Als Schulterklappen dienen zwei Tiermasken. Durch die in der Zeichnung von der Figur ausgeführten Armbewegungen erkennt man die geschlitzten Ärmel des Obergewandes, die in gezackter Form mit Quasten ausgestattet bis zu den Knien herunterfallen. Sein langärmeliges Hemd wird in der Armbeuge durch Bänder gerafft. An den Handgelenken befinden sich weitere, die Ärmel zusammenhaltende Riemen. Der Kürass liegt eng am Oberkörper an und wird durch eine, in der Mitte vertikal verlaufende Knopfleiste betont, von der kurze Bänder horizontal wegstreben und mit Nieten befestigt sind. Ein um die Taille geschlungener Gürtel unterbricht dieses Dekorationssystem, das auch auf die enganliegenden Beinkleider bis zu den Knien ausgedehnt wird. Unterhalb der Knie sind ebenfalls zwei mit Schleifen zu sehende Bänder angebracht, die das Untergewand zusammenraffen. Unterschenkel und Füße sind nur mehr angedeutet und lassen auch zwei Tiermasken als Schmuck an den Schienbeinen erkennen. Auch hier rückt im Entwurf des Reiterkostüms das Pferd eher in den Hintergrund und wird lediglich mit ein paar wenigen Strichen angedeutet.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 8, S. 76

V.7

Giulio Romano

Pferd

Graphitstift und Feder, 25,7 x 27,6 cm

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 362/1863 verso

Es gibt aber auch Zeichnungen, in denen ausschließlich das Zaumzeug und aufwendig verzierte Satteldecken der Pferde im Detail gezeigt werden. Dies ist zum Beispiel in zwei von Giulio Romano erhaltenen Blättern der Fall.¹³⁴ Auch wenn letztlich ungeklärt bleibt, ob es sich bei diesen Entwürfen um solche für einen *apparatus* handelt. Das Zaumzeug fällt dem Betrachter auf jeden Fall durch seinen reichen Dekor ins Auge. So sieht man in einem der beiden Blätter ein – den ganzen Körper des Pferdes überziehendes – Dekorationssystem, das mittels eines durch Masken an dessen Verbindungspunkten strähnenartig zusammengehaltenen Tuches ein rautenförmiges Muster ausbildet. In den Feldern befinden sich anhand von

¹³³ Beyer 1983, S. 76.

¹³⁴ Siehe dazu Hartt 1958, S. 168: F. Hartt brachte die beiden Zeichnungen zunächst mit der Ausstattungsarbeit Giulio Romanos für einen Triumphzugs im Rahmen des feierlichen Einzugs Karl V. in Zusammenhang. Später revidierte er seine Meinung und ordnet die Blätter nicht mehr erhaltenen Freskendarstellungen von Pferden in Mantua (Palazzo del Te, Sala dei Cavalli) zu.

Schnüren befestigte Blumenmotive. Die Enden dieser verwendeten Tücher hängen als Abschluss lose mit Quasten herunter. Ein schlichter, ohne weiteren Schmuck ausgeführter Sattel ist über dem Drapierungssystem befestigt. Ein kleiner Vogel mit einem Ast im Schnabel sitzt dabei an der Kopfspitze des Pferdes.

Literatur: Hartt 1958, Kat.-Nr. 220 + 221

V.8, V.8a

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für Sattel und Zaumzeug

Beschriftung unten rechts: 88.

Graphitstift und Feder, 33,5 x 23 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3223

Entwurf für eine geflochtene Satteldecke

Feder, rote und grüne Lavierung, 18,25 x 23,5 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3290 bis

In Arcimboldos Sammlung findet man auch einige Entwürfe für Zaumzeug und Satteldecke eines Pferdes. Das Tier wird im Gegensatz zu Romanos Gestaltungsweise nur mit wenigen zarten Strichen angedeutet. Der aus einem Webstück gefertigte Sattel als auch das nur aus wenigen Bändern mit Quasten entworfene Zaumzeug werden hingegen detailliert und mit roter Farbe gezeigt. Es wird nur sehr sparsam über den Tierkörper verteilt und ist nicht wie in dem von Romano gestalteten Blatt (Kat.-Nr. V.7) als eine komplett überziehende Musterung gedacht.

Erst in einem anderen Entwurf Arcimboldos, der nur das Hinterteil eines Pferdes mit einer Satteldecke zum Darstellungsgegenstand hat, wird ein geflochtenes Dekorationssystem vorgeführt, das eher aus lederartigen Riemen, als weichen Stoffpartien zu bestehen scheint und an den Verbindungspunkten durch Nieten befestigt ist. Es wirkt dadurch weitaus strenger – fast wie „geschmiedet“ – als dies bei Romanos lockerer Drapierung der Fall ist. Die in regelmäßigen und kunstvollen Ornamenten geschlungenen Bänder haben als Abschluss herunterbaumelnde Quasten.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 54 + 55, S. 89

V.9

Pirro Ligorio

Satteldecken

Graphitstift und Feder, 41,8 x 28 cm

Turin, Staatsarchiv, MS J.a.II.17 (vol. XXX), fol. 15v.

Auf den ersten Blick wohl kaum als Satteldecken identifizierbar, leisten die von Arcimboldos Zeichnungen (Kat.-Nr. V.8) doch eine beträchtliche Hilfestellung, um zu erkennen, welchem Zweck dieses Studienblatt dienen könnte. Ligorio konzentriert sich dabei auf die möglichst exakte Ausformulierung der verschiedenen vorgeführten ornamentalen Muster ohne weitere Angabe eines Tierkörpers. Wie bereits bei Arcimboldo festgestellt wurde, verweist die streng durchornamentierte Musterung auf den Einsatz bei ritterlichen Turnierspielen. Trotzdem die Entwürfe Muster für gewebte Decken darstellen dürften, erinnern sie insgesamt doch sehr an reichgestaltete Ornamente – wie aus dem bauplastischen Bereich entnommen. Wie bereits an einer antiken Rüstung eines Kriegers Perino del Vagas (Kat.-Nr. IV.9) beobachtet werden kann, sieht man auch bei Ligorios Entwürfen fast kannelurenartig durchmodellerte Ausstat-

tungsstücke vor sich. Vor unserem geistigen Auge wäre daher die kriegerische Gestalt Perinos sehr passend auf einem mit einer – aus diesem Studienblatt stammenden – Satteldecke gezäumten Pferd vorstellbar.

Literatur: Volpi 1994, Nr. 25, S. 101; Coffin 2004, S. 108 + Nr. 144, S. 167

Gestalten aus der antiken Mythologie und Bibel im Rahmen der den Herrscher verehrenden Maskeraden und Triumphzüge

In diesem Teil des Katalogs werden ganzfigurige Studien zu verschiedenen allegorischen Kostümen, die innerhalb von höfischen Festzügen Verwendung fanden, einer eingehenden Analyse unterworfen: Zwar stellen sie in der Hauptsache Verkörperungen von Themen der antiken Mythologie und Bibel dar, ihr kostümlicher Formenschatz stammt jedoch aus so unterschiedlichen Quellen wie antiken Rüstungen, Festgewändern oder zeitgenössischen Trachten.

VI.1

Pierre Milan nach Rosso Fiorentino

Drei Parzen, um 1545

in der Mitte unten: Rous·de·Rous·Floren·Inuentor:; rechts unten: Cum priuilegio Regis.

Kupferstich, 25,5 x 42,7 cm

Cleveland Museum of Art, Gift of the Print Club of Cleveland, no. 84.71

In dem von Pierre Milan nach einer – nicht mehr erhaltenen – Zeichnung Rossos (die um 1534 angenommen wird) gestochenen Blatt mit der Darstellung der drei Parzen lässt sich folgendes beobachten: Die drei, in unterschiedlichen Lebensaltern gezeigten, Masken tragenden und mit ins Profil gedrehten Köpfen ganzfigurig wiedergegebenen Personen zeichnen sich, was vor allem die beiden Figuren links betrifft, insbesondere durch ihre wie von Rüstungen inspirierte Kleider aus. Wir sehen dies sehr deutlich im Vergleich zu einem in den 1540er Jahren entstandenen Kostümentwurf für einen Krieger (Kat.-Nr. VI.2) von Perino del Vaga. Da Rossos ursprüngliche Zeichnung um 1534/39 datiert wird, haben wir den seltenen Fall einer nahezu zeitgleich entstandenen Studie für den Zweck von verschiedenen Festausstattungen vor uns: Trotz unterschiedlichem Medium, was die Ausführung anlangt, findet man durchaus ähnliche Gestaltungsprinzipien in der Kostümierung der Figuren vor. Bei Perino können wir die in den Lanzenträgern (Kat.-Nr. IV.9) vorgefundenen Merkmale einer kriegerisch gerüsteten Figur wiedererkennen. Bei Rossos Darstellung wird das Thema derselben nur durch die Anzahl der Personen und ihrer in den Händen gehaltenen Attribute als die drei Schicksalsgöttinnen ersichtlich. Betrachtet man hingegen das Kostüm der mittleren Figur eingehender, könnte es ebenso von einer Amazone stammen. In Perino del Vagas Studie zu einem Krieger entspricht die Konstruktion der langen und geschlitzten Ärmel im Wesentlichen dem Entwurf des bereits vorgestellten Lanzenträgers von Leonardo (Kat.-Nr. IV.2). Rosso bedient sich hingegen bei der Komposition seines Kostümentwurfs lediglich verschiedener Details, die er zwar von Rüstungen zu entlehnen scheint, aber neu zusammensetzt (die aus Zöpfen gebildete, helmartige Frisur; die anstelle um den Oberarm drapierten nun an den Schultern befestigten, gebauschte Ärmel; das rüstungsähnliche Obergewand kombiniert mit einem langem Rock; Riemen als rein dekorativer Schmuck ohne jede

funktionelle Aufgabe). Dasselbe Prinzip wendet er bei der rechten Figur an, indem er nur mit wenigen Details fast schablonenhaft die Kostümierung variiert (Ärmel- und Brustbereich). Auch in dieser Schicksalsgöttin wird im Prinzip das kriegerische Gewand vorgeführt und abgewandelt, indem zum Beispiel die abgebundene Partie der Ärmel – gegenüber Perinos Krieger – verbreitert, der Brustpanzer jedoch völlig glatt, ohne weiteren Schmuck gestaltet wird.

Literatur: AK Paris 1972, Kat.-Nr. 421, Carroll 1987, Kat.-Nr. 68, S. 212-215

VI.2

Perino del Vaga

Krieger

Feder, braune Lavierung und Spuren von Graphitstift, 26 x 16,4 cm

Florenz, GDSU, Inv. 484 F.

Die als Krieger gezeigte Figur wird in Schreitstellung mit linkem Stand- und rechtem Spielbein dem Betrachter frontal präsentiert, jedoch ist das Haupt im Profil nach links wiedergegeben. Auf dem sehr kräftig mit braunen Lavierungen ausformulierten Studienblatt erscheint die Kostümierung trotz kleinem Format überaus voluminös und ausladend. Zu diesem Eindruck tragen sicherlich der in der Darstellung wiedergegebene Kontrapost und die dadurch erreichte Gedretheit des Kriegers wesentlich bei. Bei Rossos Entwürfen für die drei Parzen (Kat.-Nr. VI.1) wird weit mehr die monumentale Schwere und Unbeweglichkeit der Dargestellten in den Vordergrund gerückt. Die Agilität der Figur Perinos wird darüber hinaus durch die zu beiden Seiten wegflatternden Gewandteile, ähnlich wie dies auch in Leonardos jungem Lanzenträger (Kat.-Nr. IV.2) beobachtet werden kann, weiter verstärkt.

Literatur: Petrioli Tofani 1991, no. 484 F.

VI.3

Francesco Primaticcio

Saturn, um 1559/70

Beschriftet in Graphitstift und braungrauer Feder rechts unten: *Saturno secondo che le depin. / vano i finici a quattro ochij / dui aperti e dui chiusi et / quattro ale due aperte et due / basse p dinottare che quan ...* weiters beschriftet in Graphitstift und brauner Feder mit 715. (von Sparre) und 26.

Graphitstift und hellgraue Tinte und Aquarell, 37,8 x 26,8 cm

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 858/1863

Ganz ähnlichen Gestaltungsprinzipien wie die im Blatt von Perino del Vaga (Kat.-Nr. VI.2) vorgefundenen unterliegt auch die von Francesco Primaticcio entworfene Studie zum Kostüm des Saturn. Von Perinos Krieger wird lediglich der gestufte Aufbau des Gewandes übernommen, bei dem ebenso die Ärmel um den Oberarm gebauscht und das Obergewand gegürtet wird. Insgesamt ist jedoch – von wenigen Kordeln abgesehen – jegliches, einen dekorativ gestalteten Brustpanzer vorgebende Gewand – einem glatten und sehr einfachen Bekleidungsstück gewichen. Hinzugefügt werden die am Rücken der Figur befestigten Flügel sowie ein mit einem Lorbeerkranz geschmücktes Haupt des Saturns. Auf Anhub würde man nicht unbedingt bei diesem Kostümentwurf an eine Rüstung denken. All diese erwähnten „Zutaten“ tragen verstärkt zum schwebenden, aber auch etwas statisch wirkenden Charakter dieser Figur eines Festzugs bei.

Literatur: Dimier 1900, Nr. 198, S. 462; AK Paris 1972, Kat.-Nr. 189; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 54

VI.4

Anonym nach Rosso Fiorentino

Herkules, 1539

links unten: *Cum priuilegio Regis*; rechts unten: *Rous •Floren •Inuen*.

Radierung, 42,6 x 27,5 cm

Paris, Bibliothèque Nationale, Vol. Ba 12.

Es handelt sich hierbei um die von einem anonymen Künstler nach einer nicht mehr erhaltenen Zeichnung Rosso Fiorentinos ausgeführte Radierung, die eine als Herkules kostümierte Figur zeigt. Das Kostüm wird von einem jungen Mann getragen, der nicht – wie in solch einer Darstellung schon seit der Antike üblich (Abb. 19)¹³⁵ – eine Keule, sondern lediglich einen dünnen, mit Blättern versehenen Zweig eines Olivenbaums in seiner Linken (wahrscheinlich seitenverkehrt zur ursprünglichen Zeichnung).¹³⁶ Herkules scheint in seinem Schritt nach rechts – und mit geradem Blick in Profilansicht wiedergegeben – inne zu halten. Sein Haupt wird fast zur Gänze von einer Löwenmaske verdeckt und von einem daran befestigten großen Federbusch überragt. Der Gewandaufbau dürfte aus drei Schichten bestehen: Das mit Schlitzsen in Höhe des Kniebereiches versehene Obergewand, das zweilagig darunter, ebenfalls in Schlitzsen entworfene Untergewand und die mantelartigen Drapierungen, die vom Schulterbereich, über den Rücken sowie in die Taille reichen. Diese sind zum Teil ineinander verschlungen, wie beispielsweise im Halsbereich und bilden Knoten, an denen jeweils zwei Paar Löwenpfoten befestigt sind und herunterbaumeln. Das am ganzen Körper sehr lose anliegende und fast ohne Ornament auskommende Gewand ist lediglich am Ober- und Unterarm mit enganliegenden Ärmeln betont, die auch modische Raffungen und geschlitzte Partien aufweisen. Möglicherweise ist der am linken unteren Rand der Radierung erkennbare Löwenschwanz am Umhang befestigt. Die Figur wirkt betont plastisch und monumental, sodass die paar wenigen vorhandenen Zierelemente des Kostüms, wie etwa Quasten und kleine u-förmig geschnittene Fellstücke nur in geringem Ausmaß den ansonsten mächtigen Versatzstücken des Löwenkostüms entsprechen.

Literatur: Carroll 1987, Kat.-Nr. 107, S. 342

VI.5

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für eine Amazone mit Löwenmaske und umgehängten Löwenpfoten

Beschriftung oben rechts: 20.

Feder und blaue Lavierung, 31 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3161

Bei dem in der Literatur als Amazone mit Löwenkopf bezeichneten Blatt Arcimboldos wird es sich ebenfalls um den Entwurf einer Kostümierung für Herkules handeln. In diesem Fall ist die Figur auch der traditionellen Ikonographie entsprechend mit einer Keule in ihrer rechten Hand ausgestattet. Wir sehen in dieser um 1571 gefertigten Zeichnung nun eine deutlich zurückhaltendere Version der Darstellung gegenüber der etwa 30 Jahre zuvor entstandenen Rossos (Kat.-Nr. VI.4) zum gleichen Thema. Die Figur Arcimboldos nimmt eine Kontrapost-

¹³⁵ Herkules entführt mit Athenes Hilfe den Höllenhund Kerberos, rotfigurige Vase, 5. Jh. v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. F 204.

¹³⁶ E. A. Carroll geht aufgrund der ruhigen Pose der Figur davon aus, dass es sich um einen friedlichen Herkules handle, der in einer Prozession verwendet wurde. Siehe dazu Carroll 1987, S. 342.

stellung ein, stützt ihren linken Arm auf ihrer Hüfte ab und wirkt wenig furchterregend in ihrer Gesamterscheinung. Die unter ihrem Kinn ihren Abschluss findende Löwenmaske trägt sie auf ihrem Kopf zurückgeschoben. Zwei weitere sind an den Ärmeln in Höhe der Oberarme befestigt. Die beiden Pfotenpaare baumeln einmal unterhalb der Brust und zum anderen unterhalb des Bauches, jeweils an Einschnürungen des Gewandes befestigt, herab. Das Gewand als solches weist darüber hinaus keinerlei zusätzliche dekorative Applikationen auf, sondern besteht aus einem einfachen Über- und Untergewand mit sehr weiten, ungefassten, langen Ärmeln. Das Gewand ist durch Einschnürungen sowie Säume stufig bis zu den Füßen hinunterreichend gegliedert, an denen sie einfache Sandalen trägt. Auch bei dieser Kostümstudie reduziert der Künstler das dekorative Element, je nach Anlass und Aufgabe, bis auf das Wesentliche. Rosso hingegen findet selbst bei der Kombination von Tier- mit menschlichem Kostüm die Applizierung von großem Federschmuck und sparsamen, aber doch vorhandenen textilen Ausschmückungen wie etwa Puffärmeln oder Quasten, unerlässlich für den notwendigen Gesamteindruck der jeweils dargestellten Szenerie.

Literatur: Geiger Abb. 102; Beyer 1983, Nr. 51, S. 88; Beyer 2008

VI.6

Francesco Primaticcio

Kluge Jungfrau, um 1559/70

Beschriftet in Graphitstift und brauner Feder rechts unten: 716. (von F. Sparre) und 25.

Bleistift und graue Tinte und Aquarell, 28,2 x 18,1 cm

Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 859/1863

In Francesco Primaticcios im Halbprofil nach links schreitender kluger Jungfrau erkennen wir auf den ersten Blick den hochaufgetürmt erscheinenden, durch ein Tuch verhüllten Kopfschmuck der Figur, auf dem eine kleine querformatige Tafel mit der Aufschrift DATE NOBIS DE OLEO VESTRO befestigt ist. Das Gesicht ist von einer Maske und einen bis über die Schulter herabreichenden Schleier verdeckt. In der rechten Hand hält sie an Schnüren eine Schale als Lampe mit flackerndem Licht, mit ihrer Linken hebt sie ihren Umhang an. Über ihrem langärmeligen Untergewand trägt die Jungfrau eine die Brüste betonende Riemenapplikation. Die geschlitzten und bis zum Boden herabreichenden langen Ärmel des Übergewandes werden am Oberarm durch einen Stoffriegel zusammengehalten, über dem sich eine kleine gebauschte Stoffpartie befindet. Auffallend an der Darstellung ist der nur durch wenige Striche angedeutete untere Teil des Kleides der Figur.

Literatur: Dimier 1900, Nr. 199, S. 462; Dahlbäck 1956, Fig. 6, S. 403; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 62

VI.7

Giorgio Vasari

Kostümentwurf für die Silentio, *Mascherata della genealogia degli dei*, 1565

Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 1, c. 19

Giorgio Vasaris Silentio der *Mascherata della genealogia degli dei* von 1565 tritt dem Betrachter frontal und mit einer zum Zeigegestus erhobenen linken Hand, in ebenfalls sehr schlichter Gewandung ohne jeden überladenden Dekor gegenüber. Ihr Haupt wird durch einen auf ihrer Mütze sitzenden Schwan bekrönt. Über dem Untergewand trägt die Figur einen unter der Brust gegürteten, nach vorne hin offenen Überrock. Das langärmelige Gewand wird lediglich durch ein über den Schultern und dere Brust, ähnlich dem für einen Pferdeschmuck

bei Giulio Romano entworfenen Dekorationssystem (Kat.-Nr. V.7), zusammengeknüpftes und in Strähnen gerafftes Tuch verziert.

Literatur: Nicoll 1937, Fig. 115, S. 159

VI.8

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für die *Aritmetica*

Beschriftung oben rechts: *11*. Beschriftung oberhalb der Figur: *Aritmetica condotta da Pitagora italiano et Euclide Greco / Vesta verdé*. [„Arithmetik, angeführt durch den Italiener Pythagoras und den Griechen Euklid. Grünes Gewand.“]

Feder und blaue Lavierung, 40 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3153

Nur Giuseppe Arcimboldos *Aritmetica* übertrifft in ihrem vollkommen reduzierten Entwurf die von Primaticcio (Kat.-Nr. VI.6) und Vasari (Kat.-Nr. VI.7) stammenden und mit ihren glatten, ohne verschwenderischen Applikationen ausgeführten anderen Kostümierungen für allegorische Umzüge. In Kontrapoststellung und mit der rechten, die Zahl drei bedeutenden Hand wiedergegeben, trägt die Figur ein in der Taille gegürtetes Untergewand. Darüber befindet sich ein den linken Arm vollständig verdeckender, in der Mitte zu einem Knoten zusammengebundener Umhang. Im Vergleich mit einer antiken Statue (Abb. 20) vom Trajansforum erkennt man die in Arcimboldos Entwurf wiedergegebene klassische Gewanddrapierung sehr deutlich. Weiters ist die *Aritmetica* mit einer Haube mit gezacktem Aufschlag über der Stirn und nach hinten herunterhängendem Zipfel sowie halbhohen Schuhen bekleidet. Diese Zeichnung trägt außerdem eine Angabe zur grünen Farbgestaltung des Kostüms.

So erhält man bei der näheren Betrachtung verschiedener Typen des allegorischen Kostüms das übereinstimmende Bild, wonach bei diesen Gestalten – im Gegensatz zu den den Zug begleitenden Assistenzfiguren, wie Lanzen- oder Fackelträger – viel weniger verschwenderisch mit schmückendem und überladen wirkendem Dekor umgegangen wird. Ein Grund dafür liegt sicherlich darin, dass einerseits die Würde und Wichtigkeit der einzelnen Darsteller noch stärker betont und diese andererseits in ihrer so vorgeführten Individualität leichter für den Betrachter identifizierbar wird.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 4, S. 74

VI.9

Giorgio Vasari

Kostümentwurf für eine Muse, *Mascherata della genealogia degli dei*, 1565

Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 1, c. 36

Auch unter den insgesamt eher schlicht gehaltenen Kostümentwürfen findet man solche, die entsprechend ihrer inhaltlichen Aussage mit etwas mehr schmückenden Details ausgestattet wurden. So wird das Gewand der mit Geige und Bogen dargestellten Muse Vasaris von einer Vielzahl von Bändern und Gurten gegliedert. Auch ihre Frisur zieren Perlenschnüre und verästelte Schmuckelemente. In der unteren Partie des Rockes sehen wir einen mit Punkten gemusterten Stoff vor uns.

Literatur: Nicoll 1937, Fig. 154, S. 185

VI.10

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für die Musica mit Geige und Bogen, lorbeerbekrönt

Beschriftung oben rechts: 12. Inschrift am oberen Rand: *Musica condotta da Boetio latino et Arione greco / Vesta gialla traversata di rosso le Bolle al Peiso d'oro / e le altre per la vesta d'argento.* [„Musik, angeführt von dem Römer Boethius und dem Griechen Arion. Gelbes Gewand mit roten Streifen, die Quasten des Obergewandes in Gold, die anderen in Silber.“]

Feder und blaue Lavierung, 30 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3154

Arcimboldos Musica mit Geige und Bogen in der rechten Hand wird in einem etwas reicher geschmückten Kostüm gezeigt. Bei dem in der Taille gegürteten, im Brustbereich enganliegenden, bis zum Hals hinauf zugeknöpften Oberteil und dem wie ein Rock fallendem Unterteil des Gewandes ist eine Musterung des Stoffes durch kleine Kreise und horizontale Streifen erkennbar. Die aus demselben Muster gefertigte Ärmelpartie besteht aus einem über der Schulter befindlichen kleinen Flügel, der an der Innenseite, unter der Achsel in eine schmale, bis zum Saum des Gewandes hinabreichende Bahn übergeht. Wie schon bei der Aritmetica (Kat.-Nr. VI.8) macht auch diese Zeichnung, noch detailliertere Angaben zur farblichen Ausführung, wie etwa die eines gelben, rotgestreiften Gewandes oder silber- und goldfarbene Applikationen.

Innerhalb der Kategorie allegorischer Kostümentwürfe gibt es demnach graduelle Abstufungen, was ihre jeweilige Ausschmückung betrifft, an deren primärem Wesensmerkmal, der klassischer Einfachheit, wird dennoch stets festgehalten.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 100; Beyer 1983, Nr. 6, S. 75

Das in die Aufführung miteinbezogene höfische Publikum und sein Festgewand

Die Entwürfe zu Festgewändern sind oft nicht eindeutig als solche zu erkennen: Dieses Kapitel soll daher den Blick des Lesers darin schärfen, sie als für den zeremoniellen Ablauf von höfischen Veranstaltungen wesentlich zu betrachten und entsprechend einordnen zu können.

VII.1

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für ein Festgewand einer höfischen Dame, in der rechten Hand einen Apfel haltend

Beschriftung oben rechts: 3.

Feder und blaue Lavierung, 29 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3146

Oftmals begnügten sich die Teilnehmer höfischer Spektakel nicht mit der passiven Rolle des reinen Zuschauers, sondern traten nach Beendigung der Vorstellung mit den Schauspielern und Maskierten in direkten Kontakt. So verschwamm im Laufe der Veranstaltung mehr und mehr die Grenze zwischen Imagination und Realität: Der Zuschauer konnte plötzlich selbst in die zuvor noch aus der Distanz beobachtete, imaginierte Welt eintauchen und Teil des höfischen Spiels werden.¹³⁷

¹³⁷ Ogden 1997, S. 232-233.

Eine sehr schwierige Aufgabe besteht nun darin, Kostümentwürfe im noch vorhandenen Material zu identifizieren, die eindeutig als Festgewand für das – in die Aufführungen miteinbezogene – höfische Publikum entworfen wurden. In dem in den Uffizien aufbewahrten Sammelband mit den Entwürfen Arcimboldos stellen die ersten sieben darin befindlichen Zeichnungen „Damen im Kostüm“ dar. Diese zeichnen sie sich vor allem durch ihre sehr höfisch wirkenden Kleider aus und können mangels Attributen oder Beschriftungen keinen allegorischen Figuren in den Festzügen zugeordnet werden. Da sie an vorderster Stelle im Band vorkommen, muss wohl angenommen werden, dass ihnen auch eine prominente Stellung im Festablauf zukam.

Betrachtet man eines dieser Blätter genauer, so erkennt man recht deutlich darin den Entwurf zu einem reichlich höfisch anmutenden und der spanischen Mode verhafteten Kleid wieder. Es gelingt gerade mit diesem Blatt sehr gut, wesentliche Merkmale der darin gezeigten Hoftracht im Vergleich zum Porträt der Infantin Isabel Clara Eugenia (Abb. 21)¹³⁸, das in etwa zeitgleich entstanden ist, hervorzuheben. Wir sehen in beiden Darstellungen das kunstvoll, aber dezent geschmückte Haupt der beiden Damen, ein mit spanischer Krause hochgeschlossenes, am Oberkörper enganliegendes Kleid mit betonter Taille und einem nach unten weit ausschwingendem Rockteil. Lediglich in der Ausarbeitung der Details – im Gegensatz zur Gesamtsilhouette – findet man einige Unterschiede: Arcimboldos Entwurf sieht die Ärmel des Gewandes am Unterarm sehr weit und gebauscht vor. Weiters werden die knopfartigen Applikationen auch auf das Oberteil der Ärmel übertragen und es erfolgt eine Gruppierung der am Oberteil angebrachten Knöpfe zu Zweiergruppen mit Abständen dazwischen. Was man daher zusammenfassend beobachten kann ist, dass das Kleid der Infantin im Porträt weitaus eleganter und ruhiger wirkt, während im Entwurf des italienischen Künstlers trotz aller Zurückhaltung das exzentrische und den Effekt einheimende Element vorrangig zu Tage tritt. Im Vergleich der beiden Darstellungen erkennt man auch, dass der Apfel in der Hand der Figur in der Zeichnung, dem Taschentuch der Infantin entspricht, daher lediglich Beiwerk und kein aussagekräftiges Attribut für eine etwaige allegorische Person eines Festzuges ist.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 42, S. 86

VII.2

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für ein Festgewand

Beschriftung oben rechts: 5.

