



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bernardino Mei, Domenico Manetti und Raffaello Vanni:
ein ‚Gemäldezyklus‘ aus dem Palazzo Ugurgieri in Siena.“

Verfasserin

Martina Dorfmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	5
2. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE	7
3. DIE BILDER AUS DEM PALAZZO UGURGIERI – ÜBERLEGUNGEN ZUM UMFELD	15
3.1 Künstlerisches & historisches Ambiente der Sienesischen Malerei am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.....	15
3.2 Biografischer Umriss der Künstler:	19
3.2.1 Raffaello Vanni	19
3.2.2 Bernardino Mei	23
3.2.3 Domenico Manetti.....	29
3.2.4 Verbindungen der Künstler	31
3.3 Zum Phänomen der seicentesken Kunstsammlungen in Siena – der Palazzo Ugurgieri.....	35
3.4 Transferierung der Gemälde in die Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena.....	41

4. AUSSERGEWÖHNLICHE BILDTHEMATIKEN.....	43
4.1 Pendants gleicher Größe von Bernardino Mei.....	44
4.1.1 Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt.....	45
4.1.2 Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend	51
4.1.3 Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra.....	56
4.1.4 Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist.....	63
4.2 Querformatige Pendants der Künstler Raffaello Vanni und Domenico Manetti.....	72
4.2.1 Neoptolemos tötet Polyxena.....	73
4.2.2 Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen.....	83
4.3 Abweichende Bildformate.....	91
4.3.1 Antiochos und Stratonike	92
4.3.2 Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus.....	97
5. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNG DER BILDERZUSAMMENGEHÖRIGKEIT – SCHLUSSBETRACHTUNG	101

6. LITERATURVERZEICHNIS	107
Gedruckte Quellen.....	118
Ungedruckte Quellen	120
Online-Ressourcen.....	121
7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	122
8. ABBILDUNGEN	129
9. ANHANG	187
Abstract.....	187
Lebenslauf	188

1. EINLEITUNG

Das Thema dieser Diplomarbeit umfasst den sogenannten ‚Bilderzyklus‘ aus dem Palazzo Ugurgieri in Siena, der im Zuge der Erwerbung durch die Banca Monte dei Paschi di Siena 1978¹ in die Öffentlichkeit geriet. Die insgesamt acht Gemälde werden den sienesischen Malern Bernardino Mei (1612–1676), Domenico Manetti (1609–1664) und Raffaello Vanni (1595–1673) zugeordnet und behandeln mythologische und allegorische Themen. Diese drei Künstler waren zeitgenössische Malerkollegen, aber vor allem auch Konkurrenten im Schaffensumfeld der Stadt Siena.

In der Literatur werden die Bilder meist als *„ciclo che ornava una sala del palazzo Ugurgieri a Siena“*² definiert. Sie werden aber weder in zeitgenössischen Quellen noch in frühen biografischen Einträgen der Künstler erwähnt. In diesem Kontext stellt sich die Frage nach der Auftragslage und der Zusammengehörigkeit der Bilder. Da der Auftraggeber und die ursprüngliche Aufstellung der Bilder nicht bekannt sind und auch durch lokale Untersuchungen und Recherchen im Archivio di Stato di Siena und dem Archivio di Stato di Firenze nicht ausfindig gemacht werden konnten, wird die Frage nach der Bilderzusammengehörigkeit zur zentralen Untersuchung dieser Arbeit. Daher spielen für diese Untersuchung der zeitgenössische Kontext und die Verbindung der Künstler eine ebenso große Rolle wie der dargestellte Inhalt der Gemälde.

Durch die bis weit ins 18. Jahrhundert beinahe unbehandelt gebliebene Sienesische Malerei des Seicento entsteht erst im Laufe des 20. Jahrhunderts ein vermehrtes Interesse, wodurch auch den einzelnen Künstlern und deren Verbindung ein kurzer Umriss in dieser Arbeit gebührt. Den ersten biografischen Überblick eines sienesischen Künstlers des Seicento erstellte Cesare Brandi mit dem Werk *Rutilio Manetti 1571-1639*, in dem auch die erste Nennung eines der Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri auftaucht. In einer Anmerkung taucht bei Brandi *„Conte B. Ugurgieri - Andromaca e Ulisse“*³ auf, womit eines der Bilder zum ersten Mal vor ihrem Verkauf im Anwesen der Familie Ugurgieri erwähnt wird. Da-

¹ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

² Pezzo 2009, S. 202.

³ Brandi 1931, S. 184.

her rücken auch die Familie und der Palazzo Ugurgieri als Phänomen der seicentesken Kunstsammlungen in Siena in den Fokus der Betrachtung. Infolge des Verkaufs der Bilder durch Fabio Sergardi⁴ und deren Transferierung in die *Collezione della Banca Monte dei Paschi* wird auch der Sitz der Banca Monte dei Paschi in Siena erörtert, um Näheres über den heutigen Aufstellungskontext der Bilder zu erfahren.

Zur Frage der Bilderzusammengehörigkeit wird das Umfeld der Künstler sowie die allegorischen und mythologischen Themen der Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri untersucht. Die Bilder werden dabei in formaler Hinsicht in verschiedenen Gruppen behandelt.

Von dem Künstler Bernardino Mei stammen fünf der Gemälde, von denen vier dasselbe Format aufweisen und somit die erste Einteilung bilden. Thematisch stellen sie die Geschichten *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 1), *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 2) sowie *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 3) und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 4) dar.

Das fünfte Gemälde von Bernardino Mei, *Antiochos und Stratonike* (Abb. 5), weicht von dem vorhergehenden Format ab. Ebenso stimmt das Bild *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) von Domenico Manetti mit keinem der Anderen im Format überein, wodurch diese beiden als Gruppe behandelt werden.

Die beiden bis jetzt noch nicht genannten Gemälde bilden wiederum durch ihr fast identes Querformat eine eigenständige Kategorie. Sie behandeln die Themen *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 7), das ebenfalls dem Künstler Domenico Manetti zugeschrieben wird, und *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 8), welches als einziges Werk des Malers Raffaello Vannis zur Ausstattung des Palazzo Ugurgieri gehört. Diese außergewöhnlichen Thematiken werden in dieser Arbeit in Bezug auf deren literarischen Quellen und stilistischen Einflüsse gebracht, um Näheres über den Kontext der Bilder zu erfahren. Durch diese Herangehensweise wird versucht, der Frage nach der Bilderzusammengehörigkeit auf den Grund zu gehen.

⁴ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

2. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Die Malerei des Seicento in Siena gelangte erst in den letzten Jahrzehnten in den Blickpunkt der Forschung. Das 2010 erschienene Werk Marco Ciampolinis, *Pittori senesi del Seicento*, bietet heute einen umfassenden Überblick über die Künstlerpersönlichkeiten jenes Jahrhunderts.⁵ Zuvor fand das Seicento wenig Beachtung, wodurch nur vereinzelte Untersuchungen vorliegen. Im Zuge dessen fanden auch die Künstler Raffaello Vanni, Bernardino Mei und Domenico Manetti nur selten Einzug in die Literatur.

Eine der fundamentalsten zeitgenössischen Quellen stellt das Werk *Le Pompe sanesi, o'vero Relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato* von Isidoro Ugurgieri Azzolini dar.⁶ In diesem historischen Werk wird auf die unterschiedlichsten Persönlichkeiten der Stadt Siena eingegangen. Der Kunst und den Künstlern der Stadt wird am Ende des Werkes ein Kapitel zugestanden, in dem auf einige bedeutende Künstler verwiesen wird. Allerdings wird nur Raffaello Vanni in diesem Kapitel der *Sanesi pittori, scultori, architetti ed altri artefici famosi* angeführt, da er als einer der bekannteren Künstler in jenem Zeitraum galt.⁷ Bernardino Mei und Domenico Manetti wurden hingegen nicht verzeichnet.

Die Sienesische Malerei des Seicento wurde wenig beachtet, erst durch den Padre M. Giulielmo Della Valle, in seinen drei Bänden der *Lettere Sanesi*, erlangte die Sienesische Schule den Ruf, den sie schon lange verdiente.⁸ In dem 1792 erschienenen Werk des Abtes Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, wird die Sienesische Malerei erstmals als eigenständige Schule angesehen,⁹ die sich nun langsam anfang zu etablieren. Enzo Carli wid-

⁵ Ciampolini 2010.

⁶ *Le Pompe sanesi, o'vero Relazioni delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato* ist ein Werk des Padre Maestro Fr. Isidoro Ugurgieri Azzolini. Er listete in seinen zwei Bänden eine Reihe von wichtigen zeitgenössischen Persönlichkeiten der Stadt Siena aus den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und Berufen auf. Manche Einträge sind ausgeschmückter als andere, aber insgesamt stellte es eine der umfangreichsten Sammlung geistlicher und weltlicher Persönlichkeiten des Seicento dar. Darunter sind im Anhang sogar einige bedeutende Frauen Sienas vertreten. Siehe in: Ugurgieri Azzolini 1649.