Feder und blaue Lavierung, 29 x 20 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3148

Im Studienblatt zu einer weiteren Dame im Festkostüm erkennt man auch hier die im Wesentlichen mit Bändern und Quasten und einem Westenteil „umgestaltete“ spanische Hoftracht mit einer hier hochaufragenden Kopfbedeckung wieder. Stellt man die Amadiade (Kat.-Nr. VII.3) Primaticcios jedoch dieser Zeichnung gegenüber, findet man zwar eine ebenfalls feenartige Figur mit hochaufragendem Hut vor. Diese trägt aber ganz eindeutig ein aus der Antike inspiriertes Gewand mit einfachen Drapierungen und wenigen modischen Details. Auch sie ist in ihrer inhaltlichen Aussage trotz ihrer Benennung auf dem Blatt als eine von Primaticcio entworfene Begleitfigur für die am französischen Hof abgehaltenen Maskeraden anzusehen und daher nicht näher bestimmbar. Man kann vorsichtig den Schluss daraus ziehen, dass es sich hierbei um Festgewänder für Adelige handeln könnte, die in das Festgeschehen innerhalb der Aufführungen und Umzüge integriert sind. Das Halbporträt der Maria de'

¹³⁸ Alonso Sánchez Coello, Infantin Isabel Clara Eugenia, 1579. Öl auf Leinwand, 116 x 102 cm. Madrid, Prado, Inv. P01137.

Medici (Abb. 22)¹³⁹ kann hierfür herangezogen werden, um sich ein genaueres Bild von der Prächtigkeit solcher Roben machen zu können. Die im Haar befestigte Krone mit daran befestigtem, durchsichtigem Schleier und der überaus reich bestickte Stoff lassen auf einen festlichen Anlass für das Tragen dieses Gewandes schließen.

Literatur: Beyer 1983, Nr. 41, S. 85

VII.3

Francesco Primaticcio

Kostümentwurf für die Amadriade

Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 2

Siehe Kat.-Nr. VII.2

Literatur: Dahlbäck 1956, Fig. 1, S. 398-399

VII.4

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für das Kostüm einer Fackelträgerin

Feder und blaue Lavierung

Florenz, GDSU

Ähnliche Assistenzfiguren findet man zum Beispiel in einer der sogenannten Fackelträgerinnen von Arcimboldo, die sich ebenfalls durch eine sehr höfisch elegant wirkende Tracht auszeichnen. Im Vergleich zum Porträt Christinas von Lothringen (Abb. 23)¹⁴⁰ wirkt dieser Kostümentwurf wiederum etwas theaterhafter, hervorgerufen durch die weitausladenden Ärmel und die das ganze Gewand übersäenden kleinen Maschen.

Anhand dieser wenigen Beispiele soll auf die Tatsache hingewiesen werden, welche Vielfalt an Kostümen diese Festzüge aufwiesen und wie wertvoll die noch vorhandenen Blätter Giuseppe Arcimboldos für dieses Spezialkapitel sind, um einen allgemeinen Hinweis auf die differenzierte Ausstattungsarbeit der Künstler geben zu können.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 108

Satyrn, Drachen und andere Ungeheuer als Attraktion von Inszenierungen auf öffentlichen Plätzen oder Bühnen

Monströse, aus dem Fabel- und Tierreich stammende, kostümierte Figuren stehen hier im Rampenlicht der Betrachtung: Zumeist wurden diese Kostüme von Menschen in den Aufführungen getragen und waren stets Garant für entsprechende Publikumserfolge auf Plätzen oder Bühnen.

¹³⁹ Jacopo Ligozzi, Porträt der Maria de' Medici, 1589. Öl auf Holz, 64 x 48 cm, Florenz, Uffizien, Inv. Poggio a Caiano, n. 64.

¹⁴⁰ Anonym nach Scipione Pulzone, Porträt der Christina von Lothringen, Öl auf Leinwand, 157 x 100 cm, Florenz, Palazzo Mozzi-Bardini.

VIII.1

Jacopo Bellini

Reiter auf einem als Drachen maskierten Pferdes, um 1440

Grauer Metallstift und braune Feder, 42,5 x 28,8 cm

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. R.F. 1515 (Fol. 52)

Es gab wohl zwei Varianten, phantastische Tiere auftreten zu lassen, indem man Menschen oder zumeist Pferde mit drachenartigen Kostümen verkleidete: In Jacopo Bellinis Blatt eines Reiters, auf einem mit Drachenkostüm ausgestatteten Pferd sitzend, ist dies sehr gut ablesbar. Wir erkennen ohne Schwierigkeit, dass unter dieser Schabracke lediglich die Beine und Hufe des Tieres zu sehen sind. Der Kopf wird von einer mit Schuppen bedeckten Überhaube verhüllt, ein seitlich auch den Reiter halbversteckender Drachenflügel sowie eine bis über das Hinterteil reichende, glatte Stoffpartie lassen das Pferd fast vollständig als geglückte Camouflage eines Drachens in Erscheinung treten. Ein aus kleinen Scharnieren zusammengesetzter Schwanz verläuft unter dem Sattel des Reiters und entspringt augenscheinlich dem Tierhelm. Wir haben daher ein fast ritterlich gezäumtes Pferd vor uns, jedoch vollkommen in die Gestalt eines Ungeheuers verwandelt.

Die Zeichnung entstammt aus einem der erhaltenen Skizzenbücher Jacopo Bellinis und wird von der Literatur einheitlich als Entwurf für ein Turnierkostüm angesehen.

Literatur: Eisler 1989, Fig. 114, S. 239; Degenhart / Schmitt 1990, Kat. 720 (Tafel 59), S. 375

VIII.2, VIII.2a

Leonardo da Vinci

Zwei groteske Tierköpfe

Graphitstift und Feder über schwarzer Kreide, 13,8 x 17,4 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12367

Studie eines phantastischen Ungeheuers

Schwarze Kreide, Bleistift und Feder, 18,8 x 27,1 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12369

Arasse zufolge entwarf Leonardo diese beiden Masken von Ungeheuern für die Kostümierung sogenannter „wilder Männer“ des 1491 veranstalteten Geleitzuges des Galeazzo Sanseverino. Kein theatraler Auftritt kam zwecks Steigerung aufsehenserregender Effekte mehr ohne den Einsatz furchterregender Tierköpfe, deren aufgerissener Münder meist mit spitzen Zähnen versehen sind, aus. Insbesondere das in der linken Hälfte des Blattes im Hintergrund abgebildete Mischwesen aus Wolfstier und bärtigem Wilden lässt das Bild des vielschichtig zusammengesetzten Personals von Maskeraden deutlich werden.

Wie groß die Steigerung des Gesamteffektes von Festzügen durch die Einbeziehung wilder Tiere oder monströser Phantasiegestalten auf das Publikum sein konnte, vermittelt die Beschreibung eines solchen Treibens Ende des 15. Jahrhunderts durch den Zeitgenossen Tristano Calco sehr augenscheinlich: *Innanzi tutto, il cavallo: a guisa di un mostro, ricoperto di squame d'oro, che un pittore aveva decorato come occhi di pavone; da questi, là dove si aprivano, nascevano peli rari e irti e orribili setole. Quanto a lui, portava in capo un elmo d'oro tutto biondo, ma allo stesso tempo tale da incutere paura, sulla cima del quale brillavano un paio di corna a torciglione. Simile l'ornamento intorno alla sella, e al petto e alle avambraccia del cavaliere [Galeazzo da Sanseverino]. Dall'elmo fuoriusciva un gran serpente alato che con la coda e le zampe ricopriva le terga del cavallo. Una figura barbata riluceva sullo scudo d'oro del cavaliere. Lo seguiva, caracollante in quella guisa, un gruppo di compagni dalla lunga barba; sulle membra dei loro cavalli vedevi appiccicati qua e là*

*varii ciuffi di setole. Anche per il modo in cui vestivano, li avresti detti uomini selvatici, quanto mai primitivi e barbari, tali da far pensare subito agli Sciti e a quelli che oggi volgarmente vengono chiamati Tartari.*¹⁴¹

Wie in der Studie zu den monströsen Tiermasken Leonardos sieht man auch im vorliegenden ganzfigurigen Entwurf zu einem Ungeheuer aus seiner Hand den Hang zur Groteske, was insbesondere das offene, mit wenigen Zähnen ausgestattete Maul und den wilden Blick betrifft. Dicht über der Augenpartie sind zwei Hörner angebracht, die den irrealen Charakter der Darstellung nochmals betonen. Während Bellinis Drachenkostüm (Kat.-Nr. VIII.1) akribisch samt Reitendem zeichnerisch bis in die Einzelheiten ausformuliert ist, liegt Leonardos Interesse ganz offensichtlich in der Herausarbeitung des als wild und angriffslustig gezeigten Hauptes des Monstrums.

Literatur: Arasse 2002, S. 233; Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 58, S. 68

VIII.3, VIII.3a

Giuseppe Arcimboldo

Kostümentwurf für einen Zerberus

Beschriftung oben rechts: 83.

Feder und blaue Lavierung, 29 x 19 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3216

Kostümentwurf für einen dreiköpfigen Drachen

Beschriftung oben rechts: 89.

Feder und blaue Lavierung, 25 x 19 cm

Florenz, GDSU, Inv. 3224

Bei Arcimboldo finden wir einen auf zwei Beinen aufrecht nach links im Halbprofil schreitenden Zerberus, dessen Kostüm ebenfalls mit skurrilen Accessoires bestückt ist, wie zum Beispiel dem Rüssel eines Schweins oder dem Bart einer Ziege. Auf sein Haupt hat sich eine einzelne Feder „hinverirrt“ während zwei Brüste von den Schultern herab zu hängen scheinen. Arme und Oberkörper werden durch zackenartige Bekleidungsstücke komplett verhüllt, auch die Beine und Füße werden durch schuppengemusterte Strümpfe bedeckt. Ein reptilienartiger Schwanz vervollständigt das sehr seltsame Gepräge dieses monströsen Wesens.

Sehr ähnlich verhält sich die Ausführung des Kostüms Arcimboldos für einen dreiköpfigen Drachen mit Einhorn. Dieser wird ganzfigurig und auf vier Beinen stehend gezeigt. Man sieht daher in diesen beiden Blättern die nur geringfügig ausgeführte Variation in der Kostümierung, die im Wesentlichen den Kopfschmuck betrifft. Das „Gewand“ bleibt dabei stets in der Schnittführung und in der Musterung des verwendeten Stoffes unverändert. Dieses Variieren wird durch das Vorhandensein mehrerer Tierkostüme im Album des Arcimboldo sehr deutlich.

¹⁴¹ Calco 1976, S. 130 und übers. Arasse 2002, S. 233: „Als erstes erschien ein gewaltiges Streitross, über und über bedeckt von Goldschuppen, in die der Maler Pfauenaugen eingestreut hatte. Zwischen diesen Schuppen, dort, wo sie sich öffneten, stachen borstig aufgesträubte Haare hervor wie bei den schrecklichsten wilden Tieren. Der Kopf des Schlachtrosses war blond, als wäre es aus Gold, aber es blickte etwas scheeläugig, und seine langen gekrümmten Hörner blinkten. Der Schmuck des Sattels sowie der Brust und des Arms des Reiters [Galeazzo da Sanseverino] bestanden ebenfalls aus mit Pfauenaugen übersäten Goldschuppen, und auf seinem Kopf streckte sich ein geflügeltes Kriechtier, dessen Schwanz und Beine seinen Rücken umschlangen. Auf seinem Schild prangte ein bärtiges Bildnis aus Gold. So gewappnet, führte er einen Zug von Gefolgsleuten an, Männer mit langem Bart auf Pferden, an deren Gliedern hie und da Haarknäuel von wechselnder Farbe herunterbaumelten. Was den Rest ihres Aufzugs angeht, hatten sie große Ähnlichkeit mit ungehobelten Barbaren, die aus den Wäldern kommen, und sie erinnerten uns sogleich an die Skythen und jene, die man gemeinhin die Tartaren nennt.“

Bereits auf einer griechischen Amphore (Abb. 24)¹⁴² der Antike sieht man drei als Pferde maskierte menschliche Figuren mit jeweils einem Reiter auf ihren Schultern. Diese werden gegenüber einer ganz links die Szene abschließenden, Aulos spielenden Gestalt hintereinander, quasi friesartig angeordnet und in dabei tänzerisch ausführenden Bewegungen eines „Reiterchores“ dargestellt.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 111 + 120; Beyer 1983, Nr. 34, S. 84 + Nr. 33, S. 83

VIII.4a-c

Francesco Primaticcio

Teller servierende, mit Tiermasken verkleidete Diener, um 1552/54
Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 2, c. 77

Faun, Sylphe und Pan, um 1552/54

Beschriftet in Graphitstift und brauner Feder unterhalb der Figuren: *Fauno / Sylvano / Pan*.
Graphitstift, Feder, hellbraune Lavierung und Aquarell, 28,3 x 43,5 cm
Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 2, c. 78

Satyr, um 1559/70

Beschriftet in Graphitstift und hellbrauner Feder unterhalb der Figur: *Satiro* und rechts unten in Graphitstift und brauner Feder: 730. (von F. Sparre) und 51.
Graphitstift und braune Feder und Aquarell, 23,7 x 12,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 873/1863

Drei mit verschiedenen Tierköpfen (Löwe, Wolfshund, Schaf) maskierte Diener, die augenscheinlich Teller – vielleicht im Rahmen eines Bankettes – servieren, werden im Laufschrift hintereinander von rechts nach links auf dem Primaticcio zugeschriebenen Blatt wiedergegeben. Ihre Funktion im Ablauf der Aufführungen findet auch in zeitgenössischen Berichten Erwähnung: Oftmals werden nämlich nach Beendigung der Vorstellung, zum Beispiel eines Pastoralstückes, die Schauspieler und das zum Teil kostümierte Publikum im Rahmen eines Festmahls zu Interakteuren.¹⁴³

In einem anderen Blatt Primaticcios sehen wir ein weiteres Défilé von tierischen Figuren, diesmal mit Faun, Sylphe und Pan, die ebenso jeweils in beiden Händen Teller tragen. Die beiden ersten der drei Figuren werden in einem mit Ranken und Blättern versehenen Kostüm gezeigt und weisen auch tierische Hufe bzw. Drachenfüße auf. Ganz ähnlich der Darstellung eines Satyrs, der mit einem kurzärmligen Fellkostüm bekleidet und ebenfalls mit Hufen ausgestattet ist. Dieses Blatt entstammt der sogenannten *Mascarade de Stockholm*. Pan vom Blatt der Waldgottheiten wird hingegen von einem kurzen und ohne Ärmel ausgestatteten Leder-schurz bedeckt. Er trägt seine Panflöte an der Seite umgehängt. Seine Unterschenkel zieren Rasseln, wie sie auch bei der ersten mit einer Tiermaske verkleideten Figur in einem der – als Pendant aufeinanderfolgenden – Blätter des Bandes in der BNCF zu sehen sind. Bei den Tierköpfen dürfte es sich um den eines Löwen, Zerberus' und Ziegenbocks handeln. Die Kostüme

¹⁴² Tanz eines Reiterchors zum Flötenspiel. Attische Amphore, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr. Berlin, Staatliche Museen.

¹⁴³ Ogden verdeutlicht diesen Moment im Folgenden: „(...) both onlookers and stage performers finally become active participants. The Duke and his court first enter a hall arranged as a theatre to view a pastoral play and then, when the play is over, Orpheus and many shepherds and nymphs from the production lead the assembly into an adjoining hall (...) The Duke, who was masked as a shepherd, together with many of his men, took the mask from his face, and eventually shepherds and nymphs served the banquet. The Duke and company had been costumed as pastoral folk while watching the pastoral play, and then the play continued in effect with the courtiers still in their roles. The banquet itself was staged, with fishermen bringing in fish, shepherds and peasants bringing in goats, hawkers bringing in the bird course live, hunters (with their hounds) sounding their horns and presenting a boar's head, a hare, a deer, and a roe. (...)” (Siehe Ogden 1997, S. 233-234)

wirken ansonsten –trotz der zwar bekannten Applikationen (Bänder, Zacken, Quasten) – sehr vereinfachend und schematisch in der Darstellung.

Literatur: Nicoll 1937, Fig. 186, S. 206; AK Paris 1972, Kat.-Nr. 193; Cordellier 2004, Kat.-Nr. 22, S. 124; Dimier 1900, Nr. 209, S. 464; Bjurström 1976, Kat.-Nr. 49

Der Triumphwagen als zentrales Element von herrschaftlichen Einzügen oder Turnieren

Die Entwurfszeichnungen für aufwendig, oftmals teils lediglich aus Pappmaché gefertigte, Triumphwägen im Rahmen prächtig inszenierter Festzüge schließen diesen Teil des Katalogs ab. Auch hier habe ich versucht, einen repräsentativen Überblick zum Thema zu geben.

IX.1

Giulio Romano

Viktoria, einen Lorbeerkranz haltend
Feder, laviert, 38,5 x 25,7 cm
Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 332

Nur eine einzige Zeichnung Giulio Romanos, über dessen berühmte und prachtvolle Kostümentwürfe Vasari in den *Viten* berichtet, konnte bislang in der Literatur mit der Ausstattung eines *trionfo* in Zusammenhang gebracht werden: Die mit beiden Händen einen Lorbeerkranz haltende Viktoria ist ein Entwurf für eine Statue des Festapparates (Triumphsäule) auf dem Domplatz anlässlich des Einzugs Kaiser Karl V. in Mantua 1530.

Die mit Flügeln und einem klassisch einfachen, antiken Gewandumhang ausgestaffierte Viktoria wird auf Zehenspitzen stehend auf einer runden Basis (vermutlich einer Säule), mit beiden Händen einen Lorbeerkranz nach links haltend, dargestellt. Ihre Bekleidung ist dabei sehr stark nach rechts flatternd angegeben, was möglicherweise darauf schließen lassen kann, dass ihre Verwendung für eine Bekrönung eines Festwagens gedacht war. Wir sehen in der antiken, griechischen Marmorstatue des Mädchens von Antium (Abb. 25)¹⁴⁴, das ebenso das Haar zusammengebunden trägt, eine sehr ähnliche Drapierung des *himation* mit hochgegürteter Taille unterhalb der Brust vor uns. Die Figur wirkt jedoch trotz Kontrapoststellung in sich ruhend und völlig auf ihre in der Hand gehaltene Schreibrille konzentriert.

Literatur: Birke, Kertész 1992, Nr. 332, S. 190

IX.2

Giuseppe Arcimboldo

Entwurf für einen Schlitten mit einer Nike, die einen Lorbeerkranz hält
Beschriftung oben rechts: 26.
Feder und blaue Lavierung, 22,5 x 16,75 cm
Florenz, GDSU, Inv. 3271

In einem von Arcimboldos Entwürfen für verschiedene Arten von festlich geschmückten Schlitten sehen wir eine nach rechts ausgerichtete, nicht weniger klassisch verhüllte Nike mit Lorbeerkranz in ihren Händen, die von zwei sitzenden, weiblichen Figuren in der Taille fest-

¹⁴⁴ Marmor, um 290-250 v. Chr., Rom, Römisches Nationalmuseum (Palazzo Massimo alle Terme).

gehalten wird. Drei weitere einander umarmende Figuren sitzen auf der rechten Seite des Gefährts der Nike gegenüber. Allen Gestalten gemeinsam ist ihr kurzärmeliges, glattes und bis zu den Füßen herabreichendes, ohne weiteren Schmuck versehene Gewand. Ihre Frisuren sind, wie auch im Fall der Viktoria von Romano (Kat.-Nr. IX.1), in Zöpfen um den Kopf und oberhalb des Nackens zusammengesteckt und mit einfachen Bekrönungen (Bänder, Lorbeer) versehen. An dem Schnabel des sehr schlicht, mit einem Polster für die darauf sitzenden Figuren ausgestatteten Gefährts befinden sich Attribute, die auf die Frauengestalten als Personifikationen von Gerechtigkeit (Waage), Stärke (Schwert) und Hoffnung (Anker) verweisen. Auch in diesem Beispiel einer Entwurfszeichnung Arcimboldos kann man deutlich im Vergleich mit der marmornen Mädchenstatue (Abb. 25) erkennen, dass die Nike und ihre Gefährtinnen lediglich an der Antike nachempfundene Kleider tragen: Ihre Oberteile sind mit Halbärmeln ausgestattet und werden durch einen runden Ausschnitt am Hals abgeschlossen.

Literatur: Geiger 1960, Abb. 119; Beyer 1983, Nr. 21, S. 80

IX.3

Pirro Ligorio

Turnierwagen in Form einer Schildkröte mit Viktoria

Graphitstift und Feder, 25 x 39 cm

Modena, Staatsarchiv, Stampe e Disegni, no. 57/1

In Pirro Ligorios sehr flüchtig hingeworfen wirkender Skizze zu einem Wagen für einen Triumphzug oder ein Turnier, der aus einer monumentalen Schildkröte mit einem auf ihrem Panzer befestigten Thron besteht, wird dieser von einer zierlichen Nike mit Lorbeerkranz geschmückt. Dieses Beispiel für die Ausstattungstätigkeit integriert auf sehr augenscheinliche Weise das als Unterkonstruktion für eine thronartige Sitzgelegenheit entworfene Schildkrötenkostüm für einen Umzugswagen.

Literatur: Cavicchi 1987, Fig. 3, S. 139; Coffin 2004, S. 108 + Nr. 124, S. 166

IX.4

Giorgio Vasari

Wagen des Merkur, *Mascherata della genealogia degli dei*, 1565

Lavierte Federzeichnung auf Papier, 79,5 x 57,2 cm

Florenz, BNCF, C.B.3.53, vol. 1, c. 85-86

Im Entwurf zum Wagen des Merkur von Vasari für die *Mascherata della genealogia degli dei* von 1565 sieht man zum Beispiel den Götterboten unbedeutend und mit seinem von Schlangen umwundenen Stab in der Rechten als „krönendem“ Abschluss auf der Plattform des von zwei mächtigen Vögeln bewegten Gefährts. Die Figur wirkt dabei sehr zierlich im Kontrast zu ihrer wuchtigen Basis, die – ähnlich dem Podest für eine Skulptur – durch reiche figürliche und architektonische Elemente gegliedert wird. Auf der Grundfläche des Wagens, von der eine schabrackenartige Verkleidung herunterhängt, befindet sich ein mit Reliefs geschmückter Sockel, an dessen Ecken jeweils eine männliche und eine weibliche Gestalt wie Atlanten platziert sind. Diese leiten zu einer von Voluten bekrönten Gesimszone über, von der auf verkleinertem Grundriss ein weiteres Podest mit Medaillonschmuck und Atlanten schließlich zu Merkurs Basis führen. Das auf vier Rädern bewegte Gefährt gleicht so mehr einem durch die Straßen der Stadt bewegten, mit manieristischen Elementen dekorierten Brunnens oder Denkmals, jedoch adaptiert in der Funktion einer überdimensionalen Prunkkarosse.

Literatur: Nicoll 1937, Fig. 89, S. 131; AK Florenz 1966, Kat.-Nr. 26, S. 39; AK Wien 2010, Kat.-Nr. 4.19, S. 173-176

IX.5

Nicolò dell'Abate

Entwurf für einen Triumphwagen mit der Allegorie des Sieges zu Ehren Karls IX.

Feder, braune Tinte, braun laviert mit weißen Höhlungen, 37,1 x 54,1 cm

Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 5880

Die im Louvre aufbewahrte Zeichnung Nicolò dell'Abates zu einem Triumphwagen anlässlich des Einzugs König Karls IX. in Paris 1571¹⁴⁵ lässt sich erst bei genauerer Betrachtung als solcher identifizieren. Ähnlich einem monumentalen Gemälde, das einen antiken Triumphzug darstellt, wird die Bildfläche vor allem von den um den Wagen sich drängenden Begleitfiguren dominiert. Die Karosse selbst ist wenig charakterisiert und besteht im Wesentlichen aus einem betonten Gesims, von dem aus ein – an seinem Saum gezacktes, locker fallendes – Tuch herunterfällt und die beiden Räder der sonst nicht näher erkennbaren Unterkonstruktion ausspart. Ebenfalls von der Sockelzone des Plateaus hängt in zwei symmetrischen Bögen eine Fruchtgirlande hinunter. Diese scheint noch einigermaßen stabil befestigt zu sein, was nicht für die in Relief dargestellten, diversen antiken Dekorationen (Torsi, Maske, Helme) zutrifft. Diese schweben nahezu vor diesem – den Wagen verhüllenden – Vorhang. Die Plattform des Gefährts wird durch eine sitzende, einen Lorbeerkranz in ihrer rechten und eine Feder in ihrer linken Hand haltende weibliche Figur bekrönt. Sie wird von zwei weiteren Gestalten, militärischen Versatzstücken sowie sehr vielen Standarten umgeben, wovon eine den Buchstaben K als Hinweis auf den einziehenden Regenten trägt. Im Gegensatz zu der dicht gedrängten, dem Wagen folgenden Figurengruppe, geht nur eine männliche Gestalt dem Zug voraus. Eine weitere sitzt mit Schild und Schwert bewaffnet am nicht näher erkennbaren Kutschbock elegant mit übereinander gekreuzten Beinen, neben ihm steht ein Korb mit Früchten. Diese Zeichnung beeindruckt durch ihren Erzählungsreichtum und weniger als akribischer Entwurf für ein Ausstattungstück eines Triumphzugs.

Literatur: AK Paris 1965, Nr. 208

IX.6

Bernardo Buontalenti und Andrea Boscoli

Entwurf für einen allegorischen Triumphwagen im Rahmen eines Turniers

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 11,2 x 21,9 cm

London, Victoria and Albert Museum, Inv. E 1731-1938

In dem Bernardo Buontalenti gemeinsam mit Andrea Boscoli zugeschriebenen Entwurf für eine Festkarosse im Rahmen der Feierlichkeiten in Florenz 1589 erkennt man nun deutlich die ins Monumentale übersteigerte Version ihres „Vorläufers“ bei Vasari (Kat.-Nr. IX.4) oder dell'Abate (Kat.-Nr. IX.5). Hier sieht der Betrachter schon ganze Bühnenkulissen an seinem Auge vorbeiziehen. Dass dieses Monument manövrierbar gewesen sein soll, scheint kaum vorstellbar. Die Literatur vermutet jedoch, dass der aufwendige Dekor im Wesentlichen aus Papiermachee gefertigt wurde. Die Grundform des Wagens ist hier rechteckig, wie schon bei dell'Abate und im Gegensatz zur quadratischen Ausrichtung bei Vasari, ausgefallen, stark an die Sepulkralarchitektur erinnernd und mit einem als Freitreppe entworfenen Aufsatz ausgestattet. Gegliedert wird er durch Atlanten, wobei die ganze Konstruktion einem Schiffsrumpf mit einer überdimensionalen Maske als abschließende Galionsfigur ähnelt. Außer dem an der

¹⁴⁵ Vgl. Yates 1960, S. 94-95.

Seitenwand des Wagens greifvogelartig wirkendem Relief, gibt es einen riesigen – einem Ungeheuer nachempfundenen – monströsen Kopf, der mit dazu beiträgt, dass tierähnliche Gestalten als dominierende Elemente in der Darstellung eingesetzt werden. Dieser Schädel dient zum einen den beiden Wagenlenkern als Kutschbock. Zum anderen entspringt aus dessen geöffnetem Rachen auch das Geschirr, das die vor die Karosse gespannten, zahlreichen – lediglich als Skizzen angedeuteten – phantastischen Wesen zusammenspannt. Angeführt wird diese Truppe von einem weiteren tierischen, geflügelten Ungeheuer.

Literatur: Saslow 1996, Kat.-Nr. 73, S. 249

6.3. Katalog von Zeichnungen bzw. Drucken, die im Zusammenhang mit der Aufführung von Dramen stehen

Das dramatische Personal und sein Kostüm

Die Inszenierungen, die im Rahmen höfischer Festkultur im 16. Jahrhundert stattfanden, nehmen in ihrer Programmatik und Ausstattung sehr stark auf antike Vorbilder Bezug. Der Begriff *all'antica* oder *alla greca* wird uns dabei in der Beschreibung der bei den Aufführungen getragenen Kostüme noch im Laufe dieser Arbeit öfters begegnen. Für den antiken Schauspieler war die Maske, neben seiner physischen Präsenz und seinem stimmlichen Ausdruck wohl das wichtigste Instrument auf der Bühne. Aber sie hatte noch weitere wichtige Aufgaben im szenischen Zusammenhang zu erfüllen: Indem sie auf große Entfernungen hin für das Publikum stets gut erkennbar bleiben sollte, aber zugleich dazu diente, die jeweils dargebotene Rolle eindeutig differenzierbar zu machen, da diese oft in der Person lediglich eines Schauspielers abgewechselt wurde.

Antike Darstellungen, die sich mit dem Theater beschäftigen, wie zum Beispiel auf Vasen, Mosaiken oder Fresken, sind sehr leicht als solche auch zu identifizieren: Sie geben Einblick in die Praxis von Aufführungen, wie etwa die Vorbereitung der Schauspieler vor Beginn ihres Einsatzes (Abb. 34), die dabei ihre Masken noch in der Hand halten. Beliebter Gegenstand von Stillleben mit Theaterbezug ist oft die Darstellung des „Paares“ von Komödien- und Tragödienmaske (Abb. 12). Auch in diesem römischen Mosaik aus dem 2. Jh. n. Chr. wird die Frauenmaske weiß und die des Mannes dunkler wiedergegeben, was aus größerer Distanz die Unterscheidung der Geschlechter sofort erkennen ließ. Wie schon ihre griechischen Vorbilder kennzeichnet die tragische Maske ein starrer, mit aufgerissenem Mund gestalteter Gesichtsausdruck, während die der Komödie mit sehr bizarr grimassierendem Ausdruck und mit nach oben gezogenen Mundwinkeln erscheint. Als weitere Hilfsmittel zur eindeutigen Bestimmung einer Bühnenfigur dienten weiters typische Attribute wie etwa das Zepter, der Hirten- oder Heroldstab, die Keule und der Dreizack.¹⁴⁶ Die Kostüme der klassischen Tragödie zeichneten sich durch bis zum Boden herabreichende, prachtvoll gearbeitete Gewänder aus, die zudem mit langen Ärmeln versehen waren, um damit die Gestik der Figur entsprechend unterstreichen zu können. Die Gewänder der Komödie unterschieden sich von denen der Tragödie insofern, als sie realistischer und farbenfroher wirkten. Sie entsprachen dadurch viel

¹⁴⁶ Siehe Brauneck 1993, S. 62-63.

stärker der Tracht der Zeit und waren zumeist so geschnitten, dass sie lebhaft ausgeführte Tanzbewegungen zuließen.¹⁴⁷

X.1, X.1a

Leonardo da Vinci

Studie zu einem Mann mit Turban und Mantel

Rote Kreide, darüber schwarze Kreide auf blassrot grundiertem Papier, 21,2 x 13,8 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12580

Studie zu einem alten Mimen

Schwarze Kreide, 21,2 x 15,7 cm

Windsor, Royal Collection, Inv. 12582

Leonardos Blatt zeigt uns möglicherweise einen Schauspieler, der in Dreiviertel-Ansicht im Halbprofil nach links gedreht erscheint und dessen etwas geneigter Kopf jedoch frontal zum Betrachter wiedergegeben ist. Das vollkommen glatt gezeichnete, eng um den Körper gewickelte Gewand wird wie ein antiker *chiton* über die rechte Schulter der Figur drapiert und dort zusammengehalten. Wir sehen lediglich den linken, am Oberkörper angewinkelten Oberarm des Schauspielers, der Unterarm wird von einem Gewandbausch völlig verdeckt.

In der Darstellung einer Elfenbeinstatue (Abb. 26)¹⁴⁸ sehen wir nun eine Figur mit ausgeprägtem *onkos* (Kopfbedeckung), deren Gesicht hinter einer starr wirkenden Maske mit großen Aushöhlungen für Augen und Mund verdeckt ist und auf Stelzschuhen in einer dramatischen Pose festgehalten wird. Ihr rechter Arm liegt angewinkelt mit Zeigegestus eng am Oberkörper an. Der Linke wird vom Kostüm völlig bedeckt und tritt darunter kaum zum Vorschein. Der Körper ist in einer leichten S-Schwingung mit linkem Stand- und rechtem Spielbein wiedergegeben und wird von einem langen, reich ornamentierten Gewand bis zu den Fußspitzen bedeckt. Das Haupt der tragischen Figur, die möglicherweise eine ältere Frau mimit, ist nach rechts ins Halbprofil gewendet. Aufgrund der noch auf der Skulptur vorhandenen Farbspuren, schließt man, dass die Ärmel des Gewandes ursprünglich blaugelb gestreift waren.¹⁴⁹

Im Gegensatz zur antiken Statuette trägt Leonardos Mime keine Maske, sein Haupt zielt aber eine turbanartige Kopfbedeckung, von der lose, schmale Bänder an den Schläfen des Gesichtes herunterhängen. Der Ausdruck der Figur wirkt konzentriert und ernst, was sich auch in der für die nächste Aktion „bereiten“ Körperhaltung widerspiegelt.

Auf einem weiteren Blatt der königlichen Sammlung in Windsor befindet sich ein Entwurf zu einem alten Mimen, der ganzfigurig und streng im Profil nach rechts blickend wieder gegeben ist. Auch er trägt seinen Mantelumhang nach rechts über die Schulter geworfen und hält in seiner Rechten eine Schriftrolle, die ihn gemäß Forschung als *annunciatore* möglicherweise in der *Danae* ausweist. Der fast übertrieben in dieser Studie ausgedrückten Voluminosität werden wir in den Kostümentwürfen G.B. Maganzas (Kat.-Nr. XI.6) zwar wiederbegegnen, jedoch nicht in dieser von Leonardo hinsichtlich der Ausgestaltung des Gewandes gezeigten, hermetischen Strenge.

¹⁴⁷ Brauneck 1993, S. 65-66.

¹⁴⁸ 3. Jh. n. Chr. (?), Paris, Petit Palais, Inv. A DUT 192. Brauneck hält dazu folgendes fest: „In hellenistischer Zeit, in der der Bewegungsgestus der Figuren ohnehin stark zurückgenommen wurde, wurden die Kopfmasken großvolumiger, und es kamen besonders prunkvolle Gewänder mit langen Schleißen auf. Charakteristisch für diese Spätzeit war auch der bis zu 20 cm hohe Stelzschuh, der Kothurn. Im Zusammenwirken mit dem manieristisch überhöhten Onkos und dem 3-4 m hohen Logeion der hellenistischen Bühne erhielt die Bühnenfigur eine das Menschenmaß deutlich überschreitende Größe.“ (Brauneck 1993, S. 63)

¹⁴⁹ Connolly / Dodge 1998, S. 189.

Literatur: Mazzocchi Doglio 1983, Fig. 47 + 46, S. 61

X.2a-f

Anonym nach Giulio Romano

6 Groteske Masken

Titelblatt beschriftet mit: *Maschere delineato di Julio Romano / ex. Coll.ne NLanier*

Radierung, 16,8 x 14,4 cm

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. Graph. A1: 1476a-f

Die in einer Komödie eingesetzten Kostüme und Masken unterschieden sich von denen der Tragödie ganz wesentlich: Ziel jeder komischen Aufführung war es, die Darsteller so grotesk und lächerlich wie nur möglich auf die Bühne zu bringen.¹⁵⁰ Die nach Vorlagen von Giulio Romano im 17. Jh. angefertigten Stiche mit verschiedenen grotesken Masken könnten demnach im Rahmen der Aufführung einer Komödie zum Einsatz gekommen sein. Sie weichen ganz wesentlich von denen der Stichserie von Pierre Milan ab (Kat.-Nr. I.3-6) ab, da sie unterschiedliche Typen, wie etwa alte und junge, verkörpern und darüber hinaus jeweils sehr karikierend ausformuliert werden. Es zeichnet sie weiters aus, dass sie mit wenigen, aber präzisen Strichen entworfen wirken und teils frontal, teils aber auch im Profil wiedergegeben sind. Es werden dabei rein die Masken ins Zentrum der Darstellung gerückt ohne jegliche weitere Angabe von Hals oder Büste. Die Verschiedenheit des Ausdrucks erreicht der Künstler insbesondere in der satirisch eingesetzten Modellierung von Nasen sowie geöffneten und zum Teil hervorblitzenden Zähnen. In der Darstellung einer komischen Szene (Abb. 27)¹⁵¹ von einer rotfigurigen antiken Vasenmalerei erkennen wir durchaus ähnlich grotesk ausgestaltete Masken sehr leicht wieder.

X.3

Perino del Vaga

Figur- und Architekturstudien, um 1545

Links unten in schwarzer Tinte mit *D* und *Tiepolo* sowie in schwarzer Kreide mit *C* beschriftet.

Feder und braune Tusche, braune Lavur und schwarze Kreide, einige Konturen durchgepaust (Recto), 32,7 x 22,5 cm

Beschriftet mit *12* sowie *P/SS* in brauner Feder, weiters mit *III/306* in schwarzer Kreide. Die Inschrift in brauner Feder lautet: „*Beato [alfin durchgestrichen] ha quello che torna al fin senza faticha / che in memoria e p peso non lla grava / chi troppo penssa el pensar la terra / chi l'altri impaci piglia e sua cr... / chi l'altrui tribola se stesso atterra / chi in pacida la suo morte seque / chi biasima altri se stesso / tal dice d'altrui che di se ste[sso] / l'oro dà valsente / sot'ombra s'oro facile ... et volon ... / la nesicità non v'a legge / e sse legge ha el paziente / megli'è patir honestamente / he perdesi un onesto sp ...*“

Feder und braune Tusche und braune Lavur (Verso), 32,7 x 22,5 cm

Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 88.GG.132

Die auf dem Perino del Vaga zugeschriebenen Blatt in karikierender Weise dargestellten Profilköpfe gleichen in hohem Maße den, auf einer altertümlichen Bühne agierenden Komödienfiguren (Abb. 28), die zum Teil sogar mit Polster unter ihren kurzen Gewändern ausgestopft

¹⁵⁰ Nicoll 1948, S. 43.

¹⁵¹ Rotfiguriger Glockenkrater aus Tarent mit dem alten Cheiron, der auf die Bühne gehievt wird, und zuschauenden Nymphen, dem McDaniel-Maler zugeschrieben, um 380-370 v. Chr., 37,4 cm h. London, British Museum, Inv. GR 1849.6-20.13 (F 151).

werden. Die Forschung bringt es mit einigen im Louvre aufbewahrten Zeichnungen mit Kriegerfiguren in Zusammenhang und schließt daraus, dass es sich auch bei den Darstellungen auf dem Skizzenblatt um Entwürfe in Zusammenhang mit einer Theaterproduktion handeln könnte. Theatralischen Zwecken werden dabei ausschließlich die vier am oberen Blatt der Zeichnung befindlichen Köpfe zugeordnet. Alle übrigen Figuren darauf beziehen sich vermutlich auf ein nicht ausgeführtes Projekt des Künstlers in der Sala Regia im Vatikan. Eine Datierung kann daher um 1545 angenommen werden, da in dieser Zeit Arbeiten am Gewölbe des päpstlichen Audienzsaales vorgenommen wurden.

Insbesondere zwei dieser drei im Profil nach rechts wiedergegebenen Köpfe sind reichlich karikierend ausgeführt, indem sie über sehr stark gekrümmte Nasen und übertrieben großgeformte Unterlippen verfügen. Die im Blatt ganz links zu sehende Figur wird als Büste gezeigt und trägt einen hochaufragenden Hut mit zart angedeuteter Feder. Ein prächtiger Kragen reicht bis auf die Brust der Gestalt herunter. Auch anhand des rechten Ärmels und eines zusätzlich am Obergewand befestigten Umhanges, der nur mit wenigen Strichen angegeben wird, kann man Ansätze zu einem aufwendig gestalteten Kostüm erkennen. Die drei weiteren in der Zeichnung zu sehenden Köpfe sind v.a. durch ihre Kopftracht charakterisiert. Entsprechend der Büste finden wir eine ähnlich grotesk wirkende Figur, diesmal mit einer Zipfelhaube bedeckt, wieder. Denselben Kopfschmuck trägt die Gestalt links davon, hier aber als Rückansicht mit ins Halbprofil gewendetem Haupt gezeigt. Der Zipfel der Haube hängt dieses Mal in den Nacken der Figur hinunter. Die Züge des Dargestellten sind aber nicht ins Groteske verzerrt, ebenso wie das bei der weiblichen Gestalt im Profil am äußeren Rand der Zeichnung zu sehen ist. Ihre Frisur ist hochgesteckt und wird in der Stirn von einem Tuch gehalten, das als Bekrönung ein Schmuckband trägt.

Vergleichen wir die Antlitze mit denen auf einer antiken Marmortafel (Abb. 29), so erkennen wir ohne Zweifel, dass es sich sowohl in der Zeichnung als auch in dem Relief wohl um die Darstellung von Masken handeln muss. Auch hier gibt es Grimassen schneidende und überzeichnete Gesichtsausdrücke, wie in den beiden oberen Darstellungen zu sehen ist. Am unteren Rand in der Mitte befindet sich hingegen eine glatt wirkende weibliche Maske mit Haarschmuck.

Die Rückseite des Skizzenblattes in Malibu zeigt sechs weitere ganzfigurige Gestalten, von denen die Forschung lediglich eine in den theatralischen Kontext stellt. Es ist dies die mittlere Figur am oberen Rand der Zeichnung, die – analog zu den grotesken Köpfen – eine Gestalt mit im von rechts wiedergegebenen Antlitz mit gekrümmter Nase zeigt. Die männliche Gestalt trägt eine einfache Kappe und ihr Gewand erscheint sehr kunstvoll um den Körper drapiert zu sein. Es ist nicht gemustert und besteht augenscheinlich aus an unterschiedlichen Körperregionen (Brust, Rücken, Gesäß) zusammengebauchten Draperien. Es unterstreicht in dieser Weise die karikaturhafte Erscheinung der ganzen Person.

Weder das von Leonardo (Kat.-Nr. X.1) stammende Blatt noch jenes, das Perino zugeschrieben wird, kann mit völliger Sicherheit einem Drama oder gar einer bestimmten Gattung des Theaters zugeordnet werden. Die Gemeinsamkeit beider Zeichnungen liegt jedenfalls darin, dass sie mit keinem erhaltenen Werk im Oeuvre der Künstler in Zusammenhang gebracht werden können. Der jedoch von der Forschung unternommene Versuch, sie aufgrund der in ihnen zu Tage tretenden Charakteristika mit dem Theater in Verbindung zu bringen, kann vielleicht auch für weitere, bislang in ihrem Zweck unerhellte gebliebenen Blättern hilfreich sein.

Literatur: Goldner / Hendrix 1992, Kat.-Nr. 30, S. 83

Tragödie *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, Teatro Olimpico, Vicenza

Dem Spiel hingegen Würde und Ernsthaftigkeit zu verleihen, blieb ganz den Mimen der Tragödie vorbehalten. Dies sollte dementsprechend auch in der Ausgestaltung des auf der Bühne getragenen Kostüms des Tragöden¹⁵² ihren Niederschlag finden: Auf einer Vase aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. sieht man in einer Szene aus den Eumeniden (Abb. 30)¹⁵³, die das dritte Stück der Tragödien-trilogie *Oresteia* von Aischylos bildet¹⁵⁴, typische, im griechischen Theater verwendete Kostüme. Unschwer in der Darstellung erkennbar ist das reich ornamentierte Gewand von Athene links und einer der Furien am rechten Bildrand. Letztere trägt einen kurzen *chiton* mit langen Ärmeln. Athene sieht man hingegen in einem hoch unter ihren Brüsten gegürteten und bis zu den Fußspitzen herabreichenden Gewand wiedergegeben.

Anhand der im Rahmen der Eröffnung des Teatro Olimpico in Vicenza dargebotenen Aufführung von *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, von der Kostümentwürfe erhalten sind, soll nun – auch in Hinblick auf antike Reminiszenzen – das spezifische Gepräge dieser dafür entworfenen Gewänder eingehend erörtert werden.

XI.1, XI.1a

Paolo Veronese

Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles

Inschrift recto: *debito del m[on]ete e prima stara delo pasato 1583 poi del fitto che deve pagar questo anno 84 e del mo ... L[ire 18 s[oldi] 12 del porco da ... per ... lira con ragion de Il per stara doe forme 20 che a m.le stara 30 sporte; in einer anderen Handschrift: 1584, jo ellema lasa asier gahome gugelmo li biaveri per consegna con le giave in su il biaver del cortivo che laso stava formeni numero nonanto una adi 5 di ottobre. in su il biaver di casa ch las stera vinti di formento e serre di schala; in einer weiteren Handschrift (Maganzas?): figlio della Regina / servitore / Regina / Dona de governo / fate tutte quatro / un ... vecchio.*

Bleistift und Feder, 26,3 x 20,6 cm

Inschrift verso: *Pagg.o fatto / homo della guardia fatto / consiliario fatto / Sacerdote fanciullo nobile della Regina, fatto / un cieco vecchio / fatto fanciullo innob, fatto.*

Graphitstift und Feder, 26,3 x 20,6 cm

¹⁵² Vgl. Nicoll 1948, S. 38-39: „(...) the fundamental article of dress was the chiton, a loose-flowing garment which extended from the neck to the ankles. (...) The stage-garment (...) was provided with (...) sleeves extending to the wrists. Whereas the ordinary chiton was usually belted at the waist, on the stage the girdle was worn just below the breast. This (...) was due to the exaggerated height of the tragic actor. Instead of being always composed of white or self-coloured material, this chiton was often adorned with many bright hues and was ornamented, now with formal designs, now with painted animals, figures, or symbolic forms. (...) Above the chiton was thrown a cloak, which might either be the himation or the chlamus. The former was a long covering thrown over the right shoulder, the latter a short mantle cast over the left shoulder. These, like the chiton, were gorgeously coloured, and (...) we may hazard the conjecture that the colours were employed for symbolic effect.”

¹⁵³ Rotfiguriger Glockenkrater aus Paestum mit Athene, Orestes (am Altar), Apollon, zwei Furien, darüber Klytämnestra (oder Leto) und Pylades (oder Hermes), von Python, um 350-340 v. Chr., 56,5 cm h. London, British Museum, Inv. 1917.12-10.1.

¹⁵⁴ Green / Handley 1999, S. 36.

Die Dokumentenlage zu dieser Eröffnungsvorstellung des Teatro Olimpico 1585 ist sehr reichhaltig. In Ingegneris erhaltener Beschreibung zu der Aufführung sind einige wichtige Hinweise darauf enthalten, was Anzahl und Ausführung der von den Schauspielern getragenen Kostümen betrifft: *Sarà per tanto da vedere in qual paese si finga la favola, che si rappresenta; & secondo l'usanza di quella nazione si dovranno vestire i recitanti: Et se l'Attione sia Tragica, riccamente, & superbamente; se Comica, civilmente, ma pulitamente; alla fine se Pastorale, humilmente, ma con garbo, e delicatezza, che vaglia quanto la pompa. (...) Et io non gli biasimo per la bellezza della vita, & per la ragione detta nella prima parte, ch'è la medesima, onde si conducono nelle Tragedie in palco i Rè con manto, & corona, escetto, & con compagnia numerosa, & vestita nobilmente, & di vari colori: Si come fu fatto in Vicenza l'anno 1584 alla rappresentatione dell'Edipo Tiranno, (...). Ove, auvegna che gl'interlocutori non fossero piu di nove, nientedimeno le persone vestite, che v'intravvennero per compagnia de i personaggi principali, & per fare il Choro arrivarono al numero di cento, & otto. Et gli abiti, che tuttavia costarono parecchie centinaia di scudi, ne fecero mostra di molte, & molte migliaia; & vi furno de i Signori, i quali dopo la Tragedia cercarono di mirargli da presso, non potendo essi credere, che non valessero un tesoro, come gli havevano stimati in vedendogli da lontano.*¹⁵⁵

Tietze und Tietze-Conrat wiesen als erste darauf hin, dass es sich bei dem in der Pariser École des Beaux-Arts aufbewahrten Blatt von Paolo Veronese mit einer Reihe von Kostümskizzen um Entwürfe für die Bühne handeln könnte. Scholz versuchte zwei in seiner eigenen Kollektion (Kat.-Nr. XI.3+4) und eine weitere Zeichnung aus der Yacovleff Sammlung (Kat.-Nr. XI.5), die er alle Giambattista Maganza zuschrieb, mit diesem Skizzenblatt in Zusammenhang zu bringen.

Provenienz: His de la Salle (Lugt 1333)

Literatur: Tietze / Tietze-Conrat 1944, No. 2141; Cocks 1984, Kat.-Nr. 113, S. 265-267

XI.2, XI.2a

Paolo Veronese

Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles

Inschrift recto: *Citadino di reputation, fatta / Donzela Serve[n]te, Una fia dela Reg[in]a fanciuletta, Un no[n]cio del Citta / Fatto, un no[n]cio forestiero, Un no[n]cio dila Citta giovane, Un Patro[ne] Vechio / Fatto, Un uomo nobile / Fato, Ellipo vechio / Creonte. Auf dem verso: Chreo[n]te di meza eta; adressiert an: Al Cl.mo Sig.or il Sig.or Vettor Sora[n]zo mio S.e Patro[ne] Oss.mo Venetia in frezzaria in Cale del Caro.*

Graphitstift, Feder und Lavierung, 21,3 x 30,3 cm

Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 91.GG.3.

¹⁵⁵ Ingegneris 1598, S. 71-72 und übers. Kindermann 1959, S. 135: „Man muss darauf achten, in welchem Land die Handlung spielt, die man darstellen will, und nach der Art dieses Volkes muss man die Darsteller kleiden. Im Falle einer Tragödie: reich und prächtig, im Falle einer Komödie: bürgerlich, aber reinlich, im Falle einer Pastorale: einfach, aber anmutig und liebenswürdig, was ebenso viel wert ist wie der Pomp. (...) Und ich tadle auch das nicht, wenn man in den Tragödien die Könige mit Mantel, Krone und Szepter, begleitet von einer schön und farbig gekleideten großen Menge, auf die Bühne bringt, wie es in Vicenza im Jahre 1584 bei der Darstellung des *Oedipus Tyrannus* geschah, (...); wobei, wenn auch die Darsteller nicht mehr als neun waren, nichtsdestoweniger die prächtig gekleideten Personen, die in Begleitung der Hauptpersonen hereinkamen, um den Chor zu bilden, an die hundertacht waren. Die Kleider, die mehrere hundert Skudi kosteten, sahen so aus, als ob sie mehrere tausend Skudi gekostet hätten, und es gab Herrschaften, welche nach der Aufführung die Kostüme von der Nähe aus betrachten wollten und nicht glauben konnten, dass diese nicht einen Schatz kosteten, wie sie sie eingeschätzt hatten, als sie sie aus einiger Entfernung sahen.“

Ein weiteres Skizzenblatt mit Kostümentwürfen aus einer ehemaligen Privatsammlung, das sich heute im Getty-Museum befindet, bestätigt aufgrund der darauf befindlichen Autographen tatsächlich die Autorschaft Veroneses. Es finden sich Beschriftungen von unterschiedlichen Händen auf den Zeichnungen: So trägt das Maganza zugeschriebene Kostümpaar (Kat.-Nr. XI.6) Farbanmerkungen in derselben Handschrift wie die Beschriftungen der einzelnen Figurenskizzen Veroneses.¹⁵⁶ Cocke vermutet, dass Maganza mit Erlaubnis der Olympischen Akademie Veronese kontaktierte, um erste Ideen für die Kostüme der Tragödie von ihm zu erhalten, die er dann für die Schneider detailliert ausführte. Weiters nimmt er an, dass es zumindest noch ein weiteres Blatt mit Skizzen für die Aufführung gegeben haben muss.¹⁵⁷

Provenienz: Buckinghamshire, Privatsammlung
Literatur: Cocke 1984, Kat.Nr. 114, S. 267-269

XI.3

Giambattista Maganza

Blinder Tiresias mit Knaben, der ihn an der Hand führt
Graphitstift, Feder und Lavierung, 30,5 x 21 cm
New York, Sammlung Janos Scholz

Die Figur des blinden Tiresias, der von einem Knaben an der Hand geführt wird, finden wir in dem in Paris aufbewahrten Blatt (Kat.-Nr. XI.1) rechts unten wieder. Was auf Anhieb in der Darstellung auffällt ist, dass Maganza sich – was Körperhaltung und Kostüm betrifft – vollkommen an die Skizze Veroneses hält. Dadurch sind die beiden Gestalten auch relativ leicht, in dem „Figurengewirr“ des Blattes zu identifizieren. Wir sehen in unterschiedlicher Technik zwei im wesentlich gleich vorgetragene Figuren vor uns, die lediglich im Blatt von Veronese durch eine zweite Knabenfigur eine größere Szenerie bilden. Die zweite, den Blinden begleitende Jünglingsgestalt wird bei Maganza nicht berücksichtigt. Das Blatt aus der Sammlung Scholz gibt detailgetreu das von Veronese entworfene Kostüm des Tiresias wieder: Ein glattes, in der Taille gegürtetes und in der Mitte geschlitztes Untergewand. Über den langen Ärmeln erkennt man einen mit zwei Verschlüssen zusammengehaltenen Mantelwurf, der einen ausgeschlagenen, spitzförmigen Kragen besitzt. Der Greis wird wie auch in der vorbereitenden Skizze mit Bart, einem am Gürtel rechts befestigten Beutel, einem Stab in seiner Linken sowie mit gekreuzten Zierbändern überzogenen Unterschenkel weiter ausformuliert. Sein Gesicht ist nach links gewandt, und er scheint im Gehen inne zu halten. Dasselbe gilt für die – von seiner Seite aus – links gezeichnete Knabenfigur, die sich zu dem Alten zurückwendet. Auch sein Kostüm wird in allen Einzelheiten aus der Ideenskizze Veroneses übernommen: Wir sehen ein glattes, ebenfalls in der Mitte gegürtetes Gewand, das lediglich bis oberhalb der Knie reicht. Es ist kurzärmelig und auch durch einen Kragen mit zwei Spitzen gekennzeichnet. Beide männliche Gestalten werden ohne Kopfbedeckungen gezeigt.

Durch die Erwähnung Maganzas in den Dokumenten (s. 2. Kapitel) zur Aufführung von *Oedipus Tyrannus* im Teatro Olimpico in Vicenza als Verantwortlichen für die Kostüme als auch durch seine noch dazu vorhandenen, auf Skizzen von Veronese basierenden Entwurfszeichnungen, befinden wir uns in der glücklichen Lage, Einblick in die Entstehungsgeschichte derartiger Blätter zu bekommen. Wir können anhand von wenigen Beispielen den Weg von der ersten Ideenskizze zur detaillierten, zum Teil mit handschriftlich notierten Farbangaben versehenen Zeichnung zu einem Kostümentwurf verfolgen.

¹⁵⁶ Cocke 1984, S. 265.

¹⁵⁷ Ibid., S. 269.

Literatur: Gallo 1973, Abb. 2; Cocke 1984, Fig. 83, S. 267; Magagnato 1992, Kat. 2.15, S. 212

XI.4

Giambattista Maganza

Edelmann

Graphitstift, Feder und Lavierung, 29,8 x 19,7 cm

New York, Sammlung Janos Scholz

Anhand eines weiteren Blattes, das Maganza zugeschrieben wird, soll eine andere Figur aus den Skizzenblättern des Veronese näher betrachtet werden. Es handelt sich dabei um einen Edelmann, der zusammen mit einer Knabenfigur dargestellt ist. Auf dem Recto des Blattes im Getty Museum (Kat.-Nr. XI.2) finden wir jedoch lediglich den Adeligen in seiner Grundfiguration wieder. Er befindet sich rechts unten mit der Beschriftung *Un uomo nobile / Fato* in jener Sammlung von Kostümskizzen für die Oedipus-Aufführung. Die Tracht wirkt im Gegensatz zur Darstellung des Blinden (Kat.-Nr. XI.3) weit aufwendiger und weist vor allem durch die Kopfbedeckung, ähnlich derjenigen der Dogen, auf die hohe Stellung des Dargestellten hin. Im Halbprofil, mit beiden Händen seinen Umhang öffnend und in Schrittstellung gezeigt, gleicht er im Wesentlichen der rechts unten befindlichen Figur auf dem Skizzenblatt des Getty-Museums. Der Edle wird durch ein in seiner Taille gegürtetes, mit hohem Schlitz ausgestattetes Untergewand, einem an den Seiten bis an den Boden herabreichenden Umhang bekleidet. Außerdem trägt er über dem Mantel einen zusätzlichen, wie einen Poncho getragenen Überwurf, der am Oberkörper ein reiches Faltenmuster bildet. Aufgrund seines weit nach oben geschlitzten Untergewandes ist er überdies mit Beinkleidern ausgestattet. Seine Tracht stimmt im Wesentlichen mit der in der vorbereitenden Skizze überein. Wir erkennen in beiden Abbildungen sogar die beiden Enden des Gürtels, jedoch nur bei Veroneses Figur wird das Oberteil des Gewandes mit Knöpfen dargestellt. Zwar tragen beide Bart, jedoch in ihrer Form nicht ganz identische Kopfbedeckungen.