⁷ Ugurgieri Azzolini 1649, S. 386-387.

⁸ Della Valle entnahm seine Informationen vorwiegend aus dem *Trattato sopra le pitture antiche* von Giulio Mancini und den *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* von Giorgio Vasari und fügte sie zu einem reflektierenden Bericht zusammen. Siehe in: Della Valle 1786.

⁹ Lanzi 1822, S. 253-311.

mete sich 1982 erneut dem Studium der sienesischen Kunst und setzte mit seinem Werk *La pittura senese* einen Grundstein für die weitere Forschung,¹⁰ woraufhin Einträge in Überblickswerken zur Italienischen Malerei erfolgten. Alessandro Bagnoli verfasste 1989 den Artikel *La pittura del Seicento a Siena* in *La pittura in Italia*¹¹ und 1997 erarbeitete Bernardina Sani einen umfassenden Beitrag zum Seicento in dem Werk *La Pittura Senese*.¹² Marco Pierinis 2001 entstandenes Werk *Die Kunst in Siena* folgte dieser Tradition,¹³ doch den Höhepunkt der bisherigen Erforschung bezeichnet Ciampolini mit dem bereits erwähnten Werk *Pittori senesi del Seicento*.

Die Tatsache, der bis ins 18. Jahrhundert beinahe unbehandelt gebliebenen sienesischen Malerei des Seicento wirkt sich auch auf die Biografien der Künstler aus. In den frühen Viten der Künstler Raffaello Vanni, Bernardino Mei und Domenico Manetti sind nur einige Hauptwerke verzeichnet, wodurch Bilder für private Auftraggeber kaum Einzug finden. Daher werden die Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri in diesen Viten nicht erwähnt. Die erste und einzige Quelle, in der ein Bild aus dem Palazzo Ugurgieri vor dem Verkauf an die Banca Monte dei Paschi di Siena¹⁴ genannt wird, stellte die 1931 herausgegebene Monografie *Rutilio Manetti 1571-1639* von Cesare Brandi dar. In einer Auflistung wird ein Bild von Domenico Manetti als „Conte B. Ugurgieri - Andromaca e Ulisse“ beschrieben.¹⁵

Bis dato waren die Bilder in der Literatur nicht verzeichnet worden und rückten vielleicht durch ihren privaten Aufstellungsort nicht in das Interesse der Öffentlichkeit. Die Literatur, die explizit auf die Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri eingeht, lässt sich erst nach deren Verkauf finden. In dem Ausstellungskatalog *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto* von 1981 werden zwei Gemälde aus dem Palazzo Ugurgieri erwähnt.¹⁶ In der *Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena* erscheinen dann die anderen

¹⁰ Carli 1982, S. 73-79.

¹¹ Bagnoli 1989.

¹² Sani 1997.

¹³ Pierini 2001.

¹⁴ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

¹⁵ Brandi 1931, S. 184.

¹⁶ 1981 wurden die beiden Bilder: *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* ausgestellt. Siehe in: Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7443,0 und n°7445,0).

Gemälde mit Name, Titel und Aufstellungsort.¹⁷ Erst in der im Jahre 1987 anschließenden Ausstellung *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena* im Palazzo Chigi-Saracini wurde ein Großteil der Bilder gemeinsam präsentiert¹⁸ und in dem Beiheft *Bernardino Mei. Sette dipinti nella Collezione del Monte dei Paschi di Siena* erstmals beschrieben.¹⁹ 1999 werden sie in der Publikation *Banca Monte dei Paschi di Siena: La Collezione d'arte* von Bruno Santi behandelt²⁰ und von da an in den verschiedenen Auflagen des Führers *La Sede Storica della Banca Monte dei Paschi di Siena* stets aufgelistet und kurz beschrieben.²¹

Da die Quellenlage zu den einzelnen Bildern aus dem Palazzo Ugurgieri in Siena spärlich ist, wird der Literatur über die einzelnen Künstler eine größere Bedeutung zugemessen. Raffaello Vanni war der einzige der drei Künstler, der schon von seinen Zeitgenossen nachweislich geschätzt wurde. Giulio Mancini schreibt um 1617-21 in seinen *Considerazioni sulla pittura* über einen begabten Sohn des Malers Francesco Vanni (1563–1610).²² 1621 schätzte Giovanni Battista Marino in einem Brief an Giovanni Battista Ciotto den

¹⁷ Die Titel der Bilder tragen in dieser Guida die Namen: „*Amore è curato dal Tempo con le acque del fiume Lete*“; „*Oreste uccide Clitennestra ed Egisto*“; „*Artemisia, vedova del re Mausolo, beve acqua mista alle ceneri del defunto marito*“; „*Ulisse strappa dalle braccia di Andromaca il figlioletto Astianatte*“; „*Il medico Erasistrato scopre la causa del male di Antioco, figlio del re Seleuco, nel suo amore verso Stratonice, giovane moglie del padre*“ und „*Menelao minaccia Elena dopo la presa di Troia*“. Siehe in: Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 23, 25, 43, 64. Nicht erwähnt werden die Bilder *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 2) und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6).

¹⁸ Nicht beteiligt waren die Bilder *Antiochos und Stratonike* (Abb. 5) von Bernardino Mei und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) von Domenico Manetti. Siehe in: Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0). Diese Gemälde werden auch in dem Ausstellungskatalog *Bernardino Mei e la pittura barocca* nicht erwähnt. Siehe in: Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini 1987.

¹⁹ Bisogni 1987c.

²⁰ In dem Werk von Bruno Santi werden *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 4); *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 2) und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) nicht erwähnt. Siehe in: Santi 1999, S. 57, 61-65.

²¹ Diese Publikation der Bank erscheint erstmals 1988 unter der Herausgabe von Francesco Currieri und 2002 entsteht eine weitere verbesserte Auflage unter der Leitung von Luciano Bellosi.

²² „[Francesco Vanni] morì nel corso della sua felicità e gloria d'età assai florida, che non poteva arrivar ai 48 anni; lasciò facoltà assai conveniente per il stato suo, che i figli, secondo il lor grado, hanno commodità di far progresso et aumento dell'acquisto del padre; et con la facoltà lasciò figli maschi et una femina maritata nobilmente. Fra i maschi ve n'è uno della scuola e maniera / dei Caracci, sotto la quale, per commission del padre et aiutato da amici che lo raccomandarono ad Antonio, ha studiato. Mostra natura, inclination e principij di non dover degenerar, anzi con lo studio, dal quale non si mostra alieno, di dover passar il padre, e di già n'ha dato, con gl'effetti, qualche segno e dimostrazione.“ Siehe in: Mancini 1956, S. 210.

Sohn von Francesco Vanni als einen hervorragenden Künstler ein und beauftragte ihn mit der Ausführung eines Bildes.²³ Giovanni Baglione vermerkt ihn und seinen Bruder Michelangelo Vanni (1583–1671), wie bereits andere Zeitgenossen, in der Biografie ihres Vaters Francesco Vanni: „Lasciò due figliuoli, il maggiore nominossi Michelangelo, e'l Minore Raffaello; amendue alla pittura attesero, & hora assai bene si portano, e fanno honore alla virtù del Padre“.²⁴ Raffaello Vanni wird nicht nur von Mancini und Baglione genannt, sondern auch von Isidoro Ugurgieri Azzolini. In seinen *Pompe Sanesi* erhält er erstmals einen eigenständigen Eintrag unter den Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit.²⁵

Die nachfolgenden Anführungen fallen erneut knapp aus. In *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* schreibt Giovan Pietro Bellori über ihn 1672 nur in Zusammenhang mit einem Auftrag für die Kirche Santa Maria della Pace in Rom in der Vita von Carlo Maratti (1625–1713).²⁶ In Filippo Baldinuccis *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua* wird er erneut nur als Schüler seines Vaters Francesco Vanni erwähnt.²⁷

Daraufhin taucht Raffaello Vanni erst 1786 bei Guglielmo Della Valle in den *Lettere Sanesi* auf. Hier werden die Informationen über seine Ausbildung und einige seiner Werke, die bereits Isidoro Ugurgieri Azzolini beschrieben hat, übernommen und mit zusätzlichen Angaben erweitert.²⁸ 1789 wird er von Luigi Lanzi anerkennend gelobt²⁹ und in der *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800* von Ettore Romagnoli wird ihm erstmals

²³ Marino, *Lettere*, ed. Guglielminetti 1966, S. 295-296, n. 158.

²⁴ Baglione 1642, S. 111.

²⁵ „E' Pittore di gran fama, e celebrato da tutti in valent' huomini.“ Siehe in: Ugurgieri Azzolini 1649, S. 387.

²⁶ „Questo pontefice fin dal principio che fu assunto cominciò diverse fabriche per ornamento della città, ed abbellì particolarmente la Chiesa di Santa Maria della Pace, ove sono le memorie de'suoi maggiori. Dovendosi però in detta chiesa rinovar tre quadri grandi con istorie appartenenti alla Vergine ne' muri sotto la cupola, rimanendo il quarto di mano di Baldassare da Siena, la Presentazione al tempio; in questa occasione Carlo per ordinazione del papa fu chiamato ad una di esse istorie, e benché fosse in suo arbitrio eleggersi la prima con la Natività, situata a buon lume, con tutto ciò per modestia si elesse la seconda della Visitazione, ancorché esposta ai rifles/si in faccia delle finestre che le tolgono il lume e la bellezza, cedendo volentieri a Rafaele Vanni vecchio pittore il primo luogo. Dipinse la Vergine che nel salire la soglia di un antiporto antico di colonne viene incontrata da Santa Elisabetta porgendosi vicendevolmente le braccia.“ Siehe in: Bellori 1976, S. 583.

²⁷ „Ebbe molti discepoli, e fra questi, RUTILIO MANETTI, il quale però si diede ad una maniera in tutto e per tutto diversa da quella del maestro; i due suoi figliuoli RAFFAELLO e MICHELAGNOLO; ASTOLFO PETRAZZI, e il RUSTICHINO. Lasciò quattro figliuoli, uno fu il nominato Raffaello, che egli aveva già incamminato nell'arte, e poi raccomandato alla protezione d'Anton Caracci. Finalmente una figliuola, che fu, secondo il grado di quella casa, nobilmente allogata.“ Siehe in: Baldinucci 1846, Bd. III, S. 457.

²⁸ Della Valle 1786, S. 405-409.

²⁹ „Raffaele [Vanni] ch'era il secondo, rimaso orfano di anni 13, fu raccomandata ad Antonio Caracci; e fece in quella scuola progressi, dice il Mancini, da riuscir superiore anche al padre.“ Siehe in: Lanzi 1822, S. 305.

wieder ein ausführlicher Beitrag gewidmet.³⁰ Es folgten weitere kurze Einträge, etwa im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart* von Ulrich Thieme und Felix Becker.³¹

Erst 1987 wurden die gesamten Informationen zu Raffaello Vanni von Letizia Galli im Zuge der Ausstellung *Bernardino Mei e la pittura barocca* einer erneuten Prüfung unterzogen und zusammengefasst.³² 1996 erfolgte schließlich ein Eintrag in *The Dictionary of Art* von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.³³ 1997 nahmen einige Bilder des Künstlers an der Ausstellung *Pietro da Cortona: 1597-1669* in Rom teil. Angela Negro widmet ihm einen Artikel im Ausstellungskatalog,³⁴ wodurch er Einzug in die Literatur der ‚Cortonesken‘ fand.

In der Forschung stellt das Werk *Pittori senesi del Seicento* von Marco Ciampolini mit Sicherheit einen bedeutenden Schritt für die Sienesische Malerei des 17. Jahrhunderts dar. Auch Bernardino Mei wird von ihm ausführlich erwähnt. Er beschreibt ihn als „*pittore di maggior talento del Seicento senese. Le opere della maturità, che si scalano a cavallo della metà del secolo, incarnano lo spirito più autentico della cultura barocca in bilico fra l'orrido e il sublime*“ und seine Inspirationen als „*rivissuti ben oltre l'eclettismo, in una straordinaria originalità, che assurge a voce sublime e lirica, a un livello che è suo e solo suo*“.³⁵ Überraschend ist allerdings, dass ein Künstler mit einem so großen Œuvre wie Mei, nicht in den *Pompe Sanesi* des Paters Isidoro Ugurgieri Azzolini anzutreffen ist und auch in den *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* des Filippo Baldinucci keine Erwähnung findet. Erst im späten 18. Jahrhundert entdeckte Guglielmo Della Valle in den *Lettere Sanesi* die Wichtigkeit des Künstlers wieder und beschrieb ihn als „*pittore rispettabile*“.³⁶

³⁰ Romagnoli beschäftigte sich vorwiegend mit klassizistischen Tendenzen der Barockmalerei, die er besonders wertschätzte. Diese Tendenz ist auch in seinem Werk *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800* spürbar. Dadurch umfasst der Eintrag von Raffaello Vanni, der im klassizistischen Ambiente ausgebildet wurde, ganze 69 Seiten unter dem Namen „*Cavaliere Raffaello di Francesco Vanni. Pittore. (1587-1673)*“. Siehe in: Romagnoli 1976, S. 175-244.

³¹ Thieme/ Becker 1990, S. 99.

³² Galli 1987, S. 83-107.

³³ Prosperi Valenti Rodinò 1996, S. 885.

³⁴ Negro 1997, S. 235-244.

³⁵ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 339.

³⁶ Da von der Lehrzeit Bernardino Meis nichts bekannt war, wurde seine Malweise von Guglielmo della Valle dem Einfluss unterschiedlicher Maler wie Guercino, Paolo Veronese (1528-1588), Guido Reni, oder der Malerei der Caraccis zugeordnet. Als sein bestes Werk führt Della Valle die *Aurora* in der Casa Bandinelli an. Siehe in: Della Valle 1786, S. 458-459.

Infolgedessen wurde er vom Abt Luigi Lanzi 1792 in der *Storia Pittorica della Italia* in die Reihe der sienesischen Künstler gestellt.³⁷ 1835 fand er Einzug in der *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* von Ettore Romagnoli, aber der klassizistisch geprägte italienische Literat empfand nur Staunen über dessen Fantasie und einfache Bilderfindung, weniger über dessen künstlerischen Stil.³⁸

Durch die Missachtung des Barocks in der Literatur 19. Jahrhunderts verschwand Bernardino Mei, wie zahlreiche andere Künstler, für ein Jahrhundert vollständig aus den literarischen Quellen und tauchte erst wieder im Jahre 1931, in der Künstlermonografie über *Rutilio Manetti* von Cesare Brandi, auf.³⁹ Die allgemeine Neubewertung des 17. Jahrhunderts, die in dieser Zeit auftrat, galt allerdings nicht für Mei. Noch 1963 bewertete Francis Haskell den Kardinal Flavio Chigi (1631–1693) als mittelmäßigen Auftraggeber, der an seinem römischen Palazzo im Vergleich zu Bernini den mittelmäßigen Künstler Bernardino Mei beschäftigte. Ebenso wurde Mei 1937 von Ellis Waterhouse in seinen *Baroque Paintings* als beachtenswerter Künstler mit eklektischem Geschmack definiert. Daher wurde der künstlerischen Tätigkeit Bernardino Meis wenig Beachtung geschenkt. Erst 1966 versuchte Carlo Del Bravo mit dem Artikel *Presentazione di Bernardino Mei*, basierend auf Recherchen Romagnolis, das Interesse an dem Künstler zu wecken und ihn in ein rechtes Licht zu stellen: „...a parer mio, non vede giusto a porlo, in una graduatoria, dopo Rutilio Manetti, il Rustichino, e Raffaello Vanni: credo che, a considerar solo le opere migliori di ognuno, il nostro misconosciuto Mei posso apparire il miglior pittore senese del Seicento“.⁴⁰ Das veranlasste Fabio Bisogni dazu, zwanzig Jahre später das Schaffensfeld des Künstlers zu rekonstruieren und in einer Ausstellung zu präsentieren. Durch diese Ausstellung wurden seine Werke sichergestellt und das Ansehen Bernardino Meis gesteigert, wodurch er immer öfters Erwähnung in Forschungen zur Malerei des *Seicento italiano* fand.⁴¹ 1997 behandelte Bernardina Sani den Künstler ausführlich in ihrem Beitrag über das Seicento

³⁷ Lanzi beschreibt ihn als Zeitgenosse und Konkurrent des Cavaliere Raffaello Vanni. Er kannte allerdings keine seiner Bilder persönlich, das auch sein Text belegt. Siehe in: Lanzi 1822 S. 252.

³⁸ Auch wenn Romagnoli in seiner *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* sich mehr mit den ‚klassizistisch‘ geprägten Künstler beschäftigte, werden Mei dennoch einige Seiten gewidmet. Der Eintrag erfolgt unter dem Namen „Il Cavaliere Bernardino Mei. Pittore e Incisore. (1620-1676)“. Siehe in: Romagnoli 1976, S. 453-490.