Literatur: Cocke 1984, Fig. 84, S. 269; Magagnato 1992, Kat. 2.16, S. 213

XI.5

Giambattista Maganza

Kostümstudie

Genf, Sammlung Yacovleff

Die in Genf aufbewahrte und Maganza zugeschriebene Kostümstudie einer männlichen Gestalt findet sich auf dem Recto des Blattes Veroneses (Kat.-Nr. XI.2) im Getty Museum wieder: Die links oben als *Citadino di riputation* bezeichnete Person dient ohne Zweifel als Vorlage für die später detailreicher ausgeführte Zeichnung in der Yacovleff-Sammlung. Besonders markant in ihrer Übereinstimmung sind die Kontrapoststellung der Figur mit betont kräftig ausgebildeter linker Unterwade im Vordergrund wie auch der mit Krempe versehene Hut des Darstellers. Die Differenzierung der einzelnen Gewandschichten erfolgt in der Skizze Veroneses bereits so präzise, dass in der Folgestudie lediglich die weitere Ausschmückung mit z.B. am Latz befindlichen Knöpfen erfolgt. Das Gewand wird in der Taille geschnürt und fällt in Maganzas Studie dabei sehr voluminös und plastisch aus, womit die Figur auch korulent – wie in einem der Ratsmänner (Kat.-Nr. XI.6) – wiedergegeben wird. Abweichend von der Skizze ist der Kopf der Figur mehr nach links geneigt wie auch die ganze Gestalt eine größere Gedrechtheit aufweist und dabei ihren rechten Arm nahe dem Körper belässt. In Veroneses Entwurf wird dieser viel stärker zur Seite gestreckt, aber nicht klar genug für den Betrachter ausformuliert.

Literatur: Gallo 1973, Abb. 3; Magagnato 1992, Kat. 2.14, S. 211

XI.6

Giambattista Maganza

Zwei Kostümstudien

Beschriftet in Graphitstift und brauner Feder: *P[er] quello de ragiona. nel Cons[iglio] P[er] dui Conselgieri*. Oberhalb der linken Figur: *Sotana Doro / Mantto pavonazo*. Oberhalb der rechten Figur: *sopra. veste neg[r]a / sotana argentina / Consigliero / rosa / turchina / una rosa / una turchina*. Rechts: *sotana naranzata*. Links unten in einer anderen Handschrift: *Patron Vecchio*, rechts: *Un nonzio della Cit[tà]*.

Graphitstift, Feder und Lavierung über Spuren von schwarzer Kreide, 29,8 x 19,7 cm
Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 90/1977

Bei einem Maganza zugeschriebenen Blattes zweier Ratsmänner finden wir auch die detailgenaue Wiedergabe der Skizze in der stärker ausformulierten Zeichnung wieder. Den einen erkennt man im Blatt des Getty-Museums (Kat.-Nr. XI.2) unter der Beschriftung *Un Patro[ne] Vechio / Fatto* als zweitletzte Figur der unteren Reihe wieder, den anderen rechts oben auf derselben Zeichnung unter *Un no[n]cio del Citta / Fatto*. Die beiden männlichen Gestalten sind dabei, wie auch im Fall des Edlen (Kat.-Nr. XI.4), mit weit herabhängenden Umhängen bekleidet, die am Oberkörper weit ausladende Faltenkaskaden aufweisen. Die linke Figur trägt einen Hut mit Krempe, seine Rechte hält sich an seinem Gürtel fest, die linke Hand stülpt seinen Mantel nach hinten und präsentiert dabei seinen an der linken Seite, am Gürtel befestigten Dolch. Der mächtige und korpulent wirkende Ratsmann wendet seinen Kopf nach links zu seinem – in Halbprofil – von hinten gezeigtem Pendant. Dieser trägt zwar im Skizzenblatt nicht den hochaufragenden Hut mit aufgeschlagenem Krempenteil, den Maganza später in seiner Zeichnung vorsieht, wird aber ansonsten bis zum Detail des mit einem Band eingefassten Mantelstoffes sehr akribisch seinem Vorbild angepasst. An diesem Beispiel lässt sich auch sehr gut ablesen, wie verkürzt Veronese, mit nur wenigen Strichen, Manschetten oder andere Details formuliert, die wir aufgrund der ausführlicheren Darstellung in Maganzas Blättern besser erkennen und deuten können.

Provenienz: C. R. Rudolf, London

Literatur: Bjurström 1979, Kat.-Nr. 80; Cocke 1984, Fig. 85, S. 269; Magagnato 1992, Kat. 2.13, S. 210

Komödie *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli, Teatro Mediceo, Florenz

Die Komödie *La Pellegrina* vom Sieneser Girolamo Bargagli wurde von Ferdinando de' Medici bereits 1564 beauftragt, aber bis zur Hochzeit mit Christina von Lothringen noch nicht aufgeführt. Durch den Tod des Autors 1586 wurden schließlich von dessen Bruder Scipione einige Änderungen, dem aktuellen Anlass entsprechend am Text vorgenommen, wobei aber die Basis der Handlung unverändert blieb: Die Heroin Drusilla kommt als religiöse Pilgerin nach Pisa, um aber eigentlich ihren Ehemann Lukrez aufzusuchen, der von einer Reise nicht mehr zu ihr nach Hause zurückgekommen ist. Im Laufe der Handlung klären sich so manche Missverständnisse auf, beispielsweise, dass ihr Mann dachte, sie sei inzwischen verstorben. So wurde in diesem Stück vor allem die Parallele mit Christina von Lothringen darin gesehen,

dass sie ebenfalls in eine ferne Stadt (Florenz) kommt und äußerst religiös war. Weitere, für die damalige Gesellschaft und Zeit gültige und für Frauen zu erfüllende Eigenschaften waren eben die der Pietät, Weisheit und Wiederherstellung von Harmonie. Zwei weitere, im Inhalt nicht so detailliert vorgegebene Komödien *La Zingara* und *La Pazzia* wurden etwas später, ebenfalls im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz dem Publikum präsentiert.¹⁵⁸

XII.1

Bernardo Buontalenti

Zeichnung für *La Pellegrina* (Die Pilgerin)

Beschriftung unterhalb der Figur: *tutta vestita di bianco*.

Graphitstift, braune Feder und zartes grünes Aquarell (am Boden), 40,9 x 30,5 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 74r

Für die Komödie *La Pellegrina*, die 1589 im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten in Florenz aufgeführt wurde, hat sich im Album der Florentiner Nationalbibliothek nur eine einzige Zeichnung von Bernardo Buontalenti erhalten. Sie trägt die Aufschrift *Tutta vestita di bianco* und wird aufgrund der in ihr gezeigten Schlichtheit auch mit einiger Sicherheit der dramatischen Gattung, und nicht den Intermedien zugeordnet.

In dem so ganz verloren – zwischen all den farbigen und im Dekor sehr überladenen Entwürfen für die Intermedien (Kat.-Nr. XIII.) von 1589 – wirkenden Blatt, das eine in einen Umhang verhüllte Frauengestalt zeigt, können wir mehr Parallelen in Bezug auf die Kostümierung in den Figuren Perinos (Kat.-Nr. X.3 verso)¹⁵⁹ oder Maganzas (Kat.-Nr. XI.) finden als in jeder anderen bereits in der Arbeit präsentierten Zeichnung zu den allegorischen Umzügen. Allen jenen Blättern, die einem Drama zuzurechnen sind, ist das Bestreben gemeinsam, die darstellenden Personen in möglichst einfache, zum Teil nur durch ihre Schnittführung (wie etwa bei Maganza) akzenturierte, Gewänder zu kleiden. Die Pose der Mimin für die Aufführung *La Pellegrina* ist eine dramatische, mit unter dem Umhang unter der Brust verschränkten Armen. Das völlig glatt und schmucklos entworfene Untergewand verhüllt die Figur bis zu den Fußspitzen. Die Kapuze des Mantels lässt ebenfalls ganz wenig vom Antlitz der Gestalt sichtbar werden. Wie bei allen Studien zu Einzelfiguren bei Buontalenti wird ein Stück Terrainangabe der Darstellung hinzugefügt.

In einer antiken römischen Wandmalerei findet sich in der Darstellung der Tragödie der Iphigenie in Aulis (Abb. 31)¹⁶⁰ eine ähnlich in ihren Umhang gehüllte Figur wieder. Es handelt sich dabei um den weinenden Agamemnon mit bedecktem Kopf, der der Opferung der jungen Frau durch Odysseus und Achilles beiwohnt. Der in der Szene rechts dargestellte Seher Kalchas, der mit einem Dolch bewaffnet ist, führt dem Betrachter seine buntfarbige, aber schlicht gewickelte Gewanddrapierung vor Augen. Sein zusätzlich über das Untergewand um die Taille geschlungenes Tuch ähnelt dabei der unteren Gewandpartie von Maganzas Edelmann (Kat.-Nr. XI.4) und bildet ebenfalls eine oberhalb der Oberschenkel spitz zu-laufende Form aus. So fordert de' Sommi in seinen Aussagen über die Gestaltung von dramatischen Kostümen u.a., dass aus einfachsten Tüchern ohne diese zu zerschneiden

¹⁵⁸ Siehe Saslow 1996, S. 36-37.

¹⁵⁹ Ich beziehe mich dabei auf die von der Literatur zwar nicht einem theatralischen Zweck zugeordneten fünf Personen, die sich auf der Verso-Seite des Perino-Blattes in Malibu befinden. Sie zeichnen sich durch ihre aufwendig drapierten Gewänder aus, die zum Teil sehr monumental und statuarisch wirken. Die Forschung kann sie keinen erhaltenen Werken Perinos zuordnen.

¹⁶⁰ Pompeji, Haus des Tragödiendichters, 140 x 138 cm. Neapel, Archäologisches Museum, Inv. 9112.

oft Gewänder gestaltet werden können. Dies kann im Beispiel der römischen Malerei anhand der Bekleidung des Sehers sehr gut nachvollzogen werden.

In einer weiteren, antiken Theaterszene aus Pompeji (Abb. 32)¹⁶¹, dieses Mal jedoch aus einer Komödie stammend, sehen wir nun in der linken, einen alten Sklaven darstellenden Figur die ihn zierende, groteske Maske kombiniert mit dem vermutlich künstlich ausgestopften Gewand. Im rechten Teil des Ausschnitts hingegen wird das Liebespaar, das von ihm Nachricht erhält, in sehr klassisch, einfach herabfallenden Gewandumhängen gezeigt wie sie auch im Figurentwurf Buontalenti für *La Pellegrina* wieder zu finden sind.

Literatur: Warburg 1895, S.226 f.; Saslow 1996, Kat.-Nr. 67, S. 244

¹⁶¹ Ein alter Sklave berichtet einem Paar, Wandmalerei mit der Darstellung einer Komödienszene, 51 x 47,5 cm, Pompeji I.6,11 (Casa dei Quadretti Teatrali), ca. 1. Jh. n. Chr.

6.4. Die Inszenierung der Intermedien:

Glanz- und Höhepunkt theatralischer Ausstattungsarbeit

Die Pastorale als Vorläufer der Intermedien

Auf die Aufführungspraxis satyrischer Stücke geht Serlio (siehe 3. Kapitel) nicht näher ein. Pochat vermutet, dass die Bühnenausstattung von Pastoralen schon große Ähnlichkeit mit denen der später aufkommenden Intermedien aufwies und vornehmlich als Fest fürs Auge ausgestaltet war: So sollen dabei Satyrn, Nymphen, und Sirenen, aber auch als Monster und fremdartige Tiere verkleidetes, dramatisches Personal dabei aufgetreten sein.¹⁶² Schließlich entwickelte sich die Praxis im 5. Jahrhundert v. Chr. aus, dass beispielsweise im Anschluss an die Aufführung einer Reihe von drei Tragödien als viertes Stück ein Satyrspiel zum Besten gegeben wurde: Ihr Hauptzweck bestand daher als Kontrast zu den anderen dramatischen Gattungen.¹⁶³ Die sogenannte Pronomsvase (Abb. 33)¹⁶⁴ gewährt uns Einblick in ein solches antikes Satyrspiel und dessen verschiedene Rollenträger, im Wesentlichen ein Chor von Männern als Verkörperung der Satyrn sowie Götter und Heroen, in deren Mitte Dionysos, der Gott des Theaters mit seiner Frau Ariadne dargestellt wird. Weiters erkennt man in der Darstellung auch zwei Musiker als Diaulos- und Kithara-Spieler. Während ein Teil der der Schauspieler reiche Kostüme und Masken aus der Tragödie entstammend trägt, sind hingegen die Satyrn lediglich mit Schurzen bekleidet waren. Deren Vater Silen stach stets durch sein enganliegendes weißbraunes Fellgewand in der Aufführung hervor. Auf diese Weise mischten sich in dieser Gattung komische Elemente dargestellt von den Satyrn mit tragisch auftretenden Schauspielern.¹⁶⁵

Die Aufführungen pastoraler Stücke waren für die später beim Publikum so beliebten Intermedienspiele wohl stilprägend. Für Ferrara gibt es dazu mehrere dokumentierte Beispiele solcher Schauspiele ländlicher Art: Unter Alfonso d'Este erfolgte schließlich ein Höhepunkt in der Darbietung von pastoralen Schauspielen, u.a. durch die Inszenierung von Tassos *Aminta* im Jahr 1573. Das Publikum schätzte dabei überaus die Aufführung solcher satyrischen Stücke im Rahmen von prächtig nachgebauter Natur. Diese wurden von Künstlern und Bühnenbildnern umgesetzt, die auf dem Gebiet der *ars topiaria* durch die ebenso von ihnen ausgeführten Gestaltungen der herzoglichen Garten- und Parkanlagen darin höchst ver-

¹⁶² Pochat 1990, S. 217-218.

¹⁶³ Siehe Green / Hanley 1999, S. 22-23.

¹⁶⁴ Komplettes Ensemble eines unbekanntes Satyrspiels im Heiligtum des Dionysos, darunter dem Flötenspieler Pronomos und dem Dichter Demetrios. Rotfiguriger Volutenkrater aus Athen, dem Pronomos-Maler zugeschrieben, Ende 5. Jhd. v. Chr., 75 cm h. Neapel, Archäologisches Museum, Inv. 81673 (H 3240).

¹⁶⁵ Seidensticker 2010, S. 55-56.

siert waren. Einerseits wurde die Naturkulisse direkt in die Szenerien miteinbezogen – sofern sie im Freien stattfanden bzw. wurde versucht, diese durch künstliche Rekonstruktionen für den Gesamteffekt des Bühnengeschehens noch zu übertreffen.¹⁶⁶

Die dramatische Gattung der *intermezzi*

Die Entstehung der Intermedien reicht bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück und muss im Zusammenhang mit den als *tableaux vivants* durch die Straßen ziehenden Prozessionen gesehen werden. Diese oftmals sehr statisch wirkenden “Schaubilder” wurden jedoch jeweils von eigenen, die Züge begleitenden Sprechern für das Publikum erklärt werden. Die späteren, daraus entstandenen dynamisch in Szene gesetzten Intermedien übermittelten die darin gezeigten Inhalte vorwiegend durch Sprechgesang und den nach und nach eingesetzten Musikelementen in Form von Madrigalen.¹⁶⁷ Diese Bewegtheit der ganzen Szenerie war in den beiden anderen dramatischen Gattungen der Komödie und Tragödie mit beispielsweise statisch agierendem Chor nicht erzielbar. So waren deren Kulissen auch genau auf das Genre festgelegt, indem stets entweder das einfache bürgerliche oder prächtige aristokratische geprägte Bühnenbild (siehe 3. Kapitel) zum Einsatz kam. Ganz im Gegensatz dazu konnten bei den Aufführungen der Intermedien unter der Zuhilfenahme immer aufwändigerer mechanischer Bühnentechnik und pyrotechnischer Effekte ganz neue Dimensionen von Schauerlebnissen für das Publikum erreicht werden.¹⁶⁸

Kostüme *all’antica*

In den zu den Intermedien 1589 erschienen Programmbüchern werden die in der Aufführung verwendeten Kostüme ihrem Aussehen nach als *alla greca* bezeichnet. Es wurden jedoch nicht getreu der Antike nachgebildete Gewänder eingesetzt, sondern diese lediglich mit so vielen Merkmalen ausgestattet, sodass für die Zuschauer eindeutig erkennbar war, es handle sich dabei um griechische oder römische Kostümierungen. Ihr Aussehen war vom Standpunkt der Menschen der Renaissance geprägt: Sie spiegelten wieder, wie man sich antike Gewänder vorstellte und man wollte nicht unbedingt exakte Kopien derselben für zeitgenössische Aufführungen verwenden. Hollander bemerkt im Zusammenhang zum Einsatz klassischer Ge-

¹⁶⁶ Marcigliano 2003, S. 29-30.

¹⁶⁷ Siehe Hollander 1993, S. 268-269.

¹⁶⁸ Siehe ausführlicher Brauneck 1993, S. 418-419.

wänder in Aufführungen der Renaissance folgendes: „Classical dress was indicated chiefly by loose, thin, flowing garments, usually the actual sleeved shirt or chemise of contemporary life. A short, rich tunic might be worn over it or a diagonally or asymmetrically draped mantle of some kind; the asymmetry specifically was perceived as antique in this period of great symmetry of design in dress. The muscled cuirass of Classical armor, with military skirt below, was adapted from the originals and modified for the stage. As usual in theatrical dress, contemporary hairstyles were maintained, and a heightened degree of sexual allure was infused into the costumes, particularly of the Classically dressed women. Their thin drapery, shortened hemlines, and delicate footgear were visually piquant in those well-skirted times. The look of a double skirt – shorter tunic over longer gauzy gown – became standard, and so did some kind of high-waisted elaborate girdle, which might even outline the breasts and come up over the shoulders.”¹⁶⁹ Wir erkennen darin, dass auch das Theater der Renaissance im Wesentlichen die bereits seit der Antike in diesem Bereich gebräuchlichen Typen von Kostümen einsetzt, aber in ihrem Aussehen keinesfalls kopiert, sondern dem jeweils herrschenden Zeitgeschmack und dem Gattungstyp der Aufführung anpasst.

Nun sollen aber die Kostümentwürfe Buontalenti selbst dabei behilflich sein, dem Leser einen Eindruck von der wohl sehr prächtigen Aufführung zu vermitteln.

Katalog ausgewählter Zeichnungen zu den Intermedien von Giovanni de' Bardi zu *La Pellegrina*, Teatro Mediceo, Florenz 1589

Stand ursprünglich die Komödie im Zentrum des Publikumsinteresses sollte sich dies im Lauf der Zeit in ihr Gegenteil verkehren: „Am Ende des 16. Jahrhunderts wurden schließlich sogar ein- und dieselben Intermedien im Rahmen verschiedener Komödien zur wiederholten Aufführung gebracht.¹⁷⁰ Die aufwendigsten Inszenierungen dieses Genres fanden inzwischen in Florenz statt: Aus zeitgenössischen Berichten ist bekannt, dass am Abend des 2. Mai 1589 die Komödie *La Pellegrina* mit den von Giovanni de' Bardi stammenden Zwischenspielen im *Teatro Mediceo* aufgeführt wurden. Letztere wurden schließlich am 6. und 13. Mai – alternierend mit den Komödien *La Zingana* bzw. *La Pazzia* – wiederholt.¹⁷¹ Brauneck liefert eine konzise, die Handlung und Beschreibung einer Vielzahl von technischen Effekten umfassende

¹⁶⁹ Hollander 1993, S. 266.

¹⁷⁰ Vgl. Shearman 1988, S. 125 und 133.

¹⁷¹ Warburg 1932, S. 423.

Zusammenfassung dieser intermezzi, und zählt dabei auch die wesentlichen Charaktere des Spieles auf.¹⁷²

Im Folgenden sollen nun anhand einiger ausgewählter Blätter die Kostümentwürfe Bernardo Buontalenti einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Der Schwerpunkt liegt dabei ausschließlich auf der in ihnen zur Schau getragenen Gewänder und Accessoires, wobei sie nicht chronologisch nach der Handlung in den Intermedien gezeigt werden. Einerseits wurden die inhaltlichen Bezüge der Figuren ausführlich bei Warburg¹⁷³ und Saslow¹⁷⁴ erörtert, andererseits beschränke ich mich auf nur wenige Blätter Buontalenti, um mich auf die wesentlichen Eigenschaften seiner Kostümentwürfe zu konzentrieren. Es wird dabei versucht, Gemeinsamkeiten mit Kostümierungen antiker Beispiele, allegorischer Umzüge oder anderer in der Arbeit bereits präsentierter Blätter aufzuzeigen.

XIII.1

Bernardo Buontalenti

Meeresnymphe

Zeichnung für das fünfte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Rechts unten: BT als Abkürzung für Buontalenti; Inschrift: *questa va vestita tutta di raso bianco co[n] la ma[n]tellina mavi n.o [6, durchgestrichen] et se ne a da fare [12, überschrieben] 14/ [non se ne ha à fare, durchgestrichen].* Anmerkungen zur Besetzung weiter links unten: *n.o 1 Margherita del S.r Ant.o / n.o 2 Niccolo castrato / n.o 3 zanobi ciliani / n.o 4 don gio. basso / n.o 5 Gio. b.a Jacom.li del violino / n.o 6 Prete Riccio / n.o 7 Ant.o Archilei / n.o 8 Pompeo Stabile come m.o christ.o o p[er] lui Gio. del minug.o / n.o 9 Gio. f.co di Roma come m.o Ant.o Naldi / n.o 10 Luigi del corn.tto come mes.o o p[er] lui / n.o 11 ... cetera di siena / n.o 12 [Mario Luchini (?), durchgestrichen] vergilio putto, o, p[er] lui / n.o 13 Ant.o fr.co del bottigl.re / n.o 14 G batt.a ser Jacopi.*

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 47,9 x 37,9 cm

Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 10r

In einem knapp die Oberschenkel bedeckenden Gewand tritt uns die Meeresnymphe entgegen, die zur Hälfte ihres Körpers im Wasser steht. Ein vergleichbarer, kaum mehr verhüllendes Kostüm findet man in den Schurzen aus Ziegenfell der Schauspieler von satyrischen

¹⁷² Brauneck 1993, S. 468-469: „Das gemeinsame Thema war die allumfassende Wirkung der Musik auf Götter und Menschen. Es wurde in einer kosmisch-mythologischen Allegorie in Szene gesetzt, bei der sich die szenisch-bildnerischen Attraktionen in atemberaubender Folge jagten. In den ersten Intermezzi bewegten beleuchtete Flugmaschinen die Planeten, Wolken und den olympischen Götterhimmel durch den Raum, Berge tauchten auf, öffneten sich und verschwanden wieder, der Erde entsprossen Blumen und Tiere, Menschen verwandelten sich vor den Augen der Zuschauer in Vögel. Im dritten Intermezzo stellte der pantomimische Kampf Apollons mit dem feuerspeienden Pythondrachen den dramatischen Höhepunkt dar; im vierten brach Luzifer mit allen Teufeln und Furien auf die Bühne und fraß die Seelen der Verdammten. Im fünften Intermezzo erschienen die Meeresgöttin Amphitrite in einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen, begleitet von 28 Tritonen, gleich darauf eine vergoldete Galeere mit 40 Ruderern in einer realen Wasserszenerie, durch die Arion auf einem silberfarbenen Delphin ritt. Das sechste Intermezzo versammelte wieder die olympischen Götter mit den Musen und einer Gefolgschaft von Nymphen und Schäfern in einem Fest. Buontalenti hatte dafür neunzig Kostüme entworfen. Das Spektakel wurde mit einem grandiosen Ballettauftritt beendet.“

¹⁷³ Vgl. dazu: Warburg 1932, S. 394-438.

¹⁷⁴ Saslow 1996, Katalogteil.

Stücken (Abb. 34)¹⁷⁵ wieder. Da es sich aber bei der Nymphe um eine weibliche Gestalt handelt, wird ihr Oberkörper zwar durch ein enganliegendes kurzärmeliges Oberteil bedeckt, das aus muschelförmigen Gewandpartien gebildet wird. Es besteht aber offenbar aus einem sehr feinen Stoffmaterial, das ihre Brüste durchscheinen lässt. Die antike Skulptur der Göttin Isis (Abb. 35)¹⁷⁶ trägt im Vergleich dazu zwar einen bis zu den Knöcheln herabreichenden Chiton, der sich aber wie ein hauchdünner Schleier um ihren Körper legt und dessen Formen stark durchscheinen lässt. Die als *figura serpentinata* wiedergegebene Gestalt Buontalenti weist außerordentlich viel an schmückendem Zierrat in ihrem Kostüm auf. Ihre Haartracht wird von Muscheln und emporragenden Korallenzweigen vollkommen bedeckt. Ihr Kopfschmuck wird durch das Hinzufügen des von Meerestieren stammenden Geästs in seinem manieristischen Gepräge weiter auf die Spitze getrieben. Arcimboldos Entwurf für eine Haartracht einer Damenbüste (Kat.-Nr. II.1) wirkt hingegen weitaus klassischer geformt. Auf die Stirn der Nymphe hängt eine Korallenkette herab, ebenso werden die Ärmel mit jeweils zwei Ketten zusammengehalten und zwei weitere befinden sich um die Handgelenke der Figur geschlungen. Auch ihr Ohrschmuck besteht aus jeweils einer Korallenkugel. Eine weiße Perlenkette ziert ihren Hals und eine weitere erscheint über dem Bauch der Gestalt. Während ihr rechter ausgestreckter Arm in das Wasser eintaucht, hält sie in der linken Hand ihres abgewinkelten Armes eine mit der Innenseite nach oben gewendete Muschelschale fest. Ihre beiden Schultern werden durch Muscheln und daran befestigten Korallenzweigen betont. Auch der durch das Wasser sichtbare Terraingrund, auf dem die Figur steht, weist ebenfalls kleine Korallenformationen auf. In ihrer farblichen Zusammensetzung dominiert das Blaugrau und Senffarbene des Kostüms in Kontrast zu dem roten Korallenschmuck.

Nymphen sind bereits in den vor den *intermezzi* entstandenen pastoralen Stücken sehr beliebte Figuren. De' Sommi gibt zu deren Kostümgestaltung folgende Anweisungen, denen die schmückenden Ketten und Bänder in Buontalenti's Figur auch Folge leisten: „*Alle nimfe poi, (...) convengono le camisce da donna, lavorate et varie, ma con le maniche, et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che, legandole co' munili o con cinti di seta colorate et oro, facciendo poi alcuni gomfi che empiano gl'occhi et comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco dorato, all'antica, et con atilatura, overo di qualche somacco colorato. (...) Le chiome folte et bionde, che paiono naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo, ad altra, per variare, aggiungere un frontale d'oro, ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli suitilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; (...)*“¹⁷⁷

Literatur: Saslow 1996, Kat.-Nr. 56, S. 236; Acidini Luchinat 1997, Kat.-Nr. 215, S. 269; AK München 1998, Kat.-Nr. 46, S. 113; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 52, S. 186

¹⁷⁵ Mosaik aus dem Haus des Tragödiendichters (Pompeji VI 8,3) mit der Szene der Vorbereitung der Schauspieler vor der Aufführung eines Satyrspiels, in der Mitte probiert ein Chorsänger eine Doppelaulos, rechts sitzend der Chorleiter, im Hintergrund ein Diener. Neapel, Nationalmuseum, Inv. 9986.

¹⁷⁶ 105 x 42 x 42 cm, Neapel, Archäologisches Museum, Inv. 976.

¹⁷⁷ Vgl. Marotti 1968, S. 52-53 und de' Sommi übers. Nicoll 1948, S. 255: “For the nymphs (...) there will be found necessary sleeved slips variously embroidered. I personally am in the habit of soaking the materials in starch so that when the dresses are bound with jewellery or else with coloured or golden girdles they spread out and present a pleasing picture to the eyes. In addition skirts of good coloured material are worn, girdled up so as to show the instep. The feet are clad either in elegant golden shoes of an antique pattern or else in boots of coloured leather. (...) These nymphs ought to have thick, fair hair so as to seem natural, some flowing freely over their shoulders with a small garland; others, for variety's sake, may have a frontlet of gold, and still others may bind their locks with silk ribbons and cover them with such thin veils floating down on their shoulders as in ordinary dress add so much beauty to a woman's costume.”

XIII.2

Bernardo Buontalenti

Apollo

Zeichnung für das dritte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Beschriftung unten: *la disopra figura va vestito di tela doro sopra turchino e rosso il resto*, (in einer anderen Handschrift daneben:) *e la spallatura d'oro*. Oben in derselben Handschrift: *vestita come l'ultima maschera di n.o 37*.