³⁹ Brandi 1931, S. 8-9.

⁴⁰ Del Bravo 1996, S. 294.

⁴¹ Bisogni 1987b, S. 139-199.

in *La Pittura Senese*.⁴² 2003/2003 setzte sich Valentina Pettinelli in ihrer Diplomarbeit *Bernardino Mei. Pittore, disegnatore ed incisore del Barocco senese* mit dessen grafischer Tätigkeit auseinander. 2009 folgte ein Eintrag von Annalisa Pezzo im *Dizionario biografico degli italiani*, die eine umfassende und gewissenhafte Zusammenstellung der zerstreuten Quellen darstellt.⁴³ Der Maler Bernardino Mei und seine künstlerischen Fähigkeiten werden von da an mit anderen Augen gesehen.⁴⁴

Die Forschungslage zu Domenico Manetti ist mangelhaft. Durch die Größe seines Vaters Rutilio Manetti (1571–1639) wurde ihm lange Zeit keine Beachtung geschenkt.⁴⁵ Daher wird er auch in den *Pompe Sanesi* von Ugurgieri Azzolini nicht genannt.

In den *Lettere Sanesi* des Guglielmo Della Valle wird er 1786 erstmals im Eintrag zu Bernardino Mei erwähnt.⁴⁶ Luigi Lanzi notierte 1789 in seiner *Storia pittorica della Italia* zu Domenico Manetti nur: „...verisimilmente era della stessa famiglia di Rutilio, ma da non confondersi con sì valentuomo“.⁴⁷ Erst durch den Versuch einer Rekonstruktion der Siene-sischen Schule von Ettore Romagnoli wurde ihm ein Eintrag in der Literatur gewidmet. Romagnoli stieß dabei auf zwei Künstler desselben Namens: zum einen auf „Domenico Manetti seniore“, dem Vater von Rutilio, und zum anderen auf „Domenico Manetti iuniore“, dessen Sohn. In seiner *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* übernahm er beiden Namen und ordnete ihnen einige Werke zu.⁴⁸

In der Folgezeit geriet der Name Domenico Manetti abermals in Vergessenheit, bis 1930 von Cesare Brandi ein Beitrag im *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler* erfolgte.⁴⁹ 1931 wird er in der Monografie zu Rutilio Manetti als dessen Sohn erwähnt⁵⁰ und erst durch die Untersuchung der Taufregister Rutilio Manettis kam der Name seines Vaters

⁴² Sani 1997, S. 444-456.

⁴³ Pezzo 2009, S. 200-205.

⁴⁴ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 339.

⁴⁵ Pallavicino 1987, S. 123. Ciampolini 2010, Bd. I, S. 225.

⁴⁶ Der Eintrag in den *Lettere Sanesi* von Della Valle lautet: „Dovrei qui dire qualche cosa di Domenico Manetti, di cui in casa Magnoni osservai un bel battesimo di Costantino; e nella Chiesa delle Monache del Paradiso due figure di virtù assai ben condotte.“ Siehe in: Della Valle 1782, S. 459.

⁴⁷ Lanzi 1822, S. 253.

⁴⁸ Romagnoli 1976, S. 613-632.

⁴⁹ In diesem Beitrag wird Domenico Manetti als Sohn, Schüler und Nachahmer seines Vaters Rutilio beschrieben, ansonsten fällt dessen Beschreibung spärlich aus. Siehe in: Brandi 1987a, S. 8.

⁵⁰ Brandi 1931, S. 182.

zu Tage, der Lorenzo und nicht Domenico hieß. Infolgedessen wurde „*Domenico Manetti seniore*“ als fiktive Figur erkannt und Domenico Manetti zugleich als Sohn Rutilios identifiziert und die Bilder ihm zugeordnet.⁵¹

Die erste monografische Studie wurde 1987 von Caterina Pallavicino durchgeführt. Sein Œuvre wurde dokumentiert und eine Reihe von Werken ihm anhand von stilistischer Vergleiche zugeschrieben.⁵² Eine umfassende Darstellung seiner künstlerischen Laufbahn lieferte 2007 der Eintrag im *Dizionario biografico degli italiani* von Luca Bortolotti,⁵³ aber der bislang ausführlichste Beitrag lässt sich, wie schon bei den anderen Künstler, in dem Werk Ciampolinis wiederfinden.⁵⁴

Die Literatur über die Sienesische Malerei und die Biografie der Künstler stellen einen besonderen Referenzpunkt der Arbeit dar, aber auch der Palazzo Ugurgieri. Dieser wurde bislang wenig in der Literatur behandelt. Er wird meist kurz in Publikationen über die sienesischen Palazzi angeführt, doch nur selten näher beschrieben. Auch in dem Artikel *Palace Façades in Late Medieval and Renaissance Siena. Continuity and Change in the Aspect of the City* von Matthias Quast wird nur seine Fassade analysiert.⁵⁵ Durch die mangelhaften Informationen über den Palazzo und das Fehlen der Dokumente über den Auftraggeber der Bilder und deren ursprünglichen Anbringungsort rückt auch die Familie Ugurgieri in den Fokus der Arbeit. In der *Genealogia e storia degli Ugurgieri conti della Berardenga* von Lorenzo Grottanelli⁵⁶ wie auch in den Staatsarchiven von Siena und Florenz⁵⁷ sind einige, wenn auch nicht viele, Informationen über die Familie auffindbar.

⁵¹ Von der zeitgenössischen Kritik wird bemängelt, dass in der Ausstellung seines Vaters Rutilio Manetti des Jahres 1978 kein eigenständiges Werk von Domenico vertreten war. Aufgrund dieses Fehlens war es nicht möglich einen Vergleich der beiden Künstler zu ziehen. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 225.

⁵² Pallavicino 1987, S. 123-138.

⁵³ Bortolotti 2007, S. 611-613.

⁵⁴ Nur durch Einwände einiger zeitgenössischen Kunsthistoriker konnte sein Œuvre unter stilistischen Gesichtspunkten rekonstruiert werden. Des Weiteren beschäftigte sich Bernardina Sani mit der grafischen Aktivität des Künstlers. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 225.

⁵⁵ Quast 2005, S. 47-79. Von Matthias Quast wurde ebenfalls eine Datenbank der Palazzi in Siena eingerichtet, die online einsehbar ist. Siehe in: *Siena: banca dati delle facciate del centro storico* (24.11.2012) URL: <http://db.biblhertz.it/siena/siena.xq>. Einige Informationen über den Palazzo konnten aus auch dem Werk *Siena. Constructing the Renaissance City* von Fabio Nevola entnommen werden. Siehe in: Nevola 2007.

⁵⁶ Grottanelli 1881.

⁵⁷ ASS: Archivio, Particolari Famiglie Senesi 190, Ubalдини - Usinini. ASF: Archivio Ceramelli Papiani, Fam. Ugurgieri, fasc. 664; Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Famiglia de Signori Ugurgieri, pezzo 24.

3. DIE BILDER AUS DEM PALAZZO UGURGIERI – ÜBERLEGUNGEN ZUM UMFELD

Die mythologischen und allegorischen Gemälde aus dem Palazzo Ugurgieri wurden von den Künstlern Raffaello Vanni, Bernardino Mei und Domenico Manetti angefertigt. Durch die Beteiligung von drei verschiedenen Malern spielt das künstlerische Umfeld eine ebenso große Rolle wie die Auftragslage der Stadt Siena. Für die Untersuchung dieses ‚Gemäldezyklus‘ stellt auch die Beziehung der Künstler einen wichtigen Referenzpunkt dar. Dabei stellt sich die Frage nach gemeinsamen Aufträgen und Auftraggebern.

Da der Auftraggeber der Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri nicht überliefert ist, rückt der Palazzo Ugurgieri und dessen Eigentümer ebenfalls in den Fokus der Betrachtung. Des Weiteren ist auch der Verkauf der Bilder im Jahre 1978 durch Fabio Sergardi⁵⁸ und die Transferierung der Bilder in die Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena bedeutsam, da die Bilder erst im Zuge der Erwerbung durch die Banca Monte dei Paschi di Siena in die Öffentlichkeit und somit in den Blickpunkt der Forschung gerieten.

3.1 Künstlerisches & historisches Ambiente der Sienesischen Malerei am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts

Das Kunstleben der Stadt Siena war durch das Ende der Stadtrepublik im Jahre 1555⁵⁹ ins Stocken geraten. Nach einer langen Belagerung ergab sich die Stadt dem Heer von Gian Giacomo de' Medici (1495–1555) und Kaiser Karl V. (1500–1558). Die künstlerische Produktion ging schon zurück, als 1549 Sodoma (1477–1549) und 1551 Beccafumi (1486–1551), die bedeutendsten Künstler Sienas, verstarben.⁶⁰ 1557 fällt die Stadt unter die Protektion von Florenz und im Juli 1559 geht sie durch Philipp II. von Spanien (1527–1598) als Lehen an den Herzog Cosimo de' Medici (1519–1574). Unter der Herrschaft der Medici wurde

⁵⁸ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

⁵⁹ Ciampolini 2001, S. 219.