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 47,1 x 37,3 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 1r

Apollon wird mit seinen Attributen ausgestattet in einem kriegerischen Gewand gezeigt. Die Figur ist nur leicht S-förmig gedreht mit einem deutlich erkennbaren rechten Stand- und linken Spielbein. Wie bereits an der Nymphe (Kat.-Nr. XIII.1) zu beobachten war, streckt er seine Rechte – diesmal mit einem Bogen ausgerüstet – nach unten aus, während sich in der Hand seines linken abgewinkelten Armes der dazugehörige Pfeil befindet. Die Figur steht dem Betrachter frontal gegenüber und wendet ihr Haupt nach links zur Seite. Über dem Kürass hängt sein Köcher an der linken Seite nach hinten herab. Sein bis zu den Knien reichender Kriegerrock wird durch verschieden lange Bänder mit Quasten akzentuiert. Um seinen Hals (Tuch), an den Unterarmen (Unterhemd) sowie an den zwischen seinem Rock und den Stiefeln sichtbaren Beinen (Strumpfhose) wird sein Kostüm durch rote Akzente betont. Sein Haupt wird durch eine gebauschte Form gekennzeichnet, die nicht ganz eindeutig als Tuch oder Haarbündel erkennbar ist. Die für die Gestaltung der Gewänder verwendeten Rot- und Blautöne stehen dabei in lebhaftem Kontrast zu den farblich neutral aufgefassten Ausrüstungsgegenständen wie dem Kürass oder den Stiefeln des Apollon.

Ein in seiner Rüstung dargestellter einflussreicher Bürger Pompejis (Abb. 36) führt uns nun die antike Vorlage einer kriegerischen Gewandung vor Augen. Wie unschwer erkennbar ist, variiert Buontalenti's Kostümentwurf nur wenige Details davon. Auffallend ist jedenfalls, dass der manieristische Künstler im Unterschied zum Meister der antiken Skulptur, aber auch zur bereits weiter oben erwähnten kriegerischen Gestalt Perinos (Kat.-Nr. IV.9) auf einen durch Reliefs geschmückten Kürass verzichtet. Dieser wird bei ihm völlig glatt, lediglich die Muskulatur wiedergebend gestaltet. Auch Primaticcio's Kostümstudie für Alexander (Kat.-Nr. IV.7) entspricht diesem Typus. Dieses Gestaltungsprinzip hält Buontalenti im Wesentlichen auch im Blatt mit dem Kriegsgott Mars (Kat.-Nr. XIII.3) bei.

Literatur: Warburg 1895, S. 283 ff.; Saslow 1996, Kat.-Nr. 35, S. 216

XIII.3

Bernardo Buontalenti

Vier Planetengötter

Zeichnung für das erste Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin). Graphitstift, braune Beschriftung oben: *Manritta*; bei den einzelnen Figuren von links nach rechts: Diana, *A 17*, Krebs, *[se]ggio di q.a a essere [d'a]rgento*; Venus, *B 18*, Stier, *segg. di ariento*; Mars, *C 19*, Skorpion, *seggo doro, e di Rosso*; Saturn, *D 20*, Aries, *s. cenerognolo*.

Feder und Aquarell, 45,7 x 36,5 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 28r

In dem szenischen Zusammenhang, der die vier Planetengötter Diana, Venus, Mars und Saturn zeigt, sollen die beiden mittleren Figuren einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Wir erkennen in der Gestalt der Venus die weitgehend auch bei der Meeresnymphe (Kat.-Nr. XIII.1) zu beobachtenden Merkmale ihres Kostüms wieder: Ein reich geschmücktes Haupt, an dem dieses Mal jedoch das Haar unter dem Blumenkranz der Figur sichtbar ist.

Von einer vom Kopf aufragenden Feder hängen durchscheinende, schmale Bahnen eines Schleiers nach hinten und zur linken Seite der Venus herab. In der Hand ihres rechten abgewinkelten Armes hält sie einen geflügelten Amor, während sich ihre Linke an der Konsole ihres nicht näher identifizierbaren Thrones abstützt. Die Figur ist zwar sitzend gemeint, wirkt aber im Raum schwebend. Ihre Ärmel reichen bis zu den Handgelenken, weisen aber dieselbe schup-penartige Musterung wie die der Nymphe auf. Um ihren Hals trägt sie eine Perlenkette und ein – ähnlich wie bei Apollon (Kat.-Nr. XIII.2) beobachtetes – Halstuch. Das eng am Oberkörper anliegende Gewand konturiert die Brüste, unter denen ein Gürtel die „Taille“ sehr weit nach oben versetzt, und betont die Schultern, die außerdem durch die mittels Bänder gebauschten Ärmeln plastisch hervortreten. Bis auf die bereits erwähnte Musterung der Ärmelpartie ist das übrige Gewand komplett glatt und schmucklos wiedergegeben. Durch den rötlich akzentuierten Haarschmuck, den gelben Gürtel und das blaugraue Gewand haben wir auch in dieser Gestalt dieselbe bereits bekannte Farbzusammenstellung von Kostümentwürfen Buontalenti vor uns.

Auch Mars, der römische Kriegsgott, der – vom Betrachter aus – rechts neben der Venus sitzt und mit nach links zur Seite gewendetem Haupt erscheint, wird in dieser Farbzusammenstellung präsentiert. Er trägt einen mit Pfeilen bekrönten Kriegshelm, in seiner Rechten hält er seinen Schild und mit der linken Hand stützt er sich auf seinem Oberschenkel auf. An seiner rechten Seite findet sich mit nur wenigen Farblavierungen ein Mantelumhang angedeutet, der in Kontrast zum roten und in glatten Streifen wiedergegebenen Rock des Kriegers steht. Farblich neutral werden sein Kürass, der diesmal kleine Tiermasken (vergleiche Abb. 17) als Reliefschmuck besitzt, der Schild und auch der Helm gezeigt. Lediglich die Stiefel, wie auch im Fall der Venus, sind blau-rot gekennzeichnet.

Literatur: Saslow 1996, Kat.-Nr. 23, S. 206 f.

XIII.4

Bernardo Buontalenti

Himmlische Sirene

Zeichnung für das erste Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Beschriftung: *come si vede di penne / rosso, apparire di colore turchino tutta*. Besetzung links unten: *[Ce]serone Basso*.

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 47,2 x 34,4 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 37r

In der Gestaltung einer Sirene sehen wir zunächst das uns bereits bekannte Schema der Gewandung einer weiblichen Figur der Intermedien vor uns, die jedoch in weit aufwendigerem Schnittmodus ausgeführt wird: Ein prächtiger Kopfschmuck wird mit einem am Oberkörper eng anliegendem Gewand kombiniert. In diesem Entwurf können wir bei Buontalenti erstmals eine Gestalt erkennen, die vor dem Gesicht eine glatte, weiße Maske trägt. Diese wird mit roten Schleifen am Kopf befestigt. Darüber befindet sich eine kleine Krone sowie ein Tier, um das herum – als Verweis auf die himmlischen Sphären – mit einfachen Strichen Sterne angedeutet sind. Markant ist die Korallenkette um den Hals der Figur, die sich deutlich orangefarben von den Bändern der Maske und dem Schleier in Rot abhebt. Das Gewand insgesamt ist nun erstmalig in drei Stufen gegliedert. Der Krieger Perinos (Kat.-Nr. VI.2) und Primaticcios Saturn (Kat.-Nr. VI.3) weisen zum Beispiel einen ebenfalls betont stufigen Aufbau in ihrer Gewandung auf. Der Gewandschnitt und die dekorativen Details sind hingegen zum Teil von denen im Blatt der Sirene verschieden. Die im Wesentlichen zu den bereits gezeigten weiblichen Figuren (Kat.-Nr. XIII.1+3) gleichgebliebenen Ärmelpartien werden nun in Buontalenti's Gestalt von hinten durch am Rücken angebrachte Flügel hinterfangen. Die Brüste sind in dieser Figur nicht als durchscheinend angegeben, jedoch bleibt die „hohe“

Gürtung des Gewandes auch in der Sirene beibehalten. Ein glattes, schmuckloses Untergewand reicht bis zu den Knöcheln der Gestalt. Darüber sehen wir einen bis zu den Knien herabfallenden Gewandteil, der einen Saum mit rundförmigen Ausbuchtungen besitzt, an denen Quasten befestigt sind. Als Musterung des Stoffes erkennt man sternenförmige Motive, die jedoch nur andeutungsweise wiedergegeben sind. Die stärkste Gliederung weist hingegen das bis zum Gesäß reichende Übergewand der Sirene auf: Unterhalb des Halsausschnitts erkennt man eine monströse Maske als Applikation, vom Gürtel hängen bogenförmige Stoffbänder bis zur Taille herab. Das offenbar gefiederte Gewand läuft schließlich in einen Saum mit Fransen aus. Das vollkommen in einem starken Blauton gehaltene Kostüm der Sirene kontrastiert stark mit seinem nur wenig angedeuteten roten Schleier, der vom ebenfalls rot eingesäumten Kopfschmuck herabfällt und mit der rechten Hand in einem Bogen hinter der Figur zur Seite geführt wird. Die Linke ist dabei zu einem Zeigegestus erhoben.

Literatur: Warburg 1895, Abb. 79, S. 266 ff.; Saslow 1996, Kat.-Nr. 22, S. 206; AK München 1998, Kat.-Nr. 44, S. 110; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 46, S. 181-183

XIII.5

Bernardo Buontalenti

Delphisches Paar

Zeichnung für das dritte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin)

Beschriftung linke Figur unterhalb: *questa va vestito disopra azurro / rosso / e verde*. Besetzung oberhalb: *n.o 5 [Gio. batista violino, durchgestrichen] Lapi / n.o 7 [m.o Jac.o zizzerino, durchgestrichen] Cornetto d[e]l franzosino*. Beschriftung rechte Figur unterhalb: *questa va disopra vestita di rosso / maniche gialle / bianco et mavi*. Besetzung oberhalb: *n.o 6 [Nicholo Castrato, durchgestrichen] Alberigho / n.o 8 [Plauto, durchgestrichen; Ant.o franc.o (?), durchgestrichen] Gio. batt.a del franc.no*.

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 46,8 x 37,3 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 13r

Im Blatt eines der sogenannten delphischen Paare, die einander an den Händen halten und sich gegenseitig anblicken, können wir bei beiden Figuren einen nicht minder komplexen Aufbau der Kostüme beobachten: Das Haupt der weiblichen Gestalt wird durch einen sehr elaboriert wirkenden Kopfschmuck wiedergegeben, der im wesentlichen aus einer weißen Maske, blauen Bändern, aus der Frisur aufragenden Korallenzweigen und einem orangefarbenen Schleier besteht. Um ihren Hals ist eine Perlenkette geschlungen. Das in ihr sichtbare Verhältnis von Körper und Gewand entspricht dem, das wir bei allen anderen Figuren Buontalenti bereits beobachten konnten. Auch hier haben wir einen dreistufigen Aufbau der Kostümierung – wie dies auch in der mittleren der drei Parzen (Kat.-Nr. VI.1) Rossos zu beobachten ist – vor uns. Dieses Mal erscheint die Schnittführung jedoch schmaler und weniger ausladend als noch bei der Sirene (Kat.-Nr. XIII. 4) zu sein. Ihr Oberteil vermittelt den Eindruck einer kriegerischen Rüstung, jedoch viel kürzer als bei Apollon (Kat.-Nr. XIII.2) herabreichend. Diese einem Kürass nachgebildete Weste erreicht denselben Effekt wie der bislang zur Betonung der hochgezogenen „Taille“ eingesetzte Gürtel: Der Oberkörper und die Brüste werden stark betont. Der Vergleich zu einer der Amazonen Arcimboldos (Kat.-Nr. IV.11) verdeutlicht die „kriegerische“ Prägung dieser Figurine Buontalenti. Die Farbgestaltung ist in dieser Figur weit unruhiger angelegt als bei den bisher gebrachten Beispielen. Ist das Oberteil noch einfarbig rot, erscheint das mit einem asymmetrischen Saum ausgestattete, lang herabreichende Untergewand einheitlich blau. Die Mittelpartie weist schließlich schräg nach oben und zur Mitte laufende, blaue Streifen auf. Ein neues Element kommt hier an dem bis zu den Knien herabfallenden Übergewand der Frauengestalt hinzu: Es handelt sich dabei

um den in der Mitte zu sehenden Schlitz dieser Gewandpartie, der der Figur trotz schmaler Schnittführung insgesamt wieder etwas mehr Bewegungsfreiheit einräumt.

Wendet man sich der männlichen Gestalt dieses Blattes zu, erkennt man in ihr folgende Charakteristika wieder: Mit seiner erhobenen Rechten hält der Mime eine gedrehte Muschelform in seiner Hand, deren Aussehen augenscheinlich Inspiration für seinen ebenso drapierten Turban war. Als gleichzeitige Bekrönung des Hauptes wiederholt dieser die Windungen des Meeressymbols durch zusammengedrehte Stoffbahnen. Die maskentragende Figur besitzt eine dem Kürass oder der Uniform (dies wird v.a. in den horizontal angebrachten Bändern und der Schulterpartie erkennbar) nachempfundene, phantastisch wirkende Bekleidung. Arcimboldos Reiterfigur (Kat.-Nr. V.6) verdeutlicht diese militärische Prägung des Kostüms. Trotzdem wir es im Blatt Buontalenti mit einem männlichen Charakter zu tun haben, betont das lose zu einem Gürtel geknüpfte Tuch seine sehr hochgezogen wirkende Taille. Dieser zu einer Art Uniform umfunktionierte Mantel in blaugelber Farbe reicht an der Rückenseite bis zu den Knöcheln der Gestalt herab. An seiner Vorderseite wird er jedoch unterhalb der Taille durch zwei Schlitze gegliedert und fällt nur mehr bis in Höhe der Knie glatt herunter. Durch diese Schnittführung sehen wir die erstmals in Kostümentwürfen Buontalenti vorhandenen kurzen, hier roten Hosen mit bogenförmigem Saum, die die Figur darunter trägt. Diese sind in Dreiviertellänge wiedergegeben und lassen einen Spalt zwischen den orangefarbenen, strumpf-artigen Stiefeln frei. Die rote Farbe korrespondiert dabei mit den aus dem gleichen Ton bestehenden langen Ärmeln des Untergewandes der Gestalt.

Literatur: Warburg 1895, Abb. 84b, S. 288 f.; Saslow 1996, Kat.-Nr. 37, S. 217; Acidini Luchinat 1997, Kat.-Nr. 211, S. 265; Acidini Luchinat 2002, Kat.-Nr. 160b, S. 304-306

XIII.6

Bernardo Buontalenti

Seemann

Zeichnung für das fünfte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Beschriftung unterhalb: *questo marinaio aessere vestito di biancho e turchino n.o 4*. Beseztzung links oben: *31 m.o christ.o / 32 m.o Ant.o Naldi / 33 Ceserone basso / 34 [Alberigho, durchgestrichen] s[er] lod.co belevanti / 35 Gio. Lapi / 36 Tonino del franc.no / n.o 37 un putto che alza e mant.ei / vestito a med.o modo / che si chiama Piero castrato / detto Aquatrice.*

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 47,6 x 37 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 2r

Ganz anders erscheint nun einer der Seemänner der Intermedien in seinem Kostüm vor unseren Augen: Nur mit zwei einfachen Gewandstücken, einem weißen, mit Fransen ausgestatteten Umhang sowie einem blauen Untergewand mit rundem Halsausschnitt bekleidet, trägt er einen Gürtel um die Mitte seiner Gestalt gebunden. Es ist bei der unteren Partie nicht ganz einfach zu erkennen, dass es sich hierbei um eine bis über die Knie reichende, dreiviertellange Hose handelt. Diese wird von einer durch ihre Kette am rechten Fuß als Gefangener ausgewiesene Figur getragen. Als Kopfbedeckung dient der Gestalt eine blaue, einfach geschnittene Mütze, die einen kleinen in die Höhe stehenden Zipf besitzt. Wie an seiner Fußfessel ist auch um seinen Hals ein Eisenstück befestigt. Die Figur ist auf dem Blatt in leichter S-Kurve mit linkem Stand- und rechtem Spielbein wiedergegeben. Vergleicht man den Gefangenen (Kat.-Nr. IV.3) Leonardos hierzu, erkennt man sofort, dass Buontalenti Variante ein- und desselben Kostümtyps bei weitem weniger „zerfranst“ und ärmlich wirkt. Im Sinne de' Sommis ist im manieristischen Entwurf deutlich ablesbar, dass selbst Vertreter niederer Stände ein im Verhältnis zu den prächtigst ausgestatteten Rollen angemessen erscheinendes Gewand tragen.

Literatur: Saslow 1996, Kat.-Nr. 61, S. 239 f.; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 54, S. 186-188

XIII.7

Bernardo Buontalenti

Delphisches Paar

Zeichnung für das dritte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Beschriftung linke Figur unterhalb: *questa va col ma[n]to turchino / sotto verde bianco incarnato*; Besetzung oberhalb: *n.o 15 Ruberto ronai [oder rovai?]*. Rechte Figur unterhalb: *questa va col ma[n]to rosso / il busto turchino e fino a piedi*; oberhalb: *n.o 16 Benedetto Guardi / vestito come n.o 15*.

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 46,8 x 37,2 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 17r

Nicht ganz so schmucklos fallen hingegen die aus einer zweiten Serie von delphischen Paaren stammenden Entwürfe aus, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie ohne Meeresschmuck ausgestattet sind. Was jedoch auf den ersten Blick ins Auge fällt, sind die trotz aller Buntheit wesentlich zurückhaltender wirkenden Details in der Kostümierung selbst. So trägt die mit einem Turban ausgestaffte männliche Gestalt einen glatten blauen Umhang sowie ein zwar dreistufig aufgebautes Gewand, das aber weitgehend ohne aufwendigen Dekor auskommt und in seiner Schnittführung außerordentlich exotisch wirkt. Die kurze, mit einem roten Band hochtaillierte Weste besitzt einen rundförmig ausgebuchteten Saum, ein glattes Stück des Untergewandes bedeckt die darunter liegenden, kurzen Beinkleider mit orientalischem Musterdruck in goldener Farbe. Rotfarbige Stiefel komplettieren dieses Kostüm.

Die an seiner Seite befindliche weibliche Figur wird ebenfalls ohne Maskenschmuck gezeigt, trägt ihr Haar unter einer nicht näher definierbaren Kopfbekrönung, von deren kugelförmiger Spitze ein goldener Schleier in zwei schmalen Bahnen herabfällt. Ihre Gestalt wird von einem schlichten roten Umhang hinterfangen, der im Kontrast zum blauen Mantel ihres männlichen Partners steht. Ihr ebenfalls blau gehaltenes Untergewand reicht bis zu den Fußspitzen herab und korrespondiert mit der in derselben Farbe gezeigten Gewandpartie des Oberkörpers. Auch ihr Gewand unterliegt einem dreistufigen System und erzeugt dadurch ein blau-gelb-blaues Farbmuster. Die Brustpartie ist wie gewohnt durch einen hochgezogenen Gürtel stark betont, von dem ein ausschwingendes Gewandteil mit Quasten am Saum ausgeht und von einem rotfarbigen Blumenmuster überzogen wird.

Arcimboldos Lanzenträgerin (Kat.-Nr. IV.4) zeigt im Wesentlichen einen ebenfalls mehrstufigen Gewandaufbau mit hochangesetzter Taille und enganliegender Bekleidung im Brustbereich. Die das Kostüm ausschmückenden Details (Maschen, Quasten, Schlitze, Puffärmel) werden im Blatt des Mailänder Künstlers nicht viel weniger verschwenderisch zur prachtvollen Gestaltung der Figur eingesetzt. Über die Farbzusammensetzung des Gewandes verrät uns aber die blau lavierte Zeichnung leider nichts. Ähnlich der Technik einer Grisaille wirkt die Ton in Ton gezeichnete Figur auch durch ihre statuarische Auffassung sehr klassisch und lässt wenig manieristische Gedrehtheit in ihrer Gestalt erkennen. Am Halsausschnitt der Figurine Buontalenti befindet sich als weiterer Ziergegenstand ein kleiner Puttokopf mit Flügeln, der unterhalb der Taille nochmals wiederholt wird. Das bis zu den Knien herabfallende Mittelstück der Garderobe weist zwei seitlich angebrachte Schlitze auf, deren vertikale Säume durch Ösen- oder Knopfreihe akzentuiert sind. Die Figur wird wie bereits erwähnt durch einen blaugelb durchgehaltenen Rhythmus farbig beschrieben, der beginnend von ihrem Schleier über die Brustpartie, ihre Unterarme und schließlich bis zum Untergewand reicht. Sie wird in energischer Bewegung dargestellt, indem sie mit ihrem linken Fuß nach vorne tritt, der Rechte hinter ihrem Gewand verhüllt abgewinkelt ist und ihr sie umfangender Umhang ebenfalls eine Drehbewegung andeutet. Ihr männlicher Partner an ihrer Seite ist ihr

zugewandt und wird – beide Arme zur Seite gestreckt – in einer geöffneten Haltung zu seinem weiblichen Pendant hin wiedergegeben.

Ein aus der sogenannten *Mascarade de Stockholm* stammendes Blatt mit einem Figuren paar (Kat.-Nr. IV.13) von Primaticcio soll dazu herangezogen werden, um nochmals auf die Bandbreite der Gestaltungsweisen von Kostümen *all'antica* hinzuweisen: Der Umhang Merkurs folgt in seinem Aussehen dem antiken Vorbild des *himation*, Kopfschmuck und Stiefel sind hingegen phantasievolle zeitgenössische Zutaten. Die Figur trägt unter diesem Mantel ein langärmeliges Gewand, das oberhalb der Knie endet. Im weiblichen Pendant fallen die Abweichungen zu einer antiken Tracht noch stärker aus: Die Tunika besitzt eine extravagante Schnittführung mit langgezogenen Schlitzern und tailliertem Oberteil, während der *himation* mit einem V-Ausschnitt versehen ist. Erinnern wir uns an Primaticcios Alexander und Thalestris (Kat.-Nr. IV.7), so finden auch diese Gewänder trotzdem weit mehr Übereinstimmungen mit ihren antiken Vorläufern als dies bei den Figurinen Buontalenti der Fall ist. Gerade bei den paarweise dargestellten Charakteren des Florentiner Künstlers können wir beobachten, dass der in den Kostümen ablesbare Formenschatz sowohl Anklänge an kriegerische Bekleidungen aufweist als auch der Einsatz von Tuniken in sehr freier Variation zum klassischen Vorbild erfolgt. Lediglich der stufige Aufbau der Gewänder lässt ein wenig an antike Bekleidungen denken. Schnitte und Dekor unterliegen jedoch vollkommen dem Zeitgeschmack des ausgehenden 16. Jahrhunderts in Italien.

Literatur: Warburg 1895, Abb. 84c, S. 288; Saslow 1996, Kat.-Nr. 41, S. 222 f.; Acidini Luchinat 1997, Kat.-Nr. 212, S. 266; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 50a, S. 183-186

XIII.8

Bernardo Buontalenti

Arion mit Lyra

Zeichnung für das fünfte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Beschriftung (in drei verschiedenen Handschriften): *questa figura va vestita tutta di rosso co[n] fondo doro sotto e sopra; La vesta di questa figura intera, e grande / Arione, n.o 16 – Jacopo Peri zazerino.*

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 47,5 x 37,5 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 6r.

Die elegante Gestalt des Arion mit Lyra wirkt vom „überschüssigen“ Dekor anderer gezeigter Figuren (Kat.-Nr. XIII.5+7) weitgehend befreit: Dies spiegelt sich insbesondere in dem Ton in Ton gehaltenen, orangefarbenen Gewand des Arion wieder. Sein nach links ins Profil gewandtes Haupt wird von einem Lorbeerkranz bekrönt. Um die Mitte trägt er ein blaues Band als Gürtel. Der Kragen seines kurzen Mantels zeigt die gleiche Form wie der in der männlichen Gestalt eines der delphischen Paare (Kat.-Nr. XIII.5). Die durch Bänder zusammengebauchten Ärmel und das gemusterte Saumband sind wenige hervorstechende Details seiner Überkleidung. Darunter trägt Arion ein hochgeschlossenes Hemd, das von einem abgerundeten und mit Quasten versehenen Rand gesäumt wird und ein bis zu den Knien reichendes Untergewand mit bogenförmigem Saum als Abschluss. Eine in roter Farbe zu sehende Strumpfhose und orangefarbene Stiefel vervollständigen sein Kostüm. Mit seiner Linken hält er die Lyra am Boden aufgestützt, die mit einer weiblichen Büste verziert ist. Ihr Kopfschmuck besteht, wie bereits in einigen anderen Blättern (z. B. Kat.-Nr. XIII.2) Buontalenti beobachtet wurde, in einer oberhalb der Stirn zusammengebauchten Frisur. Die nur wenig in ihrem Standmotiv gedrehte Figur trägt zwar im Vergleich zur Artemis (Abb. 37)¹⁷⁸ auf einer antiken Tonplatte ebenfalls einen kurzen *chiton* und Stiefel. Ansonsten er-

¹⁷⁸ Nike und Artemis, Pompeji, insula occidentalis VI 17,42.

innert jedoch ihre Bekleidung stärker an herrschaftliche Gewänder, was auch durch die an einem langen Band herunterhängende Medaille um den Hals des Arion verdeutlicht wird.

Literatur: Warburg 1895, Abb. 92, S. 409; Saslow 1996, Kat.-Nr. 57, S. 236 f., Acidini Luchinat 1997, Kat.-Nr. 214, S. 268; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 53, S. 186

XIII.9

Bernardo Buontalenti

Pythondrache

Zeichnung für das dritte Zwischenspiel von *La Pellegrina* (Die Pilgerin).

Graphitstift, braune Feder und Aquarell, 46,8 x 36,7 cm

Florenz, BNCF, Palatina C.B.3.53, vol. 2, c. 25r

Wie im Kat.-Nr. IX darauf hingewiesen wurde, galt der Auftritt exotischer Tiere und furchterregender Ungeheuer als einer der Höhepunkte in Triumphzügen oder Intermedienaufführungen. Bei dem von Buontalenti stammenden Blatt mit einem Pythondrachen handelt es sich um eine Vorlage, die in der Aufführung schließlich als Attrappe aus Papiermaché zum Einsatz gelangte. Im deutlichen Gegensatz zu Arcimboldos dreiköpfigem Drachengeschöpf (Kat.-Nr. VIII.3b) wird bei Buontalenti eine zwar phantastische, aber tierische Gestalt wiedergegeben, deren einzelne Körperteile unterschiedlich modelliert sind. Das blaulavierte Blatt des Mailänder Künstlers gibt hingegen das Kostüm eines Ungeheuers wieder, das vermutlich von Menschen getragen wurde. So erscheinen die Übergänge zwischen Körper und Extremitäten wenig überzeugend und sind in ihren „Bestandteilen“ deutlich erkennbar. Die am Tierkörper angebrachte Binnenzeichnung mit Schuppen wirkt dabei wie das Muster zu einem der Kostüme der Darsteller. Der Pythondrachen weist einige Übereinstimmungen mit den Blättern der Figurinen Buontalentis auf: Das Terrain, auf dem sich das Tier befindet, ist ebenso darauf vorhanden wie die manierierte Gedrechtheit der Gestalt, die hier insbesondere in dem nach hinten gewandten Kopf ablesbar ist. Außerdem wird auch im Entwurf zu diesem Ungeheuer das farbige Zusammenspiel von gelb und blau beibehalten, das sich in vielen Kostümen von Figurinen Buontalentis wiederfindet.

Literatur: Warburg 1895, Abb. 83b; Saslow 1996, Kat.-Nr. 50, S. 231 f., Acidini Luchinat 1997, Kat.-Nr. 213, S. 266 f.; Garbero Zorzi / Sperenzi 2001, Kat.-Nr. 51b, S. 186

6.5. Resüme

Worin zeichnen sich nun Bernardo Buontalenti's Kostümentwürfe im Verhältnis zu seinen „Vorläufern“ aus? Dies liegt zum einem in deren durchgehender farbiger Gestaltungsweise und zum anderen in der sorgfältigen Ausarbeitung der Kostümdetails begründet. Bereits in der Serie von Stichen Rosso Fiorentinos zu weiblichen und männlichen Büsten (Kat.-Nr. I.2-5) sieht man bereits den Detailreichtum, der in dieser gestalterischen Aufgabe seinen Niederschlag vor allem im Kopfschmuck der Figuren findet. Die einzelnen Elemente der aufwendig geschmückten Häupter werden dabei auf sehr kunstvolle und abwechslungsreiche Weise kombiniert und variiert. Das paarweise Anordnen der Büsten sowie der Umstand, dass wir eine ganze Serie dazu besitzen tragen dazu bei, dass der Betrachter sie mühelos als zusammengehörig und aufeinander bezogen wahrnimmt.

Bei Francesco Primaticcio's *Mascarade de Stockholm* gelingt dies weniger gut: Zwar ist auch wie im Fall Rossos Anlass und Zweck der Entwürfe zu den Kostümierungen unbekannt, aber auch die Blätter selbst vermitteln ein heterogenes Bild und lassen sich nicht zu Gruppen zusammenstellen. Selbst die Zeichnungen, die zum Beispiel verschiedene Paare zeigen, vermitteln wenig von der bei Buontalenti durchgängig spürbaren Abstimmung der Kostüme untereinander. Erinnern wir uns an Primaticcio's Alexander und Thalestris (Kat.-Nr. IV.7), so sehen wir ein nach antikem Vorbild gekleidetes Paar vor uns, dessen Gewänder auch zueinander harmonieren. In einem anderen Blatt dieser Serie mit einer weiblichen und männlichen Gestalt (Kat.-Nr. IV.13) wird dieses Gestaltungsprinzip insofern verändert, als das vertikal bis zum Boden reichende Kostüm der linken Figur in Kontrast zum stärker quergelagerten, die Knie umspielenden Mantelumhang ihres rechten Pendants steht.