⁶⁰ Carli 1982, S. 78.

Siena zunächst eine autonome Regierung zugestanden, war jedoch unter der Kontrolle des Großherzogs Cosimo I. In Florenz wurden die Künstler vorwiegend durch die Medici gefördert.⁶¹ In Siena hingegen ging die Auftragsvergabe vom Klerus und den lokalen Bruderschaften aus. Im 14. und 15. Jahrhundert verloren viele großen Adelsfamilien an Macht, wodurch das Bürgertum, das durch den Handel und Bankgeschäfte zu Reichtum gelangte, einen immer größeren Einfluss auf die Stadt Siena ausübte, doch ihre Entwicklung blieb hinter der florentinischen Malerei zurück.⁶²

Der Wiederaufbau der Stadt ging mühsam voran. Die Maler verließen wenig das sienesische Ambiente, wodurch sich die Malerei auf die Lokaltraditionen beschränkte.⁶³ Erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erlebte die künstlerische Tätigkeit wieder einen Aufschwung. Nennenswert waren die Künstler Arcangelo Salimbeni (1536–1580), dessen Sohn Ventura Salimbeni (1568–1613) und dessen Adoptivsohn Francesco Vanni (1563–1610).⁶⁴ In dieser Zeit war Francesco Vanni eine wichtige Künstlerpersönlichkeit für die Stadt Siena. Sein anfänglich spätmanieristischer Stil entwickelte sich zu einer weichen Farbgestaltung in Richtung Federico Baroccis (ca. 1535–1612).⁶⁵ In diesem spätmanieristischen Kreis Vannis und Salimbenis wuchs auch Rutilio Manetti (1571–1639), ein weiterer bedeutsamer und einflussreicher sienesischer Maler des 17. Jahrhunderts, auf.⁶⁶

⁶¹ Ciampolini 1988, S. 350.

⁶² Müller 1999, S. 22.

⁶³ Carli 1982, S. 78.

⁶⁴ Carli 1982, S. 78. Francesco Vanni und sein Stiefbruder Ventura Salimbeni wurden in der Werkstatt Arcangelo Salimbeni ausgebildet. Sie wuchsen innerhalb der lokalen durch Beccafumi geprägten Tradition auf. Durch die Aufnahme Arcangelo Salimbenis in die Accademia di San Luca werden die beiden schon früh mit der Kunst der päpstlichen Metropole vertraut. Ventura Salimbeni wurde als gewandter Freskomaler bekannt und war vorwiegend außerhalb Sienas tätig. Geprägt von der manieristischen Malweise näherten sich beide der Kunst Federico Baroccis an. Francesco Vanni entwickelte seine eigene Bildsprache und brachte spirituelle und mythische Aspekten in seine Werke ein. Aus Briefen Giulio Mancini geht hervor, dass Francesco bereits mit 16 Jahren nach Rom aufbrach, wo er Werke Raffaels (1483–1520) studierte, ein Schüler Giovanni De Vecchis (1536–1615) und Freund des Cavalier D'Arpino (1568–1640) wurde. Siehe in: Sani 1997, S. 413–423.

⁶⁵ Den Höhepunkt seiner barroccesken Malweise bildet die *Verkündigung* (Abb. 9) in Santa Maria dei Servi. Das für Barocci typische Irisieren der Farben bringt Francesco Vanni in Verbindung mit der Kunst Beccafumis, sodass man wie Briganti von einer „neobeccafumianischen“ Position sprechen kann. Der Einfluss Baroccis schwindet mit der Zeit aus den Werken Vannis, wodurch die Einflüsse Raffaels und Annibale Carraccis (1560–1609) stärker zu Tage treten. Siehe in: Sani 1997, S. 413–423.

⁶⁶ Über die Ausbildung Rutilio Manettis ist wenig bekannt. Sein früher Stil wurde von Francesco Vanni inspiriert. Zum Ausdruck gelangt dies u.a. in der gemalten Prozessionsfahne für das Oratorium San Rocco in Siena, das auf der Vorderseite *Die Heiligen Rochus und Hiob bitten für die Stadt Siena* (Abb. 10) darstellt. Wenig später führte er weitere Fresken des *Hl. Rochus* (Abb. 11) für dasselbe Oratorium aus. Siehe in: Bagnoli 1989, S. 338–339.

In der Zeit zwischen 1580 und 1639, in der Künstler wie Salimbeni und Vanni in den großen Städten der Toskana und in Rom Aufträge ausführten, erfuhr die Kunstszene eine Orientierung Richtung Rom.⁶⁷ Die Sienesische Malerei des frühen 17. Jahrhundert ist noch stark durch die Kunst Federico Baroccis geprägt, doch im zweiten Jahrzehnt ist deutlich der naturalistische Stil Caravaggios (1571–1610) und seiner Nachfolger spürbar.⁶⁸

In diesem Zusammenhang spielt auch der Arzt und Kunstsammler Giulio Mancini eine bedeutende Rolle für die Stadt Siena. Aus Briefen zwischen ihm und seinem Bruder Deifebo geht hervor, dass er Werke bedeutender Künstler wie Annibale Carracci, Guido Reni, oder auch Caravaggio und Bartolomeo Manfredi, um nur einige zu nennen, von Rom nach Siena verschickte.⁶⁹ Ebenso waren in Florenz, auch wenn es keine Belege für einen Aufenthalt Caravaggios in der Stadt der Medici gibt, einige seiner Werke vertreten. Das Bild mit dem Kopf der *Medusa* (Abb. 12) wurde z.B. von Kardinal Francesco Maria del Monte Bild für den Großherzog Ferdinand I. in Auftrag gegeben, ebenso wie vermutlich das Bild *Bacchus* (Abb. 13). Das Gemälde *Der schlafende Amor* (Abb. 14) wurde hingegen 1609 vom Cavaliere Francesco dell' Antella von Malta nach Florenz verschickt.⁷⁰ Aber auch Werke der Caravaggisten konnte im Florentiner Ambiente bewundert werden, in dem bereits von 1615 bis 1620 Artemisia Gentileschi (1597–1652 ca.) tätig war. 1619 kam Gerrit van Honthorst (1590–1656) an den Hof des Großherzogs von Florenz. In dem Bild *Abendessen mit einem verheirateten Paar* (Abb. 15) ist seine Neigung zu Nachtszenen und künstlichen Lichtquellen, wodurch ihm der Beiname *Gherardo delle Notti*‘ zukam, ersichtlich.⁷¹

In Siena fand die Formensprache Caravaggios vor allem durch den Maler Rutilio Manetti Verbreitung. Auch Honthorsts Gestaltung „*a lume di candela*“ scheint schon 1624 in dem Werk *Ruggiero und Alcina* (Abb. 18) von Manetti für den Kardinal Carlo de' Medici Auf-

⁶⁷ Ingendaay Rodio 1983, S. 193-194.

⁶⁸ Pierini 2001, S. 156-158.

⁶⁹ Giulio Mancini verschickte sämtliche Bilder in seine Heimatstadt Siena, darunter auch das heute verloren gegangene Werk des *Evangelisten Johannes* von Caravaggio. Siehe in: Macchierini 2005, S. 393-400.

⁷⁰ Pizzorusso 2010, S. 179.