Perino del Vaga's Figuren in Kriegerkostümen (Kat.-Nr. IV.9 + VI.2) sind in zu geringer Zahl erhalten, um eine verlässliche Aussage über deren Ausmaß von Abwandlung und Zusammengehörigkeit treffen zu können. Sie vermitteln jedoch den Eindruck, zwar antike Rüstungen nachahmen zu wollen, aber dennoch auch ein paar theatralische Elemente, wie zum Beispiel flatternde Ärmel, Bänder aufweisen zu müssen.

Bei Paolo Veroneses Skizzen für *Oedipus Tyrannus* (Kat.-Nr. XI.1+2) handelt es sich um flüchtige und schnelle Vorzeichnungen zu den Kostümen der Aufführung. Sie lassen zwar Variantenreichtum in der Schnittführung erkennen, sind jedoch – entsprechend den Anforderungen der dramatischen Gattung Tragödie – weniger reich mit Verzierungen und spielerischen Details ausgestattet. In G.B. Maganzas danach ausgeführten, detaillierten Kostümentwürfen (Kat.-Nr. XI.3-6) sehen wir dies auch deutlich und werden dabei an Gewänder

Giorgio Vasaris (Kat.-Nr. VI.7+9) für die *Genealogia* erinnert. Diese zeigen übereinstimmend schwere, glatte Kostüme, die wenige Musterungen zeigen und sehr sparsam dekoriert wirken. Giuseppe Arcimboldos große Anzahl von Figurinen können uns ein viel besseres Bild seiner Kostümentwürfe vermitteln. Wie bereits erwähnt wurde, handelt es sich bei dieser umfassenden Serie von Darstellungen kostümierter Figurinen um einheitlich blau lavierte Federzeichnungen. Sie sind zwar farbig, aber von monochromer einheitlicher Wirkung. Betrachtet man die kriegerischen Gestalten (Kat.-Nr. IV. 8+10), so stehen sie in der Tradition der Soldaten Perinos, die ebenfalls mit bemüht antiken Motiven versehen sind, aber zumeist mit spanischem Hofkragen ausgestattet werden. Arcimboldos Entwürfe gehen über dieses Schema selten hinaus: Der Künstler adaptiert im wesentlichen kriegerische Bekleidungen für männliche wie auch weibliche Gestalten mit schon spürbar größerem Aufwand, was deren dekorative Details betrifft. Nur in Einzelfällen, wie zum Beispiel der Lanzenträgerin (Kat.-Nr. IV.4) erreicht der Mailänder Künstler eine Ausschmückung und Raffinesse in der Kostümierung, die an die aufwendig gestalteten Gewänder Buontalents für die *intermezzi* denken lassen. Trotzdem gelingt es ihm nicht, eigenständige Kreationen hervorzubringen. Der Betrachter hat wenig Mühe, die stückweise Zusammensetzung der Einzeldetails (Hoftracht, Rüstung, antike Gewänder) zu erkennen. Die Hinzufügung phantastischer Zutaten steht bei der Gestaltungsweise Arcimboldos mehr im Vordergrund als das Hervorbringen innovativer Gewandschnitte. Bernardo Buontalents Figurinen zeigen in ihren Kostümierungen, wie verschiedene Details in unterschiedlichen Farben und Formen einen Gleichklang, aber auch die nötige Differenzierung der Charaktere für das Publikum erzeugen können. Das einheitlich wirkende Erscheinungsbild der einzelnen Figuren wird dabei nicht nur durch den Einsatz wiederkehrender Farbzusammenstellungen erreicht, sondern vor allem durch die subtile Bedachtnahme der einzelnen Schnittführung. Am besten ist dies an den sogenannten Delphischen Paaren (Kat.-Nr. XIII.5) ablesbar, deren Gewänder, was Schnitt, Muster und Farbe betrifft, stets in Einklang sind. Kontraste zwischen den männlichen und weiblichen Figuren werden dabei weit zurückhaltender vorgenommen, als dies zum Beispiel in einem der gerade erwähnten Blätter Primaticcios erfolgt. Die sogenannte zweite Serie von Delphischen Paaren (Kat.-Nr. XIII.7) Buontalents zeigt die Fähigkeit des Künstlers, auch auf den Betrachter exotisch wirkende Kostüme zu kreieren. Hier können wir im Unterschied zu Arcimboldo wenig über die den Kleidern zugrundeliegenden Inspirationsquellen sagen. Selbst Buontalents Figurinen der Seemänner mit ihren einfachen Gewändern zeigen ein farblich, aber auch schnittmäßig aufeinander abgestimmtes Bild.

Anhand dieser auch bei Bernardo Buontalenti letztlich nur bruchstückhaft erhaltenen, wenigen Blätter zu den *intermezzi* von 1589 lassen sich doch die in Leone de' Sommis Werk *Quattro dialoghi* wesentlichen Prinzipien der Kostümgestaltung des Theaters des 16. Jahrhunderts ablesen: Prächtigkeit, Variation, Farbigkeit, Exotik und Antikenbezug.

Zusammenfassung

Aufgrund des steten Ringens der in der Arbeit vor allem betrachteten, verschiedenen italienischen Höfe untereinander, ihre politische Vorherrschaft abzusichern, wurden auch kulturelle Veranstaltungen zur Darstellung der Pracht der Herrschergeschlechter und letztendlich zur eigenen Propaganda eingesetzt. Dies war aber gleichzeitig ein anhaltender Motor, neueste technische Erfindungen für die Inszenierung immer gewaltiger werdender Spektakel einzusetzen. Es bewirkte natürlich auch, dass Neuentwicklungen innerhalb der Aufführungspraxis von verschiedenen theatralischen Gattungen von den rivalisierenden Höfen sehr rasch übernommen wurden und so lokale Traditionen maßgeblich beeinflussten. Der jeweilige Hofkünstler wie zum Beispiel Leonardo da Vinci oder auch Bernardo Buontalenti war daher stets gefordert, für seinen Herrscher auf dem neuesten Stand der Entwicklung des Theaters zu sein, wie dies auch bei anderen Gattungen der Kunstproduktion selbstverständlich der Fall war.

Anhand von schriftlichen als auch bildlichen Quellen wurde daher eingehend versucht, eine Entwicklung des Kostümentwurfs im Italien des 16. Jahrhunderts im Medium der Graphik aufzuzeigen trotz oder gerade aufgrund der bislang sehr verhaltenen Bemühungen innerhalb der Forschung, Zeichnungen, die im Rahmen von Festveranstaltungen oder Bühnenaufführungen entstanden sind, überhaupt einer näheren Betrachtung und Analyse zu unterziehen. Ausgewählt wurden dabei jene Blätter, die innerhalb des Gesamtœuvres des jeweiligen Künstlers auch in ausreichender Weise für diesen belegbar sind. Trotz sorgsamer Zusammenstellung des präsentierten Materials konnte lediglich ein Ausschnitt der dazu noch vorhandenen Beispiele dem Leser vorgeführt werden. Dies aber in so ausführlicher Weise, dass die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Gattung darin leicht erkennbar wird, um so zu demonstrieren, dass die Ausführung der oftmals als kunstgewerblich eingestufte Aufgabenstellung dann nicht unbedingt nur auf einen rein schematisierenden und vereinfachenden Charakter reduziert werden kann.

Den Ausgangspunkt in der Erarbeitung des Themas stellten dabei Bernardo Buontalentis anlässlich der Hochzeit Ferdinandos de' Medici 1589 veranstalteten Festveranstaltungen in Florenz entstandenen Kostümentwürfe dar, die zugleich den Höhepunkt in der Entwicklung der Gattung markieren. Diese Serie wurde – durch ihre Dokumentenlage eindeutig nachweisbar – für die Intermedien der Komödie *La Pellegrina* in Auftrag gegeben. Für diese, noch relativ neue Form der Aufführung von Zwischenspielen war dabei folgendes charakteristisch: „In vielerlei Hinsicht war das Intermezzo des sechzehnten Jahrhunderts die umfassendste Erscheinungsform des Manierismus. (...) Intermezzi waren lebende Bilder, die ohne den Reiz des Spektakulären nicht auskamen, paradoxerweise aber höchst schematisiert waren. (...) der

Zuschauer, emotional distanziert, soll die Ausführung und ihren Stil bewundern. Sein Streben nach Stimulation und seine Kultiviertheit werden dabei angesprochen (und als selbstverständlich vorausgesetzt). Solange diese Bedürfnisse an erster Stelle standen, wurden sie von den Intermezzi, die kein dramatisches Theater waren und auch nicht sein sollten, ausgezeichnet befriedigt.¹⁷⁹ In einer Textstelle aus den *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* von Leone de' Sommi findet auch das für die Aufführung von Intermedien zugrundeliegende Motto des *empiano gl'occhi* im Zusammenhang mit der detaillierten Beschreibung von Kostümen für Nymphen Erwähnung. Diesem wesentlichen Gestaltungsprinzip unterliegen die Entwürfe Buontalenti: Die in der Nationalbibliothek von Florenz befindliche Serie von Zeichnungen durchzieht ein einheitlicher Farbkanon, der oftmals die Farbzusammenstellungen von blau-gelb-(rot), blau-rot, violett-gelb, blau-orange variiert. Durch die verhältnismäßig große Anzahl an erhaltenen Blättern ist dies sehr gut nachvollziehbar. Dieser Umstand unterscheidet die Sammlung auch ganz wesentlich von allen anderen ebenfalls in größerer Zahl erhaltenen Zeichnungen, wie etwa denjenigen von Francesco Primaticcio oder Giuseppe Arcimboldo. In diesen beiden Fällen wissen wir nicht mit Sicherheit darüber Bescheid, ob die Kostümentwürfe für einen bestimmten Anlass oder gar für welche Art von Festivität geschaffen wurden. Es ist zwar möglich, wenige Blätter dieser beiden Kollektionen in einen engeren Zusammenhang zu stellen, der jedoch insgesamt wenig über die Gesamtausstattung der einstigen Aufführungen aussagen kann. In Arcimboldos einheitlich blau lavierten Federzeichnungen wird dieses Unterfangen durch das in der Mehrzahl der Blätter vorhandene Fehlen von Farbangaben nahezu gänzlich vereitelt.

¹⁷⁹ Shearman 1988, S. 124.

Literaturverzeichnis

AK Florenz 1966

Mostra di disegni Vasariani. Carri trionfali e costumi per la Genealogia degli Dei (1565), hrsg. v. Petrioli, Annamaria, GDSU, Florenz 1966

AK München 1998

Ausstellungskatalog Die Pracht der Medici. Florenz und Europa, hrsg. v. Acidini Luchinat, Cristina; Scalini, Mario, Kunsthistorisches Museum Wien et al., München - London - New York 1998.

AK Paris 1965

Ausstellungskatalog Le Seizième Siècle Européen Dessins du Louvre, Paris 1965.

AK Paris 1972

Ausstellungskatalog L'École de Fontainebleau, hrsg. v. Laclotte, Michel, Grand Palais, Paris 1972.

AK Paris 2004

Ausstellungskatalog Primatice. Maître de Fontainebleau, Musée du Louvre, Paris 2004.

AK Wien 2010

Ausstellungskatalog Nozze italiane. Österreichische Erzherzoginnen im Italien des 16. Jahrhunderts, hrsg. v. Haag, Sabine, Wien 2010.

Acidini Luchinat 1997

Acidini Luchinat, Cristina, Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento: in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz (1897-1997), Mailand 1997.

Acidini Luchinat 2002

Acidini Luchinat, Cristina, The Medici, Michelangelo and the art of late Renaissance Florence, New Haven und London 2002.

Angiolillo 1996

Angiolillo, Marialuisa, Feste di corte e di popolo, Rom 1996.

Angiolillo 1979

Angiolillo, Marialuisa, Leonardo, feste e teatri, Neapel 1979.

Arasse 2002

Arasse, Daniel, Leonardo da Vinci, Köln 2002.

Augenti 2000

Augenti, Andrea (Hrsg.), Rom. Kunst und Archäologie, Florenz 2000.

Béguin 1998

Béguin, Sylvie, Die Schule von Fontainebleau: ‚Alte und neue Geschichten‘, in: Cassanelli, Roberto (Hrsg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, Mailand 1998, S. 275-296.

Beijer 1945

Beijer, Agne, XVI – XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum [Stockholm], in: Gazette des Beaux-Arts, 1945, S. 213-236.

Belkin 1997

Belkin, Ahuva (ed.), Leone de' Sommi and the Performing Arts, Tel Aviv University 1997.

Bentini 1998

Bentini, Jadranka, Disegni da una grande collezione. Antiche raccolte estensi dal Louvre e dalla Galleria di Modena, Mailand 1998.

Bentini 1989

Bentini, Jadranka, Disegni della Galleria Estense di Modena, Modena 1989.

Beyer 1983

Beyer, Andreas, Arcimboldo Figurinen, Kostüme und Entwürfe für höfische Feste, Frankfurt/Main 1983.

Beyer 1987

Beyer, Andreas, Andrea Palladio. Teatro Olimpico, Frankfurt/Main 1987.

Beyer 2008

Beyer, Andreas, Die Szene der Fürsten. Arcimboldos Kostüme und Entwürfe für höfische Feste und Turniere, in: Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.), Arcimboldo 1526 – 1593, Mailand et al. 2008.

Birke / Kertész 1992

Birke, Veronika; Kertész, Janine, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Band I, Inv. 1-1200, Wien et al. 1992.

Bjurström 1976

Bjurström, Per, Drawings in Swedish Public Collections, 2, French Drawings. Sixteenth and Seventeenth Centuries, Stockholm 1976.

Bjurström 1979

Bjurström, Per, Drawings in Swedish Public Collections, 3, Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa, Stockholm 1979.

Bjurström / Loisel / Pilliod 2002

Bjurström, Per; Loisel, Catherine; Pilliod, Elizabeth, Drawings in Swedish Public Collections, 4, Italian Drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna, Stockholm 2002.

Brauneck 1993

Brauneck, Manfred, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. I, Stuttgart 1993.

Brugerolles 1995

Brugerolles, Emmanuelle, The Renaissance in France: drawings from the École des Beaux-Arts Paris, Washington 1995.

Calco 1976

Calco, Tristano, Nuptiae Mediol. et Est. Principum, in: Lopez, Guido, Festa di nozze per Ludovico il Moro, Mailand 1976, S. 130-134.

Carroll 1987

Carroll, Eugene A., Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts, Washington D.C. 1987.

Castelli 2000

Castelli, Silvia, Quattro costumi di Alessandro Allori e Bernardo Buontalenti e interpretazione odierna di Gabriele Galeotti, in: Bartoli Bacherini, Maria Adelaide (Hrsg.), Per un regale evento: spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici, Florenz 2000, S. 229-231.

Cavicchi 1987

Cavicchi, A., Appunti su Ligorio a Ferrara, in: Bentini, Jadranka; Spezzaferro, L. (Hrsg.), L'impresa di Alfonso II, Bologna 1987, S. 137-150.

Cocke 1984

Cocke, Richard, Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné, London 1984.

Coffin 2004

Coffin, David R., Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian, Pennsylvania 2004.

Cole 1996

Cole, Alison, Renaissance von Mailand bis Neapel. Die Kunst an den Höfen Italiens, Köln 1996.

Conigliello 2004

Conigliello, Lucilla, Ligozzi, Musée du Louvre, Paris 2004.

Connolly / Dodge 1998

Connolly, Peter; Dodge, Hazel, Die antike Stadt. Das Leben in Athen & Rom, Oxford Univ. Press 1998 (dt. Ausgabe: Köln 1998).

Cordellier 2004

Cordellier, Dominique, Les „capricciose invenzioni“ pour les fêtes et les mascarades 1539 - 1547, in: Primatice. Maître de Fontainebleau, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 120-123.

Dahlbäck 1956

Dahlbäck, Bengt, Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance, in: Jacquot, Jean (Hrsg.), Les Fêtes de la Renaissance, Paris 1956, S. 397-404.

Degenhart / Schmitt 1990

Degenhart, Bernhard; Schmitt, Annegritt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450; Teil II: Venedig. Jacopo Bellini, 6. Bd. (Katalog 720-725) sowie 7. Bd. (Tafel 1-119), Berlin 1990.

Dimier 1900

Dimier, Louis, Le Primatice: peintre, sculpteur et architecte des rois de France, Paris 1900.

Dugdale 2000

Dugdale, Alice, Bernardo Buontalenti, in: Turner, Jane, Encyclopedia of Italian Renaissance and Mannerist Art, Vol. 1, London 2000, S. 295-298.

Eisler 1989

Eisler, Colin T., The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings, New York - London 1989.

Fucikova 1988

Fucikova, Eliska, Die Kunst am Hofe Rudolfs II., Prag 1988.

Frommel 1967/68

Frommel, Christoph Luitpold, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte Band 11, Wien 1967/68.

Gallo 1973

Gallo, Alberto, La prima rappresentazione al Teatro Olimpico con i progetti e la relazioni dei contemporanei, Mailand 1973.

Garbero Zorzi / Sperenzi 2001

Garbero Zorzi, Elvira, Palazzo degli Uffizi: Il Teatro Mediceo, in: Garbero Zorzi, Elvira; Sperenzi, Mario, Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: Modelli dei luoghi teatrali, Florenz 2001, S. 167-198.

Geiger 1960

Geiger, Benno, Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldo (1527-93), Wiesbaden 1960.

Gnann 2007

Gnann, Achim, Parmigianino. Die Zeichnungen, 2 Bde., Petersberg 2007.

Goldner / Hendrix 1992

Goldner, George R.; Hendrix, Lee, European Drawings 2, Catalogue of the Collection, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1992.

Green / Handley 1999

Green, Richard; Handley, Eric, Bilder des griechischen Theaters, Stuttgart 1999.

Gruber 1994

Gruber, Alain, The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe, New York 1994.

Güse / Perrig 1997

Güse, Ernst-Gerhard; Perrig, Alexander (Hrsg.), Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos, München - New York 1997.

Hartt 1958

Hartt, Frederick, Giulio Romano, 2 vols., New Haven 1958.

Hollander 1993

Hollander, Anne, Seeing through clothes, Los Angeles et al. 1993.

Holman 1997

Holman, Beth L., Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts, Hanover and London 1997.

Ingegneri 1598

Ingegneri, Angelo, Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche, Mailand 1598.

Jeudwine 1968

Jeudwine, Wynne, Stage Designs, London 1968.

Kennedy 2003

Kennedy, Dennis, The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Oxford 2003.

Kindermann 1959

Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas. II. Band: Das Theater der Renaissance, Salzburg 1959.

Laver 1964

Laver, James, Costume in the theatre, London 1964.

Lomazzo 1590

Lomazzo, Gian Paolo, Idea del Tempio della Pittura, Cap. 38, Mailand 1590.

Magagnato 1992

Magagnato, Licisco, (a cura di Puppi, Lionello), Il teatro Olimpico. Novum Corpus Palladianum, Mailand 1992.

Marcigliano 2003

Marcigliano, Alessandro, Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este, Bern 2003.

Marotti 1968

Marotti, Ferruccio (Ed.), Leone de' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche, Mailand 1968.

Mazzocchi Doglio 1983

Mazzocchi Doglio, Mariangela, Leonardo *apparatore* di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza, in: Mazzocchi Doglio, Mariangela; Tintori, Giampiero (a cura di), Leonardo e gli spettacoli del suo tempo, Mailand 1983, S. 41-76.

Morigia 1592

Morigia, Paolo, Historia dell'antichità di Milano: divisa in quattro libri / del R.P.F. Paolo Morigia Milanese, In Venezia, Appresso i Guerra 1592.

Nagler 1952

Nagler, Alois M., Sources of Theatrical History, New York 1952.

Nappo 2004

Nappo, Salvatore, *Ciro, Pompeji. Die versunkene Stadt*, Manfero De Fabianis, Valeria; Accomazzo, Laura (Hrsg.), Köln 2004.

Nicoll 1937

Nicoll, Allardyce, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London 1937.

Nicoll 1948

Nicoll, Allardyce, *The development of the theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day*, London 1948.

Ogden 1997

Ogden, Dunbar H., *De' Sommi in '88: Dynamics of Theatrical Space*, in: Belkin, Ahuva (ed.), *Leone de' Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv University 1997, S. 231-245.

Pallen 1999

Pallen, Thomas A., *Vasari on theatre*, Carbondale and Edwardsville 1999.

Parma Armani 1986

Parma Armani, Elena, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genf 1986.

Petrioli Tofani 1982

Petrioli Tofani, Annamaria, *Festive Life in Florence from Renaissance to Barocke*, Florenz 1982.

Petrioli Tofani 1991

Petrioli Tofani, Annamaria, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario. Disegni di figura. 1*, Olschki, Florenz 1991.

Pochat 1990

Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

Popham / Wilde 1949

Popham, Arthur E.; Wilde, Johannes, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

Popham 1994

Popham, Arthur E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1994.

Saslow 1996

Saslow, James M., *The Medici wedding of 1589: Florentine festival as Theatrum Mundi*, New Haven et al. 1996.

Satkowski 1982

Satkowski, Leon, *Bernardo Buontalenti*, in: Placzek, Adolf K., *Macmillan Encyclopedia of Architects*, Vol. 1, The Free Press, New York 1982, S. 335-338.

Scheicher 1987

Scheicher, Elisabeth, *Höfische Feste*, in: Hofmann, Werner, *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Wien 1987, S. 81-90.

Scholz 1955

Scholz, Janos (Hrsg.), *Baroque and romantic stage design*, New York 1955.

Seidensticker 2010

Seidensticker, Bernd, *Das antike Theater*, München 2010.

Shearman 1988

Shearman, John, *Manierismus. Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt/Main 1988.

Solerti 1905

Solerti, Angelo, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florenz 1905.

Thiel 2000

Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2000.

Tietze / Tietze-Conrat 1944

Tietze, Hans; Tietze-Conrat, Erica, The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries, New York 1944.

Tintelnot 1939

Tintelnot, Hans, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Vasari

Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino, Milanese, Gaetano (Hrsg.), Florenz 1881.

Visual Encyclopedia 2010

Visual Encyclopedia of Art, Griechische und römische Kunst, Florenz 2010.

Vitruv 1867

Vitruvii de architectura Libri decem, Valentinus, R.; Müller-Strübing, H. (Hrsg.), Berlin 1867.

Volpi 1994

Volpi, Caterina, Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino, Rom 1994.

Warburg 1932

Warburg, Aby, I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri, 1895, in: derselbe, Gesammelte Schriften, Bd. I Die Erneuerung der heidnischen Antike, Leipzig 1932.

Warnke 1985

Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.

Yates 1960

Yates, Frances A., Charles Quint et l'idée d'Empire, in: Jacquot, Jean (Hrsg.), Fêtes de la Renaissance, Paris 1960, S. 57-97.

Abbildungsnachweis

Die in der Arbeit verwendeten Abbildungen wurden folgenden Publikationen (vgl. nach Autor und Jahr im Literaturverzeichnis) entnommen:

Acidini Luchinat 1997, Abb. 22. Acidini Luchinat 2002, Abb. 9. AK München 1998, Abb. 23. AK Paris 1972, Kat.-Nr. VI.3. AK Paris 2004, Kat.-Nr. IV.13, VIII.4b. AK Wien 2010, Kat.-Nr. IX.4. Bentini 1989, Kat.-Nr. II.2. Beyer 1983, Kat.-Nr. II.1, III.6a, IV.4-6, IV.8, IV.10-11, V.4, V.6, V.8-8a, VI.5, VI.8, VI.10, VII.1-2, VIII.3-3a, IX.2. Birke / Kertész 1992, Kat.-Nr. IX.1. Bjurström 1976, Kat.-Nr. VIII.4c. Brugerolles 1995, Kat.-Nr. I.2-8. Carroll 1987, Kat.-Nr. VI.4. Cocke 1984, Kat.-Nr. XI.1-1a. Coffin 2004, Kat.-Nr. III.6, V.9, IX.3. Connolly / Dodge 1998, Abb. 20, 26, 28, 33. Dahlbäck 1956, Kat.-Nr. V.2-3, VI.6, VII.3. Eisler 1989, Kat.-Nr. VIII.1. Gallo 1973, Kat.-Nr. XI.5. Geiger 1960, Kat.-Nr. VII.4. Gnann 2007, Kat.-Nr. I.1. Green / Handley 1999, Abb. 32. Hartt 1958, Kat.-Nr. V.7-7a. Holman 1997, Abb. 1. Magagnato 1992, Abb. 10, Kat.-Nr. XI.3-4, XI.6. Nappo 2004, Abb. 13, 29, 31, 34, 35, 36, 37. Nicoll 1937, Kat.-Nr. VI.7, VI.9, VIII.4a. Parma Armani 1986, Kat.-Nr. IV.9. Petrioli Tofani 1991, Kat.-Nr. III.4, VI.2. Pochat 1990, Abb. 2, 3, 4, 5, 7. Saslow 1996, Kat.-Nr. IX.6, XII.1, XIII.1-5, XIII.8-9. Seidensticker 2010, Abb. 24. Visual Encyclopedia 2010, Abb. 12, 25. Zorzi 2001, Abb. 11, Kat.-Nr. XIII.6-7.

Weitere Abbildungen stammen von folgenden Institutionen bzw. deren Websites:

<http://www.ashmolean.org/php/search.php?db=wadrawings>

(© 2013 University of Oxford - Ashmolean): Kat.-Nr. III.5.

<http://www.britishmuseum.org/collection>

(© Trustees of the British Museum 2013): Abb. 6, 8, 8a, 16, 17, 27, 30. Kat.-Nr. III.1.

<http://www.clevelandart.org/art/collection/search>

(© 2013 Cleveland Museum of Art.): Kat.-Nr. VI.1.

<http://www.getty.edu/art/>

(© 2013 The J. Paul Getty Trust. All rights reserved.): Kat.-Nr. X.3-3a, XI.2 -2a.

<http://www.harvardartmuseums.org/study-research/research-tools>

(Copyright © 2013 President and Fellows of Harvard College): Kat.-Nr. IV.12.

<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?subPage=search&sel>

(Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel): Kat.-Nr. X.2a-f.

<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home>

(© 2013 R.M.N. © Musée du Louvre, Département des Arts graphiques): Kat.-Nr. II.3, III.3, IX.5.

<http://www.metmuseum.org/search-results>

(© 2000–2013 The Metropolitan Museum of Art. All rights reserved.): Abb. 15.

<http://www.nationalmuseum.se/collectiononline>

(Nationalmuseum, Stockholm): Kat.-Nr. IV.7.

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/>

(Copyright © 2013 Museo Nacional del Prado): Abb. 21.

<http://www.royalcollection.org.uk/collection-search/>

(Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2013): Abb. 14, Kat.-Nr. III.2, IV.1-3, V.1, V.5, VIII.2-2a, X.1-1a.

<http://www.palazzothiene.it/palazzothiene/jsp/collezioni.jsp>

(© 2013 Palazzo Thiene): Abb. 18.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herakles_Kerberos_Louvre_F204.jpg

(Wikimedia Foundation): Abb. 19.