⁷¹ Pizzorusso 2010, S. 186. Rutilio Manetti näherte sich den naturalistischen Tendenzen des Caravaggismus an und orientierte sich ebenfalls an Artemisia Gentileschi. Diese Stilentwicklung ist schon in dem großformatigen Werk *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 18) ersichtlich und gipfelt in dem Gemälde *Dem von den Engeln getrösteten Hl. Hieronymus* (Abb. 17), das in das Jahr 1628 datiert werden kann. Jenes Werk, das zum Höhepunkt seiner Produktion gezählt werden kann, ist von der caravaggesken Hell-Dunkelmalerei und naturalistischen Tendenzen beherrscht. Diese Einflüsse sind auch bei anderen sienesischen Malern, wie z. B. bei Francesco Rustici (1592–1626), genannt Rustichino, ersichtlich. Siehe in: Pierini 2001, S. 156-158.

nahme gefunden zu haben. Rutilio Manetti war aber ebenso auch offen für die Malerei der französischen Caravaggisten, etwa Simon Vouet (1590–1649) oder Valentin de Boulogne (1594–1632), die damals in Rom tätig waren.⁷²

Diese Einflüsse in der Sienesischen Malerei wurden auch durch die Vergabe öffentlicher Aufträge an auswärtige Künstler verstärkt. So wurden zum Beispiel Künstler wie Guercino (1591–1666), Guido Reni (1575–1642), Pietro da Cortona (1596–1669), Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), Giovanni Francesco Romanelli (1610–1662), Carlo Maratti (1625–1713) und Mattia Preti (1613–1699), um nur einige zu nennen, mit Aufträgen in Siena betraut.⁷³ Dadurch wurde die Stadt im Laufe des Seicento erneut zu einem wichtigen künstlerischen Zentrum und durch den wirtschaftlichen Aufschwung der 1624 neu gegründeten Banca Monte dei Paschi wieder konkurrenzfähig.⁷⁴

1655 verstärkte sich die Beziehung zwischen Siena und Rom, als Fabio Chigi (1599–1667) zum Papst Alexander VII. gewählt wurde. Francesco Vanni war dessen Taufpate, demzufolge pflegten die beiden ein freundschaftliches Verhältnis. So wurde Raffaello Vanni schon 1653, als Fabio Chigi noch Kardinal war, mit der Dekoration zweier Lünetten in Santa Maria del Popolo in Rom für die Cappella Chigi beauftragt. Auch Mei ging im Auftrag der Chigi 1657 nach Rom.⁷⁵

⁷² Pierini 2001, S. 156; Ciampolini 2001, S. 219–227. Im folgenden Jahrzehnt suchte Rutilio Manetti vermehrt Vorbilder in der Malerei der französischen Caravaggio-Nachfolger. Dadurch lassen sich auch seine folgenden Gemälde, die auf dem Prinzip des ‚*Manfrediana Methodus*‘ basieren, erklären. Siehe in: Bagnoli 1989, S. 340–341.

⁷³ 1636 trafen das *Martyrium des Hl. Bartholomäus* (Abb. 19) von Guercino und die *Beschneidung Christi* (Abb. 20) von Guido Reni für die Kirche San Martino in Siena ein, die von Pandolfo Spannocchi und der Familie Gori in Auftrag gegeben wurden. Ins 4. Jahrzehnt können auch die Bilder *Anbetung der Hirten* (Abb. 21) für Sant’ Agostino und die *Hl. Anna lehrt der Jungfrau Maria das Lesen* für San Vigilio von Giovanni Francesco Romanelli datiert werden. Siehe in: Bisogni 1987a, S. 12–19. Pietro da Cortona fertigte für San Francesco die *Verkündigung Mariä* (Abb. 22) sowie das *Martyrium der Hl. Martina* (Abb. 23) für die Cappella Bandinelli an. Carlo Maratti wurde 1664–1671 vom Papst Alexander VII. mit zwei Bildern (Abb. 24) und (Abb. 25) für die Cappella Chigi im Dom von Siena beauftragt. Für Sant’ Agostino ließ er 1667–1671 ebenfalls von Maratti das Altarbild der *Immacolata* (Abb. 26) malen. Raffaello Vanni fertigte 1667 nach seiner Rückkehr aus Rom das Altarbild, *Tod des Hl. Thomas von Villanova* (Abb. 27), für Sant’ Agostino an. Auch Mattia Preti wurde für Siena beauftragt. 1672 bis 1673 führte er für San Francesco die *Kanonisation der Hl. Katharina von Siena* (Abb. 28) aus. 1674 bis 1675 arbeitete er an der *Predigt des Hl. Bernardino* (Abb. 29) für den Dom von Siena und 1675 an dem *Hl. Ignazius von Loyola* (Abb. 30) für San Vigilio. Siehe in: Ingendaay Rodio 1983, S. 201.

⁷⁴ Piaciarotti 1997, S. 280.

⁷⁵ Agnarelli 2002, S. 340.

3.2 Biografischer Umriss der Künstler:

Die Künstler Raffaello Vanni (1595–1673), Bernardino Mei (1612–1676) und Domenico Manetti (1609–1664) wuchsen in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs auf. Die Sienesische Malerei war zur diesem Zeitpunkt durch die Malerei Federico Baroccis bzw. durch die Caravaggios und seiner Nachfolger geprägt. In Siena fanden diese Tendenzen vor allem durch die Maler Francesco Vanni und Rutilio Manetti seine Verbreitung, wodurch die stilistische Entwicklung der Künstler in unterschiedliche Richtungen verlief.⁷⁶

3.2.1 Raffaello Vanni

Raffaello Vanni⁷⁷, der älteste der drei Künstler, orientierte sich anfänglich an seinem Vater Francesco Vanni. Nach dessen Tod im Jahre 1610 transferierte er sich nach Rom, wo er bis 1618 verweilte.⁷⁸ Nach Angaben in den *Pompe Sanesi* von Isidoro Ugurgieri Azzolini stand er in Rom unter der Obhut der Künstler Guido Reni und Antonio Caracci (ca. 1589–1618).⁷⁹ Diese Notizen werden von Guglielmo Della Valle in den *Lettere Sanesi* wiederholt,⁸⁰ doch diese sollten nicht wörtlich genommen werden. Sie dienen vielmehr

⁷⁶ Piacciarotti 1997, S. 280.

⁷⁷ Romagnoli gibt eine präzise Notiz zum Geburtstag Vannis wieder: „*da Francesco Vanni e da Caterina Rossetti nel 4 ottobre 1587*“. Siehe in: Romagnoli 1976, S. 181. Letizia Galli entdeckte einen Eintrag im Taufbuch: „*Raffaello Vanni figlio, m. Francesco di Eugenio Vanni pittore' e di Caterina Rossetti, fu battezzato a Siena il 4. ottobre 1587*“ (ASS, Biccherna 1139, c. 12r; AAS, Pieve di S. Giovannino, *Battezzati*, 68). Siehe in: Galli 1987, S. 83. Doch Letizia Galli sah das Geburtsjahr des Künstlers als zu früh an, da er wenn dieses zutrefte, schon 23 Jahre alt gewesen sein müsste, als sein Vater verstarb und bei seinem ersten dokumentierten Werk 35. Im Zuge ihrer erneuten Recherchen fand sie einen weiteren Eintrag im Taufregister des Jahres 1595: „*Raffaello di maestro Francesco Vanni pittore e di madonna Caterina sua moglie fu battezzato a di 3 di settembre*“ (ASS, Biccherna 1139, c. 132v). Galli vermutet dadurch, dass bereits vorher ein Kind mit demselben Namen zur Welt gebracht wurde, der kurz darauf verstarb, & seinen älteren Bruder darstelle. Siehe in: Galli 1995, S. 259-261.

⁷⁸ Cesani 1989b, S. 913.

⁷⁹ „*Il Cavalier Raffaello Vanni del Cavalier Francesco Vanni, di cui poco fa si è parlato, fino all'età di 12 anni attese à gli Studij delle lettere, ed hebbe i principij del disegno da suo Padre, mà per questo in breve morì: egli se n'andò a Roma sotto la protezione di Guido Reni famosissimo Pittore, e da esso fù tirato avanti nella professione. Doppo alcuni anni Guido si partì da Roma, e lasciò il Vanni sotto la protezione d' Antonio Caracci, ove fece gran profitto; e venuto il Caracci a morte egli se n'andò a Venezia e dimoratovi cinque anni vi fece molto bell'opere.*“ Siehe in: Ugurgieri Azzolini 1649, S. 387.

⁸⁰ Della Valle 1786, 406-409.

als Hinweise seiner künstlerischen Orientierung.⁸¹ Giulio Mancini schrieb wenige Monate nach dem Tod Francesco Vannis am 26. Oktober 1610, dass er versucht habe, einen Vanni – wahrscheinlich Raffaello – im Hause von Guido Reni unterzubringen.⁸² Doch der Kontakt zu Guido Reni dürfte von kurzer Dauer gewesen sein, da dieser bereits im Mai 1612 nach Bologna aufbrach. Seine Verpflichtungen für die Familie Borghese in der Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore gingen zu Ende und er kehrte nur gelegentlich nach Rom zurück. Raffaello Vanni könnte allenfalls mit seinem Kreis Kontakt aufgenommen haben, zu denen auch Antonio Carracci gehörte. Zwar verließ Antonio Carracci die Stadt direkt nach dem Tod Annibale Carraccis, kehrte aber 1610 wieder zurück und blieb dort bis zu seinem Tode 1618.⁸³ Etwas präziser als seine Ausbildung kann sein Aufenthalt in Venedig bestimmt werden. 1622 sandte er aus der Lagunenstadt die Leinwand *Hiob wird von seinem Weib verspottet* (Abb. 32) an die Kirche San Rocco in Siena.⁸⁴ Neben dem Einfluss seines Vaters ist in diesem Werk in der malerischen Gestaltung und der atmosphärischen Lichtbehandlung ein Bezug zur venezianischen Malerei erkennbar.⁸⁵ In anderen Bildern aus seinen Anfangsjahren wie in der *Verkündigung Mariens* (Abb. 33) ist noch deutlich der Einfluss seines Vaters Francesco Vanni spürbar.⁸⁶ Raffaello Vannis Malerei kann daher nicht wie die Rutilio Manettis oder Niccolò Torniolis in die Caravaggio-Nachfolge eingereiht werden, da er sich nur vereinzelt caravaggesker Stilelemente bediente.

Am 27. Dezember 1624 wurde Raffaello Vanni in die sienesische *Congregazione dei SS. Chiodi* aufgenommen. Ihm wird aber aufgrund von römischen Verpflichtungen das vor-

⁸¹ Galli 1987, S. 83-85.

⁸² Entnommen sind diese Informationen aus M. Macchierinis *Annibale Caracci e i „bolognes“ nel carteggio familiare di Giulio Mancini, Tesi di specializzazione* im Fach Archäologie und Kunstgeschichte der Universität Siena von 1994-95. Zit. n. Sani 1997, S. 435.

⁸³ Guido Reni führte unter anderem 1614 das Deckenfresko der *Aurora* (Abb. 31) im Casino Borghese, heute Rospigliosi-Pallavicini, aus. Siehe in: Negro 1997, S. 235.

⁸⁴ In dem Bild *Hiob wird von seinem Weib verspottet* deutete eine Inschrift auf seinen Venedig Aufenthalt. Auf den Seiten des Sockels, auf dem sich Hiob niedergelassen hat, sind folgende Schriftzüge erkennbar: „I BONA SUSCEPIMUS DE MANU DEI MALAQUAR [unleserlicher Buchstabe] NON SUSTINEAM II“, und „RAPH VANNIUS FECIT MDCXXII VEN“. Übers. dt nach Bernardina Sani „Wir haben das Gute von der Hand Gottes empfangen und dürfen das Böse nicht zurückweisen / Raffaello Vanni hat (dieses Bild) 1622 (in Venedig?) geschaffen.“ Siehe in: Sani 1997, S. 435-436. Der Aufenthalt in Venedig ist aber nicht nur in dieser Inschrift erkennbar, sondern auch durch Dokumente des Ordens bezüglich des Transportes der Pala von Venedig über Florenz nach Siena belegt (ASS, Patrimonio dei resti 1610, c. 127). zit. n. Galli 1987, S. 85.

⁸⁵ Bagnoli 1989, S. 343.

⁸⁶ Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1031.

geschriebene Noviziat erlassen: „*essendogli stata fatta grazia del noviziato perchè doveva andare a Roma*“ (BCS, ms. A. XI. 133, C. 144r).⁸⁷ In dieser Zeit folgten die sienesischen und römischen Aufträge in dichten Abständen, sodass nicht immer bestimmt werden kann, ob die für Siena bestimmten Werke auch dort gemalt worden sind.⁸⁸

Am Anfang des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts war die Malerei in Siena noch stark durch die Hell-Dunkelmalerei Caravaggios geprägt, wodurch Raffaello Vanni Schwierigkeiten hatte, konkurrenzfähig zu bleiben und sich daher vermehrt der Wandmalerei zuwandte. Da einflussreiche Freskenmaler, wie Sebastiano Folli (1569–1621), der den Zyklus in Santa Marta in Siena nicht vollenden konnte, oder Pietro Sòrri (ca. 1556–1622) verstarben, führte er diese zu Ende. Auch die Fresken von Sòrri in San Sebastiano in Vallepia, die 1627 dokumentiert sind, wurden von Vanni fertiggestellt.⁸⁹ Nach 1634 wurde er mit der künstlerischen Ausstattung der Decke in San Vigilio in Siena mit einer Darstellung des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 34) beauftragt.⁹⁰ Nach oder schon während des Auftrages in San Vigilio orientierte sich Vanni immer mehr Richtung Giovanni Francesco Romanelli (1610–1662), der als il Viterbese oder Raffaellino bekannt war. Dieser Einfluss ist auch im *Jüngsten Gericht* (Abb. 35) in San Niccolò in Sasso⁹¹ und auch in den Bildern der *Geburt der Jungfrau* (Abb. 36) und der *Heilige Helena mit dem wahren Kreuz* (Abb. 37) für die Kirche Santa Maria in Publicolis in Rom, die von Marcello Santacroce in Auftrag gegeben wurden und 1644 dokumentiert sind, erkennbar.⁹²

Raffaello Vanni behauptete sich in Rom. 1641/1642 arbeitete er für den Kardinal Carlo de' Medici im Palazzo Madama. Er wurde zum Hausmaler der Patrizi und wohnte im Palazzo

⁸⁷ zit. n. Galli 1987, S. 85.

⁸⁸ Sani 1997, S. 436.

⁸⁹ Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1031.

⁹⁰ Raffaello Vanni brachte nicht nur die neue Gestaltung der Decken *alla veneziana*, in der die Leinwand durch einen hölzernen Rahmen an der Decke befestigt wurde, nach Siena, sondern auch einen neuen Stil: Einzelfiguren wurden nun untersichtig oder durch kontrastreiche Lichtstreifen hervorgehoben; die Figuren in der Mitte wurden hierarchisch kompositioniert, und durch den Einfluss von Giovanni Lanfranco (1582–1647), perspektivische Verkürzungen verwendet. Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1031. Durch die Frequenz des bolognesischen Ambientes führte Raffaello Vannis Interesse zwangsläufig in Richtung Giovanni Lanfranco, der ebenfalls Schüler von Agostino und Annibale Carracci, war. Siehe in: Galli 1987, S. 87.

⁹¹ Da die Fresken von San Sebastiano eine gewisse Beziehung zu Domenichino (1581–1641) aufweisen, ist es möglich, dass Vanni in dessen Werkstatt Giovanni Francesco Romanelli kennen lernte. Passeri beschreibt aufgrund von antiken Quellen, dass Romanelli vor Pietro da Cortona, ein Schüler von Domenichino gewesen war. Siehe in: Galli 1987, S. 87.

⁹² Granata/ Vodret 2005, S. 359.

des Marchese Mariano in der Nähe von San Luigi dei Francesi. 1644 kehrte er für einige Aufträge nach Siena zurück.⁹³ In der Folge wird Vannis Stilentwicklung von einer Reihe von Werken bestimmt, die zwischen 1648 und 1652 geschaffen wurden, die sich immer weiter in Richtung Pietro da Cortona entwickeln. Dieser Einfluss gipfelt sich in dem Gemälde der *Schlacht von Clodoveo* (Abb. 38), das von der Compagnia della SS. Trinità 1653 für das Oratorio della Contrada di Valdimontone in Auftrag gegeben wurde. Hier wird eine überfüllte Szene mit Figuren in unnatürlichen Posen, die auf engstem Raum ineinandergreifen und von Pferden bedroht werden, im Gefecht der Schlacht dargestellt.⁹⁴

Ende der vierziger Jahre ist die starke Verbindung der Stadt Siena mit den Medici in Florenz zu vermerken. Auf Anfrage von Mattias de' Medici (1613–1667) begleitete Raffaello Vanni 1652 den noch jungen Livio Mehus (1630–1691) auf einer Studienreise. In einer Notiz von Baldinucci wird diese Reise „*a vari mesi a Venezia e in Lombardia*“ erwähnt.⁹⁵ Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich eine intensive Periode für den Maler. Die römischen Aufenthalte intensivierten sich und die Aufträge wurden immer wichtiger. 1653 malte er für Fabio Chigi, der damals noch Kardinal war, zwei Lünetten mit *David und Saul* (Abb. 39) und *Samuel und Elias* (Abb. 40) für die Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. 1656 arbeitete Vanni wieder für Fabio Chigi, der 1655 sein Pontifikat als Papst Alexander VII. angetreten hatte.⁹⁶ Vannis Beziehung zum Papst ging eine alte Freundschaft der Familien voran, da sein Vater der Taufpate Fabio Chigis gewesen war. Daher geht ihre Verbindung über eine normale Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler hinaus. Des Weiteren freskierte er für den Papst die Pendentifs und die Kuppel in Santa Maria del Popolo in Rom mit der Darstellung der *Jungfrau Maria in der Glorie* (Abb. 41) und führte ebenfalls das große Gemälde der *Geburt der Jungfrau* (Abb. 42) in Santa Maria del Pace in diesen Zeitraum aus.⁹⁷ In dieser Zeitspanne hatte Vanni eine prestigeträchtige Position im künstlerisch römischen Ambiente inne. Er arbeitete an zwei der bedeutendsten Projekte

⁹³ In diesen vierziger Jahren gab es wenige Maler, die in Siena mit Vanni konkurrieren konnten: Rutilio Manetti starb bereits 1639, Tornioli befand sich in Rom und Deifebo Burbarini (1619–1689), sein treuesten Schüler und Mitarbeiter, blieb in dem anfänglichen Stil Vanni stehen. Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1032.