Abbildungen

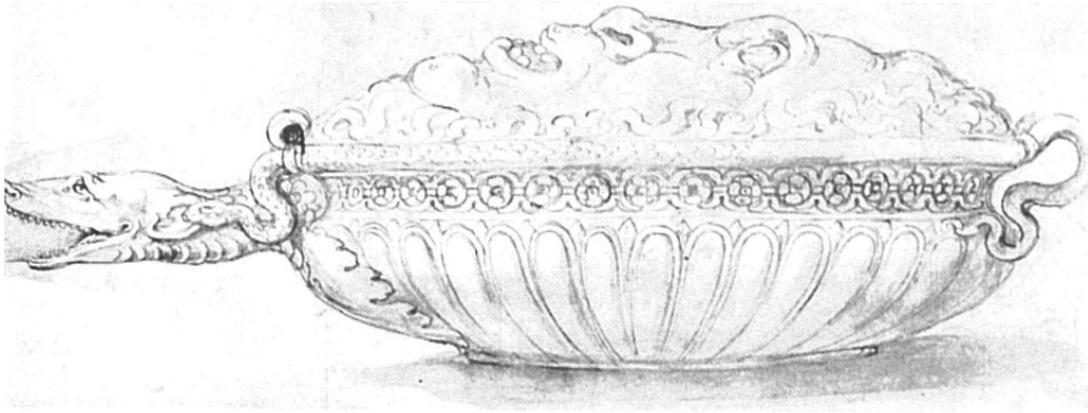


Abb. 1 Giulio Romano, Entwurf für eine Wärmeflasche, Oxford, Christ Church

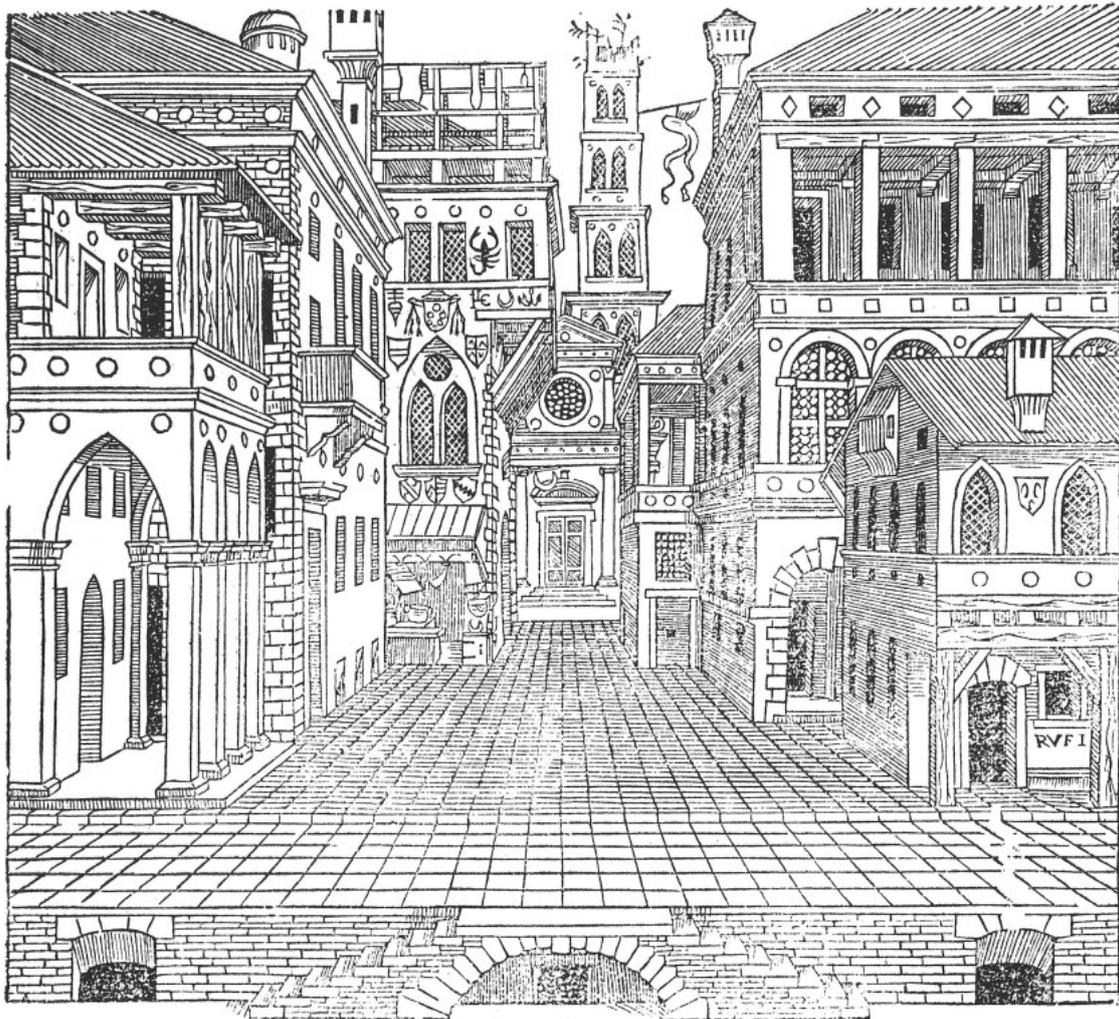


Abb. 2 Sebastiano Serlio, *Scena Comica*



Abb. 3 Sebastiano Serlio, *Scena Tragica*



Abb. 4 Sebastiano Serlio, *Scena Satyrica*

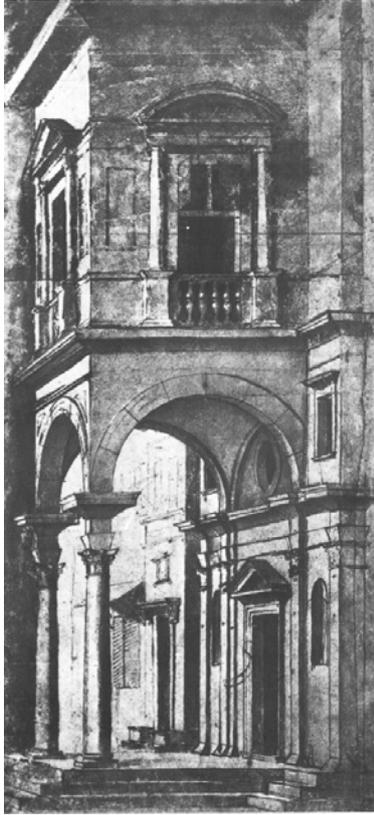


Abb. 5 Raffael, Bühnensatzstück, um 1519, Florenz, GDSU

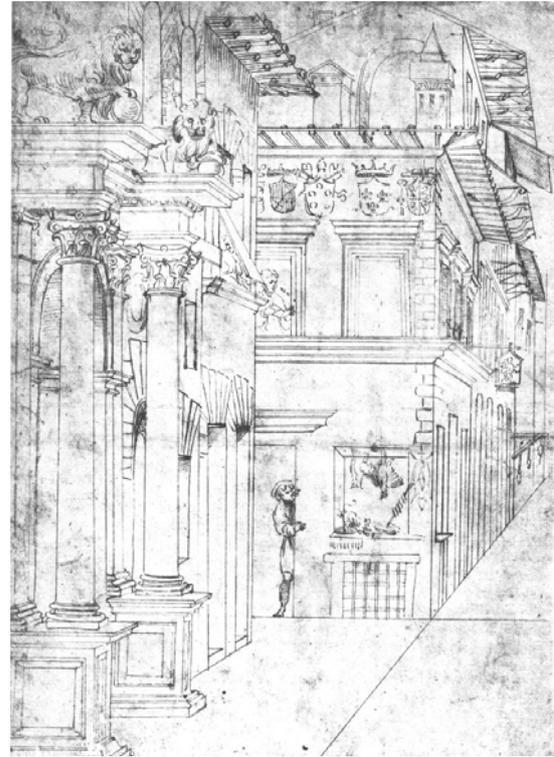


Abb. 7 Baldassare Peruzzi, Entwurf zu einem Bühnenbild, 1515, Turin, Biblioteca Reale



Abb. 6 Bramante, Bühnenprospekt, London, British Museum



Abb. 8 Francesco Salviati, Entwurf zu einem Bühnenbild mit Proszeniumsbogen, um 1560, London, British Museum

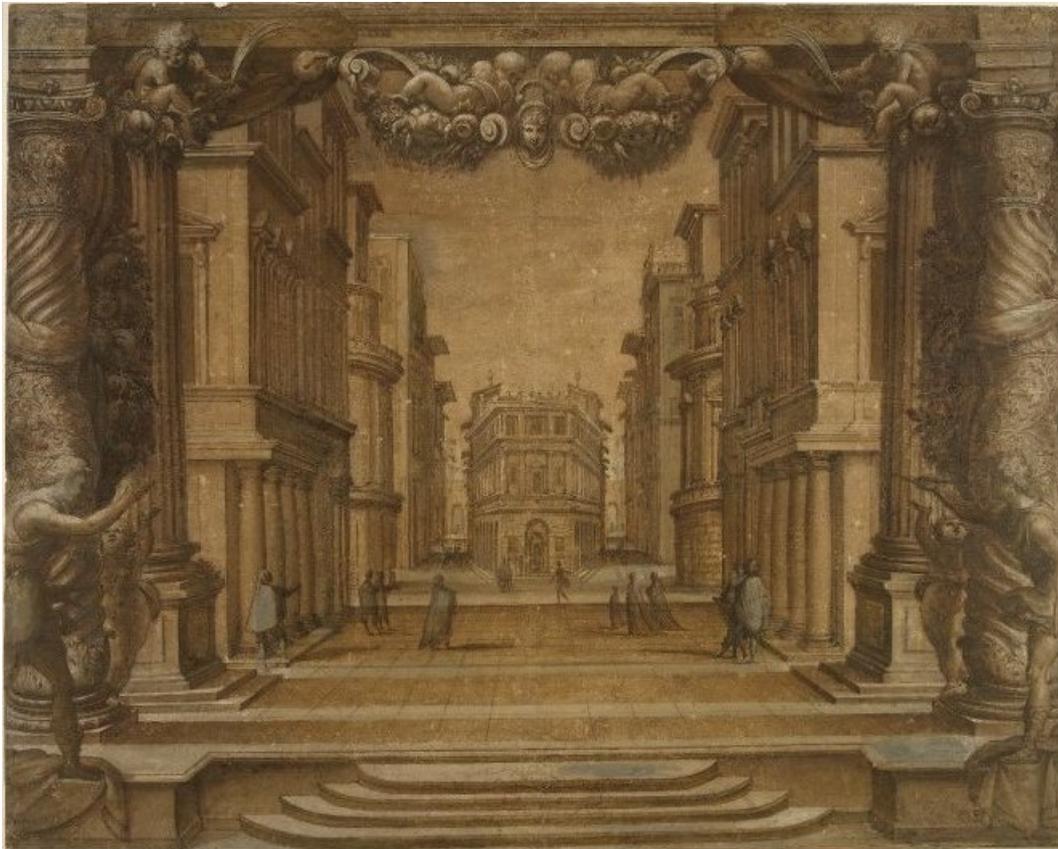


Abb. 8a Francesco Salviati, Entwurf zu einem Bühnenbild mit Proszeniumsbogen, um 1560, London, British Museum



Abb. 9 Baldassare Lanci, Entwurf eines Bühnenbildes für die Komödie *La Vedova* von G.B. Cini, 1569, Florenz, GDSU

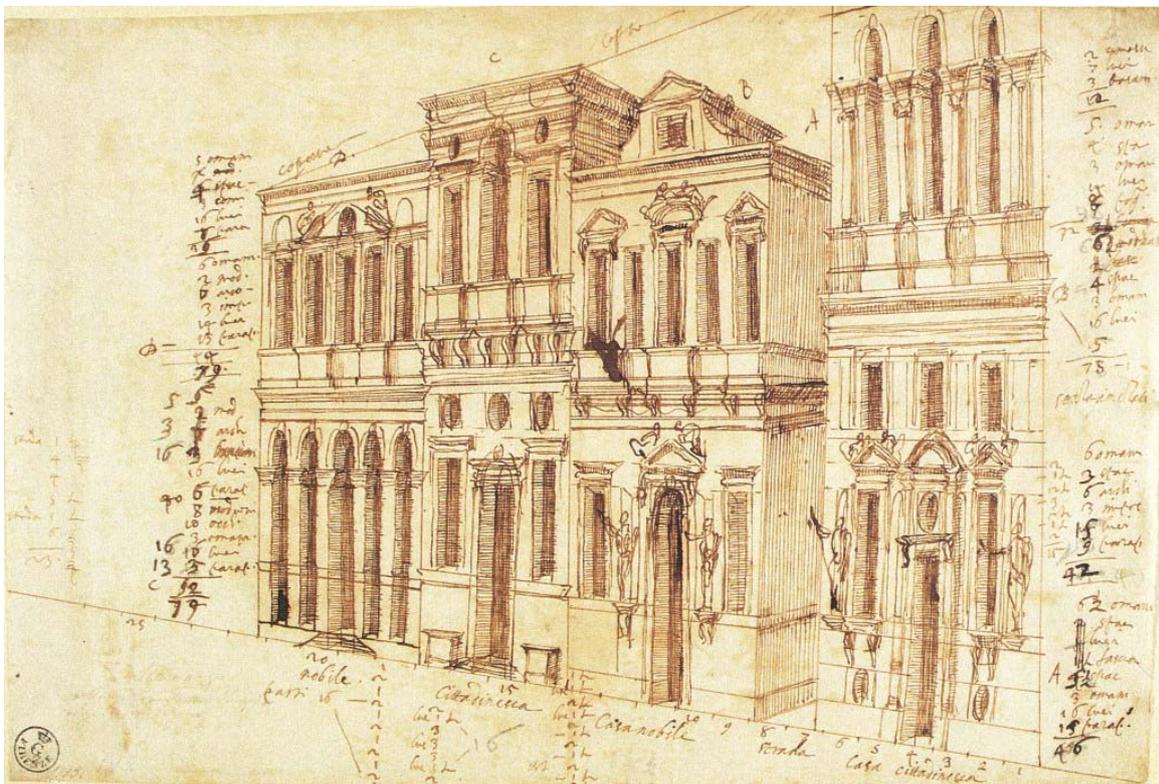


Abb. 10 Vincenzo Scamozzi, Entwurf zu den architektonischen Raumfluchten des Teatro Olimpico, Florenz, GDSU

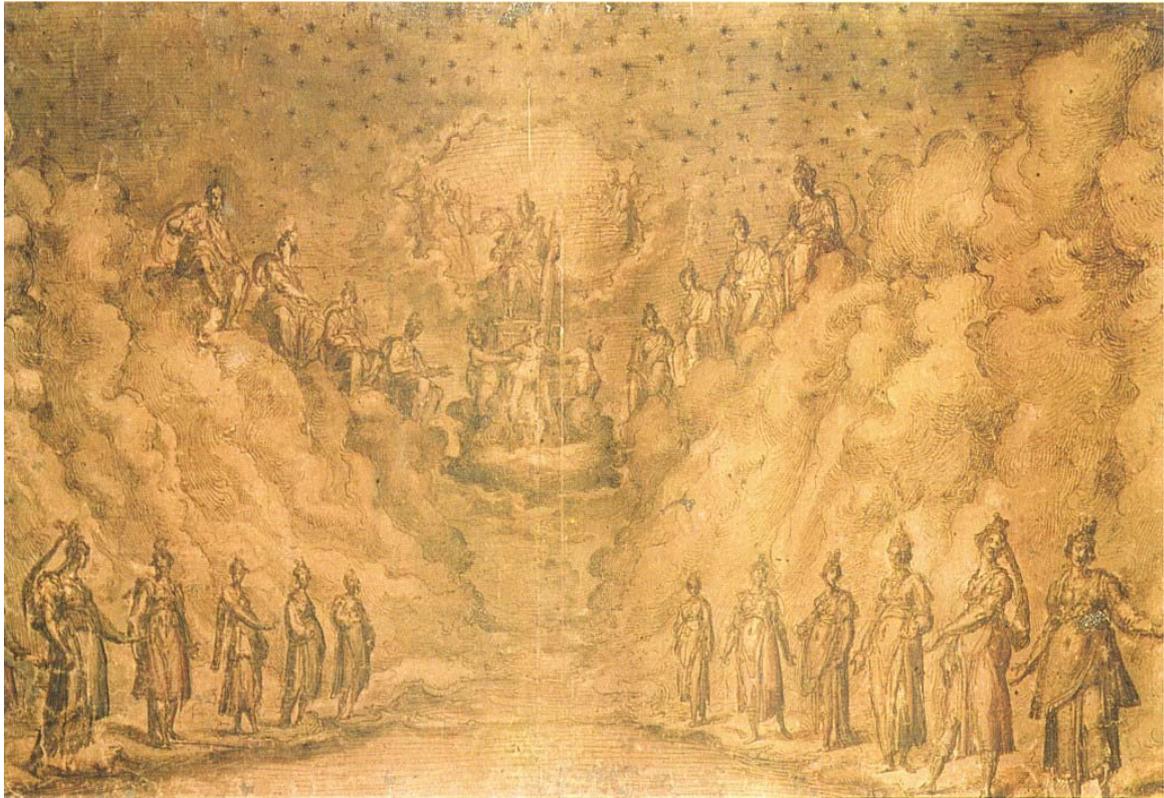


Abb. 11 Bernardo Buontalenti, Bühnenbild, London, Victoria & Albert Museum



Abb. 12 Mosaik mit einer tragischen und komischen Maske, ca. 2. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen



Abb. 13 Antike Marmorbüste mit doppelgesichtigen Hermen



Abb. 14 Leonardo da Vinci, Studien für den Kopf der Leda, Windsor, Royal Collection



Abb. 15 Rosso Fiorentino, Ideale Frauenbüste, 1527, New York, Metropolitan Museum



Abb. 16 Michelangelo, *Testa Divina*, London, British Museum



Abb. 17 Michelangelo, Kriegerbüste, London, British Museum



Abb. 18 Anonym, Porträt Livia Barbiana und ihrer Tochter, Vicenza, Palazzo Thiene



Abb. 19 Herakles entführt mit Athenes Hilfe den Höllenhund Kerberos, rotfigurige Vase, 5. Jh. v. Chr., Paris, Musée du Louvre



Abb. 20 Antike Statue vom Trajansforum



Abb. 21 Alonso Sánchez Coello, Porträt der Infantin Isabel Clara Eugenia, 1579, Madrid, Prado



Abb. 22 Jacopo Ligozzi, Porträt der Maria de' Medici, 1589, Florenz, Uffizien



Abb. 23 Anonym nach Scipione Pulzone, Porträt Christinas von Lothringen, Florenz, Palazzo Mozzi-Bardini



Abb. 24 Tanz eines Reiterchors zum Flötenspiel, attische Amphore, 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr., Berlin, Staatliche Museen



Abb. 25 Mädchen von Antium, Marmor, 290-250 v. Chr., Rom, Römisches Nationalmuseum (Palazzo Massimo alle Terme)



Abb. 26 Elfenbeinstatuette, 3. Jh. n. Chr., Paris, Petit Palais



Abb. 27 Komische Szene, rotfiguriger Glockenkrater aus Tarent, um 380-370 v. Chr., London, British Museum



Abb. 28 Komische Szene, rotfiguriger Glockenkrater



Abb. 29 Antikes Relief mit Darstellungen von Masken, Marmor

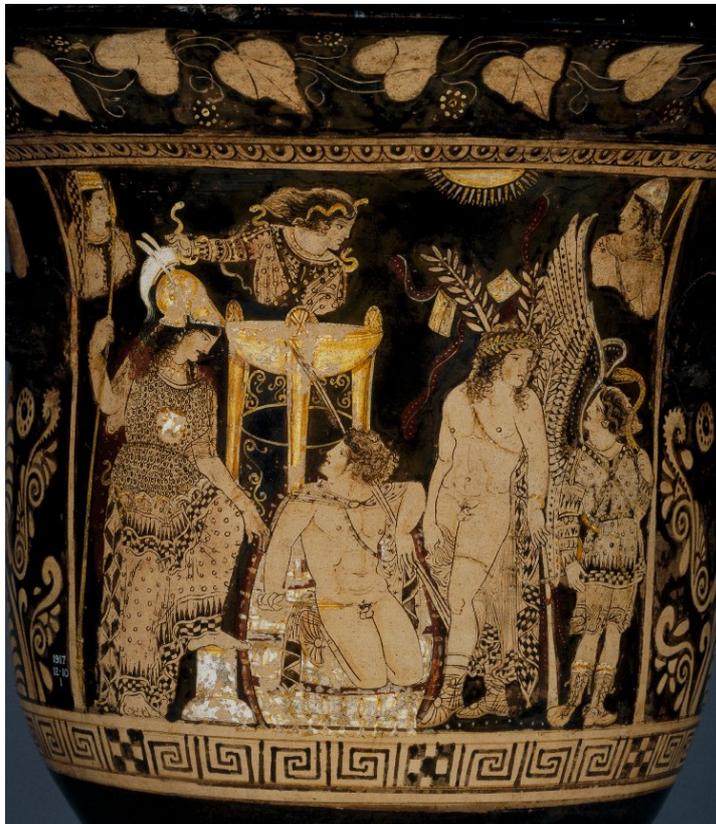


Abb. 30 Rotfiguriger Glockenkrater aus Paestum mit Athene und Orestes, um 350-340 v. Chr., London, British Museum

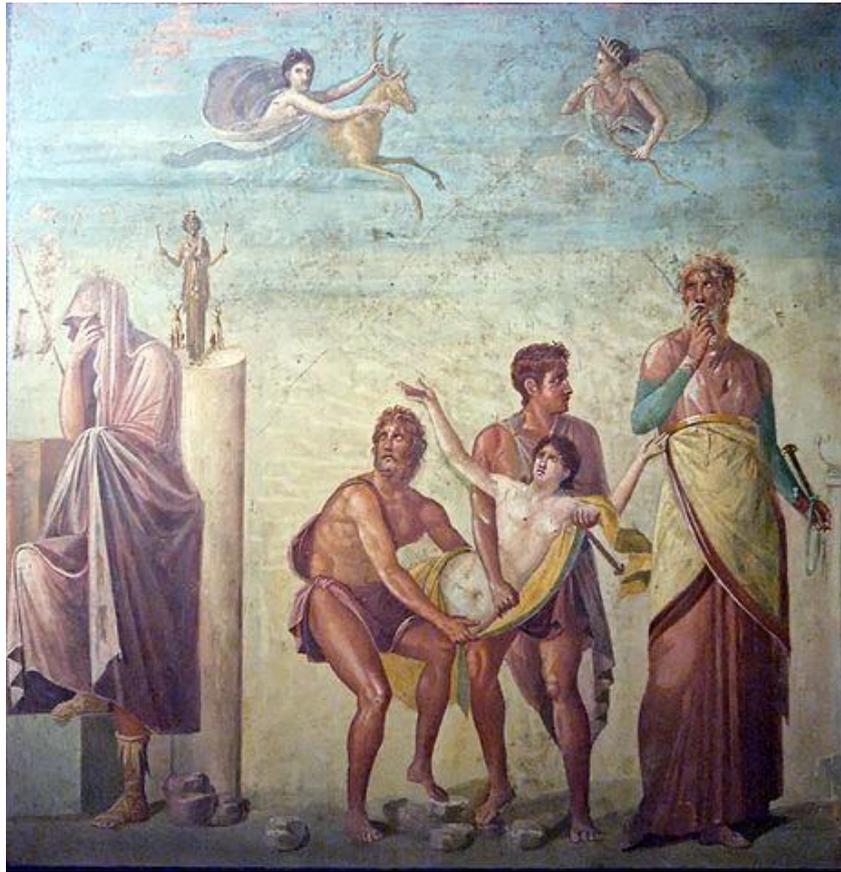


Abb. 31 Darstellung der Tragödie der Iphigenie in Aulis, Pompeji, Haus des Tragödiendichters, Neapel, Archäologisches Museum



Abb. 32 Wandmalerei mit Komödienszene, Pompeji I 6,11, ca. 1. Jh. n. Chr.

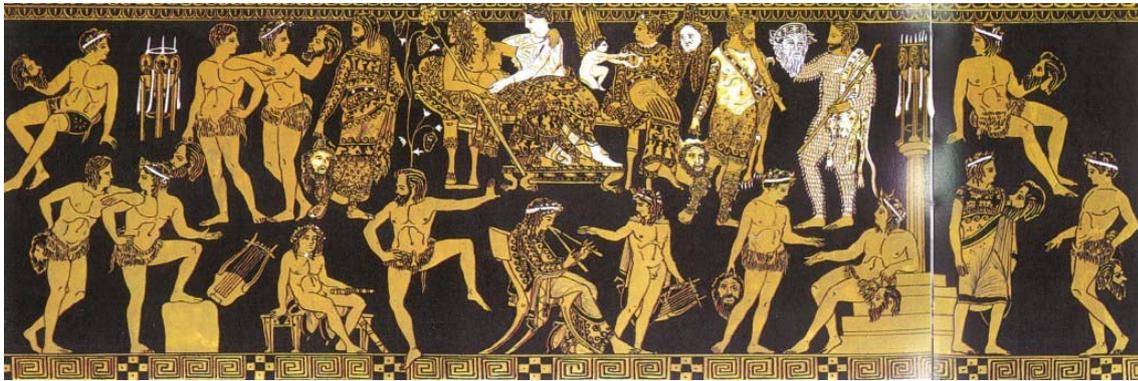


Abb. 33 Satyrspiel, Rotfiguriger Volutenkrater aus Athen, dem Pronoms-Maler zugeschrieben, Ende 5. Jhdt. v. Chr., Neapel, Archäologisches Museum



Abb. 34 Vorbereitung der Schauspieler vor der Aufführung eines Satyrspiels, Pompeji, Mosaik aus dem Haus des Tragödiendichters (VI 8,3), Neapel, Archäologisches Museum



Abb. 35 Göttin Isis, Neapel,
Archäologisches Museum



Abb. 36 Bürger von Pompeji

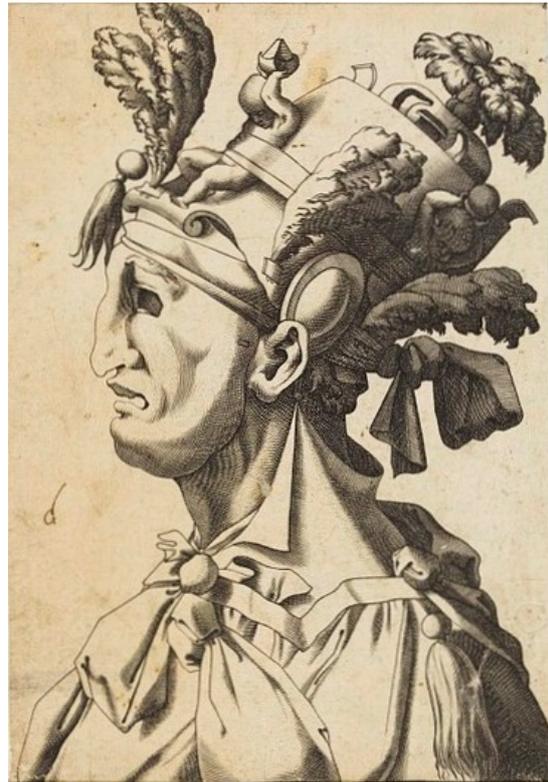


Abb. 37 Nike und Artemis, Pompeji, insula occidentalis VI 17,42

Abbildungen zum Katalogteil



I.1 Parmigianino, Maskenträger, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



I.2 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Büste eines maskierten Mannes mit Federhut, Paris, Nationalbibliothek



I.3 Pierre Milano nach Rosso Fiorentino, Büste eines maskierten Mannes mit Vollbart, Paris, Nationalbibliothek



I.4 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Büste eines maskierten Mannes mit weiblicher Maske auf seinem Hinterkopf, Paris, Nationalbibliothek



I.5 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Weibliche maskierte Büste, Paris, Nationalbibliothek



I.6 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Weibliche maskierte Büste, Paris, Nationalbibliothek



I.7 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Büste eines maskierten Mannes mit Bart, Paris, Nationalbibliothek



I.8 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Büste eines Maskierten mit Sphinx auf der Kopfbedeckung, Paris, Nationalbibliothek



II.1 Giuseppe Arcimboldo, Frauenbüste mit Maske und Frisur, Florenz, GDSU



II.2 Bartolomeo Passerotti, Frauenkopf mit Frisur und Krone, Modena, Galleria Estense



II.3 Jacopo Ligozzi, Frauenbüste mit Frisur und Krone, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



III.1 Leonardo da Vinci, Kriegerbüste im Profil, London, British Museum



III.2 Francesco Salviati, Kriegerbüste, Windsor, Royal Collection



III.3 Francesco Salviati, Helmstudie, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



III.4 Perino del Vaga, Frauenbüste in Rüstung, Florenz, GDSU



III.5 Pirro Ligorio, Fünf Helmstudien, Oxford, Ashmolean Museum



III.6 Pirro Ligorio, Studie eines Helmes und einer drapierten Figur, Turin, Staatsarchiv



III.6a Giuseppe Arcimboldo, Vollvisierhelm, Florenz, GDSU



IV.1 Leonardo da Vinci, Kostüm für eine Maskerade, Windsor, Royal Collection



IV.1a Leonardo da Vinci, Kostüm für eine Maskerade, Windsor, Royal Collection



IV.2 Leonardo da Vinci, Kostüm eines Lanzen-trägers für eine Maskerade, Windsor, Royal Collection



IV.3 Leonardo da Vinci, Kostüm eines Gefangenen für eine Maskerade, Windsor, Royal Collection



IV.4 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für eine Lanzen-trägerin, Florenz, GDSU



IV.5 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für eine nach rechts schreitende Figur, Florenz, GDSU



IV.6 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für einen Waldmann, Florenz, GDSU



IV.7 Francesco Primaticcio, Alexander und Thalestris, Stockholm, Nationalmuseum



IV.8 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für eine Diana, Florenz, GDSU



IV.9 Perino del Vaga, Kriegerkostüm, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



IV.10 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Ritterkostüm, Florenz, GDSU



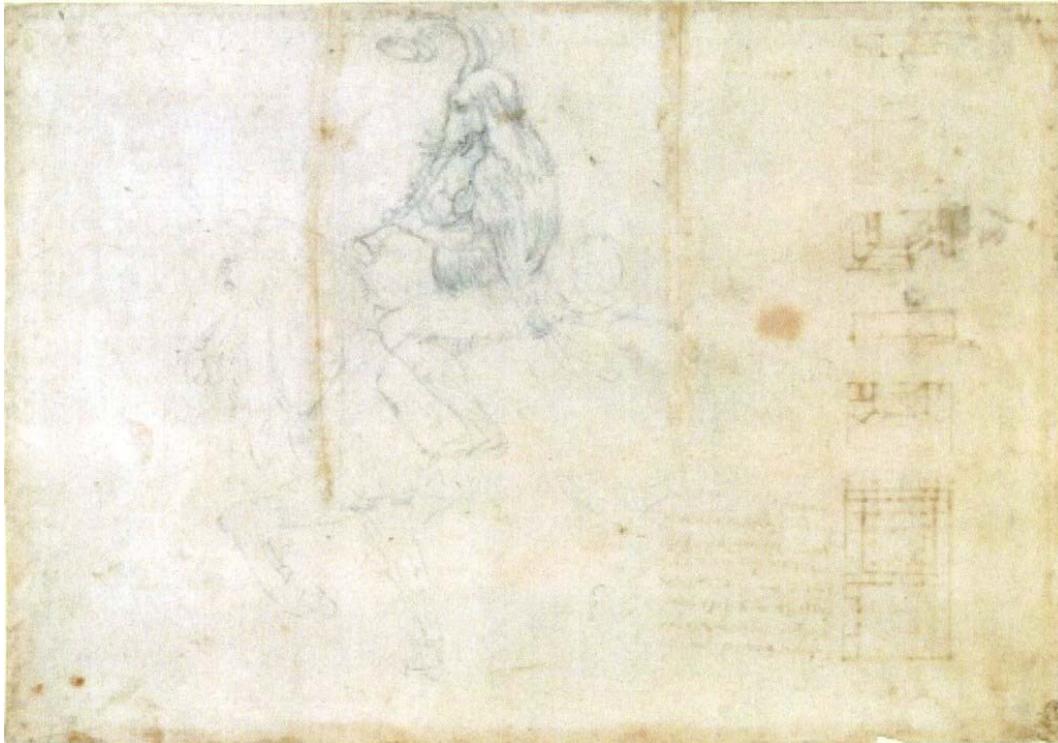
IV.11 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Amazonenkostüm, Florenz, GDSU



IV.12 Pirro Ligorio, Entwurf für eine antike Kriegerin, Cambridge, Fogg Art Museum



IV.13 Francesco Primaticcio, Figurenpaar, Stockholm, Nationalmuseum



V.1 Leonardo da Vinci, Kostüm für ein musizierendes Monstrum, Windsor, Royal Collection



V.2 Francesco Primaticcio, Kostüm eines wilden Mannes zu Pferd, Florenz, BNCF



V.3 Francesco Primaticcio oder Nicòlo dell' Abate, Reiterkostüm, Stockholm, Nationalmuseum



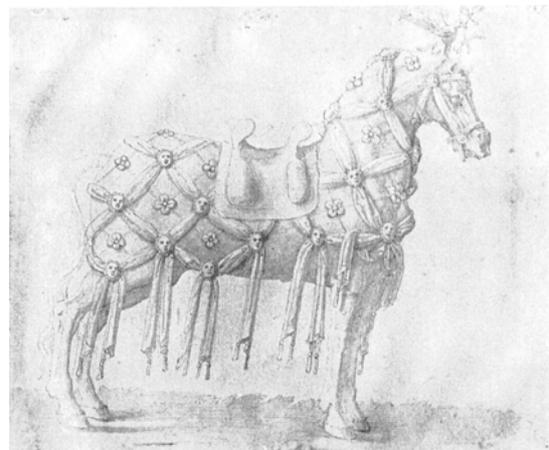
V.4 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Reiterkostüm, Florenz, GDSU



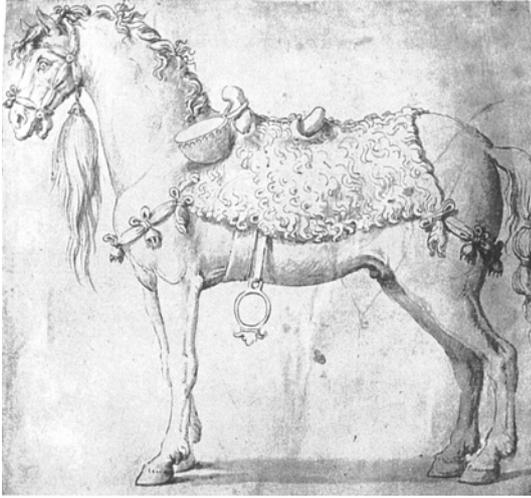
V.5 Leonardo da Vinci, Kostümierung eines jungen Mannes zu Pferd, Windsor, Royal Collection



V.6 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Reiterkostüm, Florenz, GDSU



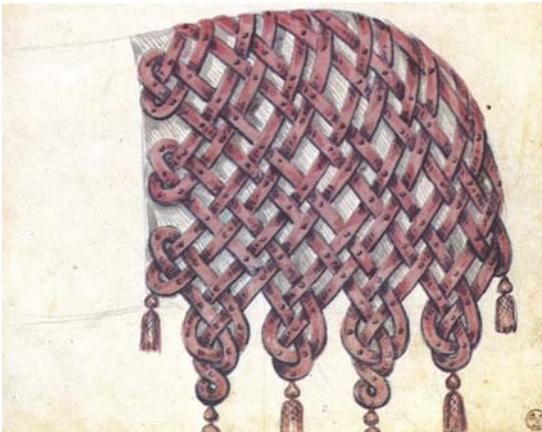
V.7 Giulio Romano, Pferd mit Sattel und Dekorationssystem, Stockholm, Nationalmuseum



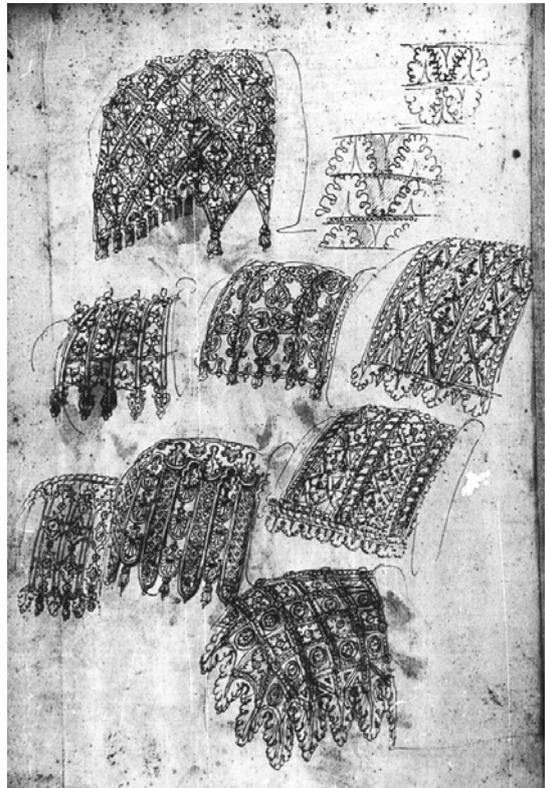
V.7a Giulio Romano, Pferd mit Sattel, Stockholm, Nationalmuseum



V.8 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für Sattel und Zaumzeug, Florenz, GDSU



V.8a Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für eine Satteldecke, Florenz, GDSU



V.9 Pirro Ligorio, Entwürfe für Satteldecken, Turin, Staatsarchiv



VI.1 Pierre Milan nach Rosso Fiorentino, Drei Parzen, Cleveland Museum of Art



VI.2 Perino del Vaga, Krieger, Florenz, GDSU



VI.3 Francesco Primaticcio, Saturn, Stockholm, Nationalmuseum



VI.4 Anonym nach Rosso Fiorentino, Herkules, Paris, Nationalbibliothek



VI.5 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Amazonenkostüm mit Löwenmaske und umgehängten Löwenpfoten, Florenz, GDSU



VI.6 Francesco Primaticcio, Kluge Jungfrau, Stockholm, Nationalmuseum



VI.7 Giorgio Vasari, Silentio, *Mascherata della genealogia degli dei 1565*, Florenz, BNCF



VI.8 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für die Arithmetica, Florenz, GDSU



VI.9 Giorgio Vasari, Muse, *Mascherata della genealogia degli dei 1565*, Florenz, BNCF



VI.10 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für die Musica, Florenz, GDSU



VII.1 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Festgewand, Florenz, GDSU



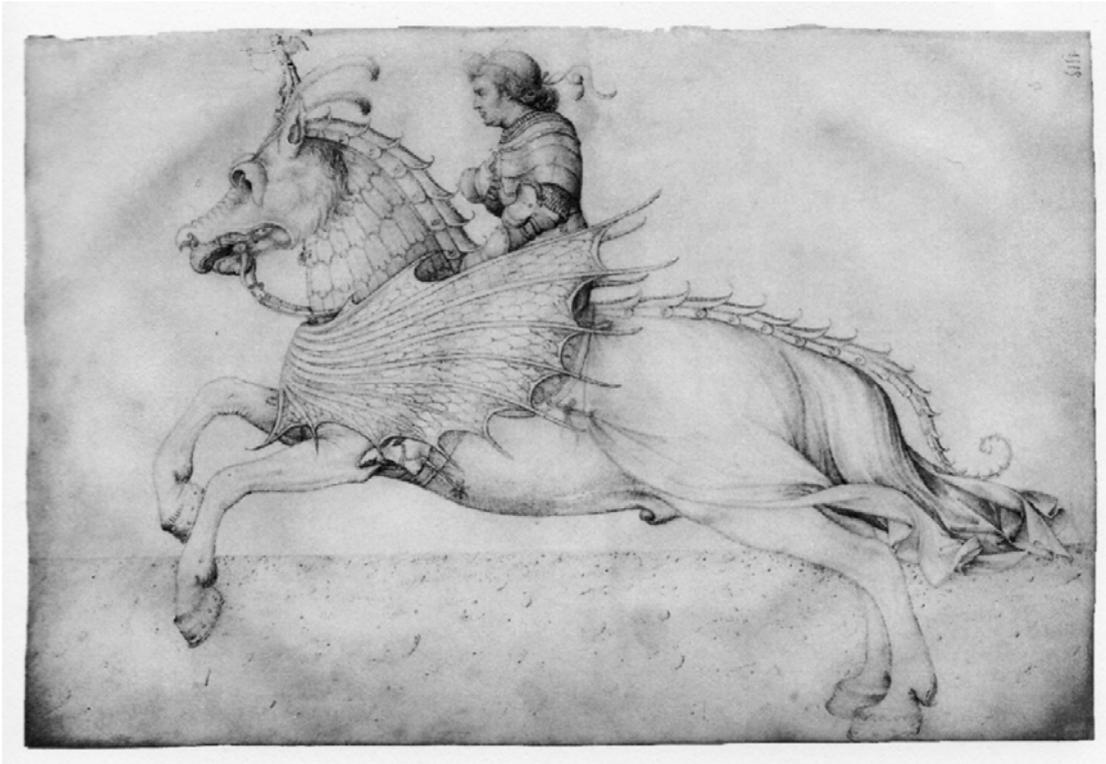
VII.2 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für ein Festgewand, Florenz, GDSU



VII.3 Francesco Primaticcio, Amadriade, Florenz, BNCF



VII.4 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für das Kostüm einer Fackelträgerin, Florenz, GDSU



VIII.1 Jacopo Bellini, Reiter auf einem als Drachen maskierten Pferd, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



VIII.2a Leonardo da Vinci, Studie eines phantastischen Ungeheuers, Windsor, Royal Collection



VIII.2 Leonardo da Vinci, Zwei groteske Tierköpfe, Windsor, Royal Collection



VIII.3 Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für einen Cerberus, Florenz, GDSU



VIII.3a Giuseppe Arcimboldo, Kostümentwurf für einen dreiköpfigen Drachen, Florenz, GDSU



VIII.4a Francesco Primaticcio, Teller servierende und mit Tiermasken verkleidete Diener, Florenz, BNCF



VIII.4b Francesco Primaticcio, Faun, Sylphe und Pan, Florenz, BNCF



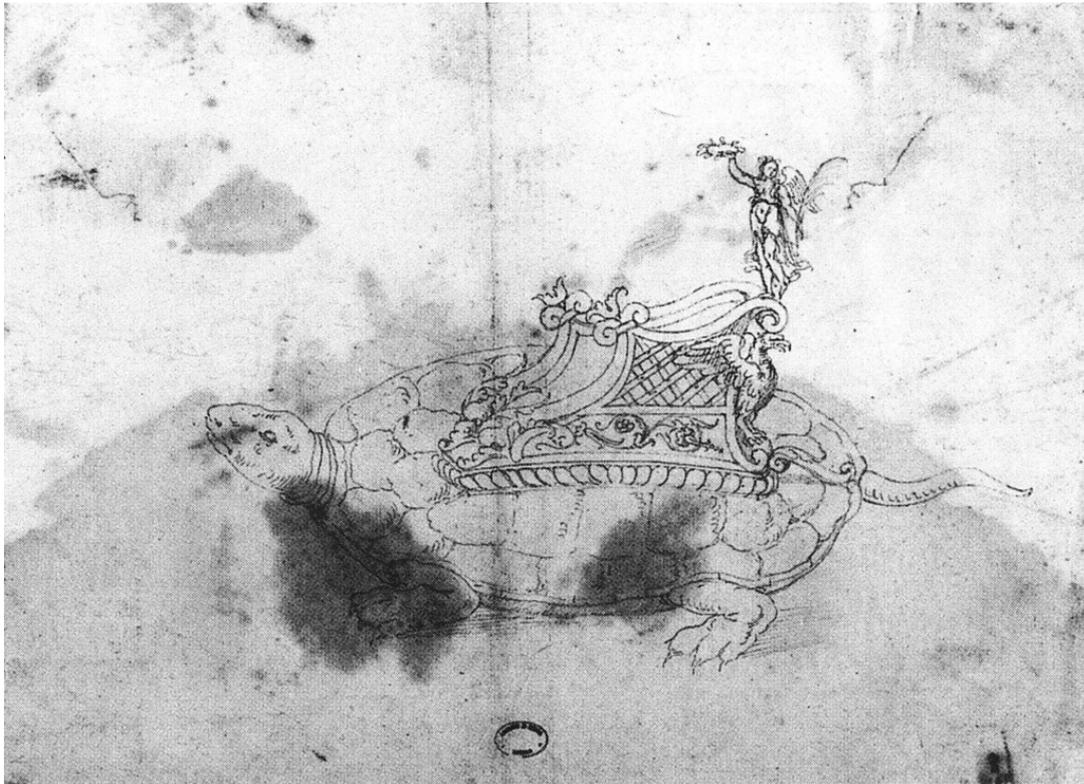
VIII.4c Francesco Primaticcio, Satyr, Stockholm, Nationalmuseum



IX.1 Giulio Romano, Viktoria, einen Lorbeerkrantz haltend, Wien, Albertina



IX.2 Giuseppe Arcimboldo, Entwurf für einen Schlitten mit einer Nike, Florenz, GDSU



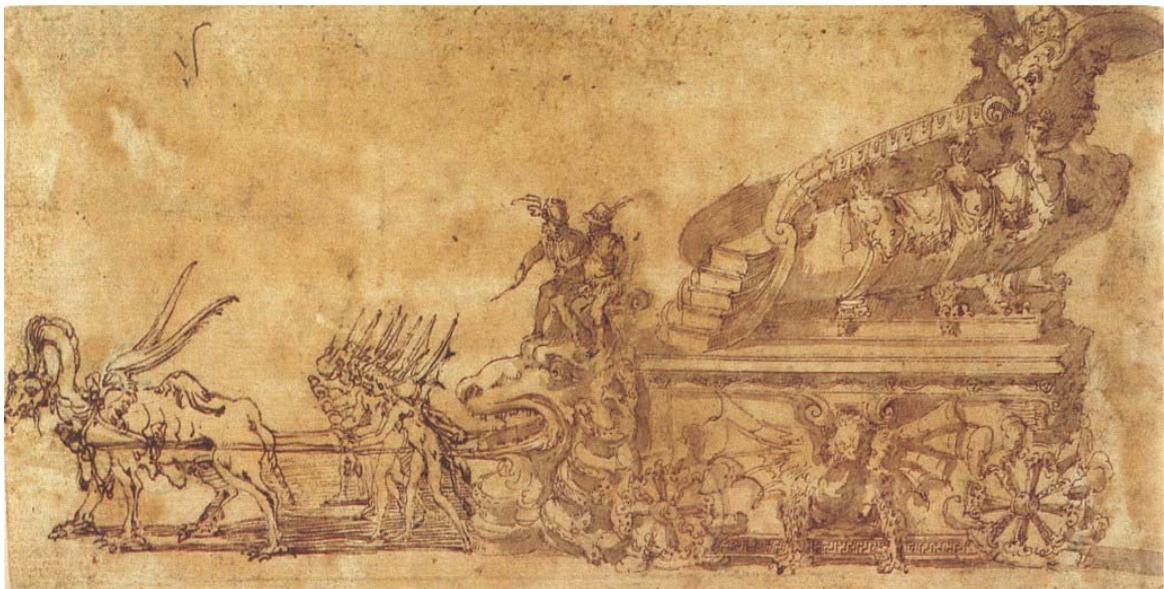
IX.3 Pirro Ligorio, Schildkrötenwagen, Modena, Staatsarchiv



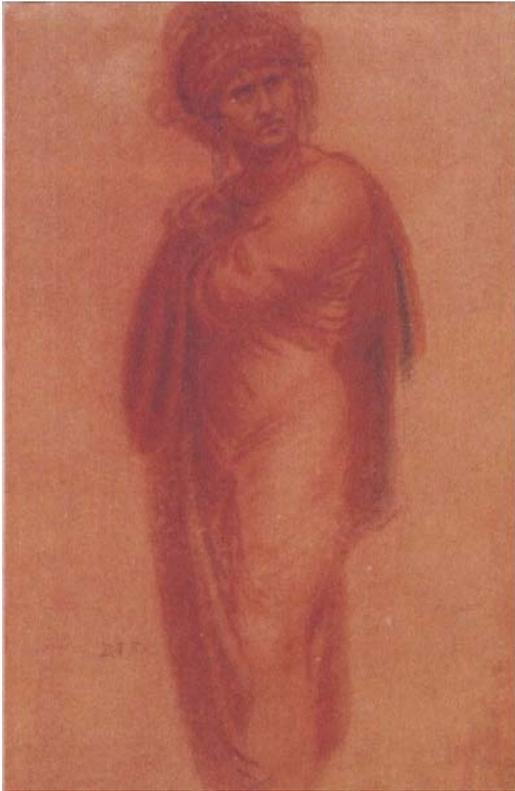
IX.4 Giorgio Vasari, Wagen des Merkurs, *Mascherata della genealogia degli dei* 1565, Florenz, BNCF



IX.5 Nicolò dell' Abate, Entwurf für einen Triumphwagen mit der Allegorie des Sieges zu Ehren Karls IX., Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



IX.6 Bernardo Buontalenti, Andrea Boscoli, Entwurf für eine Festkarosse, 1589, London, Victoria & Albert Museum



X.1 Leonardo da Vinci, Studie zu einem Mann mit Turban und Mantel, Windsor, Royal Collection



X.1a Leonardo da Vinci, Studie zu einem Mimen, Windsor, Royal Collection



X.2a Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.2b Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.2c Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.2d Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.2e Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.2f Anonym nach Giulio Romano, Grotteske Maske, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



X.3 Perino del Vaga, Figur- und Architekturstudien, recto, Malibu, J. Paul Getty Museum



X.3a Perino del Vaga, Figur- und Architekturstudien, verso, Malibu, J. Paul Getty Museum



XI.1 Paolo Veronese, Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, recto, Paris, École des Beaux-Arts



XI.1a Paolo Veronese, Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, verso, Paris, École des Beaux-Arts



XI.2 Paolo Veronese, Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, recto, Malibu, J. Paul Getty Museum



XI.2a Paolo Veronese, Kostümstudien für *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, verso, Malibu, J. Paul Getty Museum



XI.3 Giambattista Maganza, Kostümentwurf für den blinder Tiresias mit Knaben, *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, New York, Sammlung Scholz



XI.4 Giambattista Maganza, Kostümentwurf für einen Edelmann, *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, New York, Sammlung Scholz



XI.5 Giambattista Maganza, Kostümstudie, *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, Genf, Sammlung Yacovleff



XI.6 Giambattista Maganza, Zwei Kostümstudien, *Oedipus Tyrannus* von Sophokles, 1584, Stockholm, Nationalmuseum



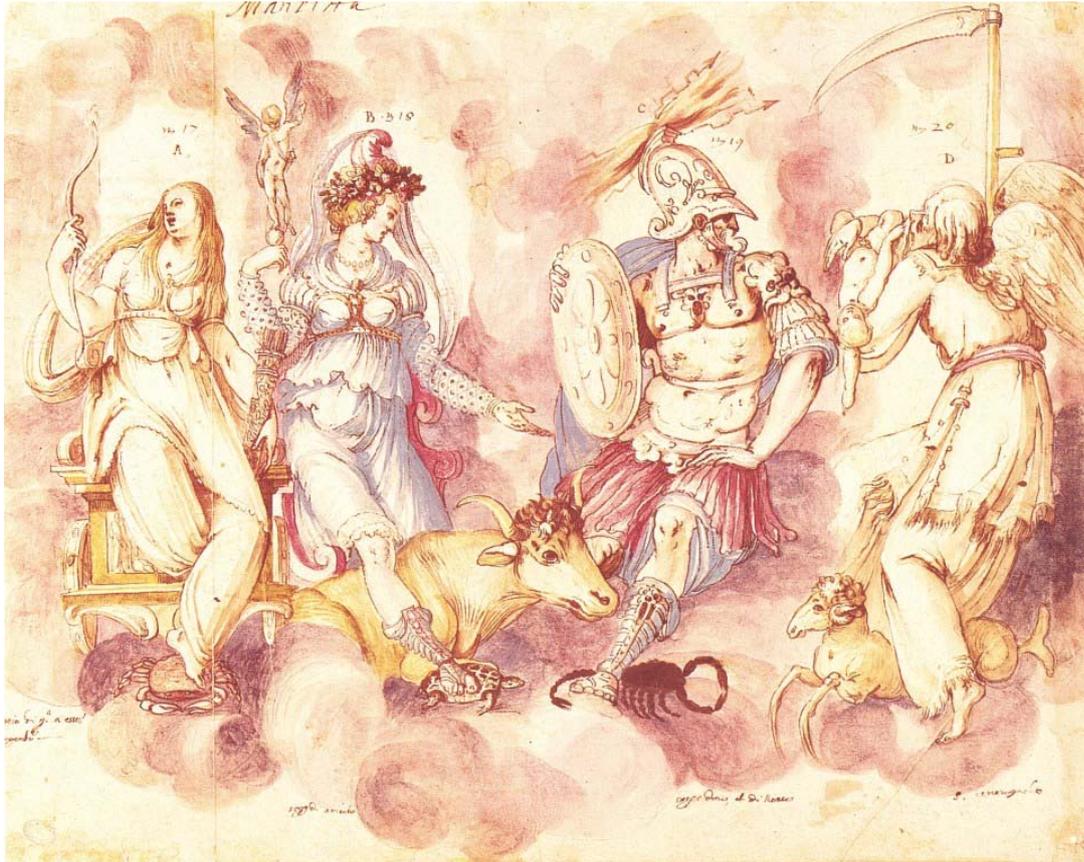
XII.1 Bernardo Buontalenti, Entwurf für *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.1 Bernardo Buontalenti, Meeresnymphe, Kostümentwurf für das V. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.2 Bernardo Buontalenti, Apollo, Kostümentwurf für das III. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.3 Bernardo Buontalenti, Vier Planetengötter, Kostümentwurf für das I. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.4 Bernardo Buontalenti, Himmlische Sirene, Kostümentwurf für das I. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.5 Bernardo Buontalenti, Delphisches Paar, Kostümentwurf für das III. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCf



XIII.6 Bernardo Buontalenti, Seemann, Kostümentwurf für das V. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCF



XIII.7 Bernardo Buontalenti, Delphisches Paar, Kostümentwurf für das III. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCF



XIII.8 Bernardo Buontalenti, Arion mit Lyra, Kostümentwurf für das V. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCF



XIII.9 Bernardo Buontalenti, Pythondrache, Kostümentwurf für das III. Intermedium von *La Pellegrina*, 1589, Florenz, BNCF

Abstract

Auf Grundlage von schriftlichen als auch überwiegend bildlichen Quellen versucht die Arbeit, einen repräsentativen Überblick über die Entwicklung des Kostümentwurfs in Italien während des gesamten Verlaufs des 16. Jahrhunderts zu geben. Ausgehend von der Charakterisierung der in Hinblick auf die Inszenierung von Festlichkeiten und Bühnenstücken bedeutenden, im Wesentlichen italienischen Höfe werden dem Leser zugleich die dort gerade tätigen Hofkünstler näher vorgestellt. Im Weiteren stehen die anlässlich von Festveranstaltungen oder Theaterstücken entstandenen Zeichnungen von Künstlern wie Leonardo da Vinci, Perino del Vaga, Francesco Primaticcio, Giuseppe Arcimboldo, Pirro Ligorio oder Bernardo Buontalenti im Fokus der Betrachtung. Auf diese Weise kann die Vielfältigkeit und stilistische Unterschiedlichkeit dieser Blätter eingehend analysiert und bewertet werden. Anhand von schriftlichen Quellen zur Praxis von Aufführungen des 16. Jahrhunderts wie Leone de Sommis Traktat *Quattro dialoghi in materia die rappresentazioni* werden schließlich einige der darin aufgezeigten Merkmale für die Gestaltung von Kostümen auch in den behandelten Blättern gut erkennbar. Eine Zusammenstellung der wichtigsten musealen oder institutionellen Sammlungsbestände komplettiert die Bemühungen der Autorin, das Thema Interessierten möglichst umfassend näher zu bringen.

The text is focusing on the development of the costume study during the 16th century throughout Italy. It starts with a short description of court life in those times when artists such as Leonardo da Vinci, Perino del Vaga, Francesco Primaticcio, Giuseppe Arcimboldo, Pirro Ligorio or Bernardo Buontalenti were also performing their duties as *apparatore* in the context of any festivities held. Mainly drawings in their extensive variety are closely analyzed and furthermore written sources on practical advice for such performances of different kind (e.g. allegorical processions, tournaments, plays) are taken in order to identify those characteristics which are very clearly shown in them. Last but not least the author is aiming to give a tight survey on the most important collections in these fields to facilitate access to the public interested in the topic.

Curriculum Vitae

Mag. Marianne Oberreiter
geboren am 22.04.1970 in Wien / Österreich
Kontakt: marianne.oberreiter@gmx.at

BERUFLICHER WERDEGANG:

- seit 09/2009: **Universale International Realitäten GmbH**, 1010 Wien
Assistentin der Geschäftsführung
- 11/2007 – 04/2009: **Ägyptische Botschaft**, 1190 Wien
PA des Botschafters; Administrative Abteilung
- 03 – 09/2007: **Österreichische Galerie Belvedere**, 1030 Wien
Public Relations; Digitales Belvedere
- 03 – 10/2006: **Akademisches Forum für Außenpolitik (AFA)** – United Nations
Youth and Student Association of Austria, 1010 Wien
Chefredakteurin des Magazins „Global View“
- 08/1997 – 04/2002: **Bank Austria Kunstforum**, 1010 Wien
PR & Marketing
- 04/1997: **Creativ Club Austria**, 1080 Wien, Mitorganisation des Venus '97-
Event in den Rosenhügel Studios anlässlich der 25-Jahr-Feier
- 10/1996 – 10/1997: **WIFI Wien**, 1180 Wien, Projektmanagement für die Ausstellung ‚125
Jahre Rothschild-Spital‘ (10.10.-17.12.1997)
Producing, Fundraising, Ausstellungsdesign, Katalogredaktion

SCHUL- UND UNIVERSITÄTSAUSBILDUNG:

- 1990 – 2013: Studium der **Kunstgeschichte** an der **Universität Wien**
Abschluss: Mag. phil.
- 10/1995 – 06/1997: 4-semesteriger **Fakultätslehrgang** ‚Projektorientierte Arbeit im
Bildungs- und Kulturwesen‘ an der **Universität Wien**
- 1988 – 1995: Studium der **Betriebswirtschaft** an der **Wirtschaftsuniversität Wien**
Abschluss: Mag. rer. soc. oec., Spezialfächer: **Marketing**,
Personalwirtschaft
- 1980 – 1988: **Bundesgymnasium II**, 1020 Wien, **neusprachlicher Zweig**,
Abschluss: Matura

AUSLANDSAUFENTHALT:

- 06/2003: Florenz, Italien: Wissenschaftliche Recherchetätigkeit für die Diplom-
arbeit am **Kunsthistorischen Institut Florenz** sowie in der **Biblioteca
Nazionale Centrale di Firenze**

WEITERE QUALIFIKATIONEN:

- Sprachen: Englisch, Italienisch, Französisch
- EDV: MS Office
Apple Macintosh: Quark XPress, FreeHand, Adobe Photoshop