⁹⁴ Galli 1987, S. 93.

⁹⁵ Baldinucci 1846, Bd. V, S. 533–34.

⁹⁶ Negro 1997, S. 241.

⁹⁷ Im Tagebuch des Papstes Alexanders VII sind alle Zahlungen dokumentiert, so auch jene für die *Geburt der Jungfrau* in Santa Maria della Pace. Siehe in: Krautheimer/ Jones 1975, S. 210, n. 302 und S. 225, n. 926. Zu diesem Bild schreibt Bellori in der Vita von Carlo Maratti, dass er dem alten Vanni den besten Platz „*situato a buon lume*“ für das Gemälde überlassen hätte. Siehe in: Bellori 1976, S. 583.

der Stadt, in Santa Maria del Popolo und in Santa Maria della Pace in Zusammenarbeit mit Pietro da Cortona, Carlo Maratti, Gian Lorenzo Bernini und Bernardino Mei.⁹⁸

Im Jahre 1658 wurde Raffaello Vanni berufen, das Amt des Principe in der Accademia di San Luca anstelle von Pietro da Cortona zu bekleiden. Bis 1660 besetzte er die Stelle und trotz seines hohen Alters war er währenddessen und auch nachher noch künstlerisch tätig.⁹⁹ Wenige Tage vor seinem Tode gibt ein Brief Auskunft über den Ruhm und das Prestige, welche der Künstler in seiner langen Karriere erreicht hatte. Flaminio Borghese erinnert an die Künstler Raffaello Vanni und Deifebo Burbarini (1619–1690) „*come i migliori pittori che siano qua*“.¹⁰⁰ Vanni stirbt schließlich am 28. November 1673 in Siena im Alter von 78 Jahren.¹⁰¹ Er war ein Maler, der von großer Bedeutung für die Kunst in Siena war, da er die modernen Tendenzen des Barocks aus der römischen Kultur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Lokalmalerei der Stadt brachte.¹⁰²

3.2.2 Bernardino Mei

Laut einem Dokument aus dem Archivio di Stato di Siena wurde ein Bernardino Mei im Oktober 1612 geboren: „*Bernardino figlio di maestro Girolamo di Agniolo Mei e di Clelia Camozzi sua consorte si batizzò il di 23 ottobre, compare Girolamo di Antonio Brunetti*“.¹⁰³ Doch außer dem Eintrag im Taufbuch sind die Notizen über den Künstler äußerst spärlich. Über seine Lehrzeit ist nichts bekannt. Seine anfängliche Orientierung am Naturalismus könnte auf eine Verbindung zu Rutilio Manetti zurückgeführt werden, da dessen Werkstatt am Anfang des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum für junge Künstler

⁹⁸ Galli 1987, S. 94-97.

⁹⁹ Prosperi Valenti Rodinò 1996, S. 885.

¹⁰⁰ Notizen darüber lassen sich in dem Brief von Flaminio Borghesi, der am 17. November 1673 von Siena verschickt worden war, finden (ASF, Carteggio d'artisti, Cod. 21, ins. 6, let 7). Zit. n. Galli 1987, S. 97.

¹⁰¹ Er wird in der Kirche San Giorgio bestattet (AAS, 1797, c. 21 c). Zit. n. Galli 1987, S. 97.

¹⁰² Cesani 1989b, S. 913.

¹⁰³ Cesare Brandi nennt als Geburtsjahr Bernardino Meis „*ca. 1615*“. Siehe in Brandi 1987b, S. 339. Doch aufgrund eines Dokumentes aus dem Archivio di Stato di Siena (ASS, Biccherna 1139, c. 325r.) kann das Geburtsjahr Bernardino Meis auf das Jahr 1612 festgelegt werden. Zit. n. Bisogni 1987b, S. 140.

darstellte.¹⁰⁴ Ettore Romagnoli beschreibt ihn allerdings als Schüler Raffaello Vannis.¹⁰⁵ Del Bravo hingegen nimmt die Anfänge der Malerei Meis unter dem Einfluss von Astolfo Petrazzi (1583–1665) an.¹⁰⁶

Nach Fabio Bisogni resultieren diese unterschiedlichen Ansatzpunkte daraus, dass die Sienesische Malerei des Seicento um die Mitte des 20. Jahrhunderts noch keiner festen Chronologie der Werke und Künstler unterlag. Die erste Biografie wurde erst 1931 von Cesare Brandi über den Künstler *Rutilio Manetti* verfasst, wodurch es wenig Referenzpunkte einer zeitlichen Einordnung gab.¹⁰⁷

Das erste sicher dokumentierte Werk Meis stellen drei signierte Miniaturen aus dem *Libro dei Leoni* um 1634 dar. Diese Miniaturen nehmen Bezug auf Stiche von Antonio Gregori (1583–1646), der ebenfalls einige Stiche dafür anfertigte.¹⁰⁸ Naturalistische Tendenzen sind auch in der ersten dokumentierten Leinwand, der *Prozession der Reliquien des Heiligen Bernardino* (Abb. 43), feststellbar, für die er am 2. Mai 1639 seine Bezahlung erhielt.¹⁰⁹

Der Kontakt zu Rutilio Manetti hatte schon früh begonnen. Schon sein Vater Girolamo Mei, als dieser einer der Ordensbrüder in San Giovannino in Pantaneto war, gab für das Oratorium ein Gemälde bei Rutilio in Auftrag.¹¹⁰ Bernardino Mei pflegte schon früh Kontakt zu dessen Sohn, Domenico Manetti. Er engagierte sich in jenem Jahrzehnt im gesellschaftlichen Leben der Stadt und nahm zusammen mit Domenico Manetti an verschiedenen Bruderschaften teil. Er war Mitglied der *Compagnia laicale di S. Giovannino in Pantaneto*,

¹⁰⁴ Meis anfänglicher Stil war vor allem durch Rutilio Manetti und Francesco Rusticis (1592–1626), aber auch durch den Stecher Giuliano Periccioli (1600–nach 1649) geprägt. Siehe in: Bisogni 1996b, S. 54.

¹⁰⁵ Romagnoli 1976, S. 454–455.

¹⁰⁶ Del Bravo 1966, S. 295.

¹⁰⁷ Bisogni 1987b, S. 144–147. Eine Lehrzeit unter Raffaello Vanni bekräftigte auch Cesare Brandi im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler*. Siehe in: Brandi 1987a, S. 208. Er verweist auf einen Einfluss Rutilio Manetti. Siehe in: Brandi 1931, S. 191. Nach Annalisa Pezzo muss der Kontakt Bernardino Meis zu Rutilio Manetti schon äußerst früh begonnen haben. Seine Ausbildung erhielt Mei in den 20iger und 30iger Jahren, daher könnte sie wahrscheinlich in den Umkreis von Manetti verortet werden und nicht wie Romagnoli meinte in die Nähe von Raffaello Vanni. Siehe in: Pezzo 2009, S. 200.

¹⁰⁸ Bernardino Meis Beschäftigung mit der Druckgrafik fällt in einen Zeitraum in der der sienesischen Druck von dem Geist Jacques Callot (1592/94–1635) beeinflusst war. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 229. Mei orientierte sich ebenfalls an Antonio Gregori, Bernardino Capitelli und Giuliano Periccioli. Siehe in: Bisogni 1987b, S. 144–147.

¹⁰⁹ Bisogni 1987b, S. 146–147.

¹¹⁰ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340.

der *Compagnia di S. Caterina* sowie der *Compagnia di S. Bernardino*.¹¹¹ Nach dem Tod von Rutilio Manetti im Jahre 1639¹¹² war Mei einer der talentiertesten Künstler der Stadt und zog dessen Auftraggeber an. Der Umstand, dass er in gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht mit dessen Sohn, Domenico Manetti, zu tun hatte und ihr Stil eine Verbindung zu einer Schule aufweist, könnte zur Annahme führen, dass Bernardino Mei in der Werkstatt Rutilio Manettis ausgebildet wurde.

Im Werdegang Bernardino Meis lassen sich in den dreißiger Jahren des Seicento zwei künstlerische Einflusssphären benennen, die zum einen in seiner Orientierung an Rutilio Manetti und zum anderen in seiner Aktivität als Stecher, die unter dem Einfluss von Bernardino Capitelli (1589–1639) stand, erkennbar sind.¹¹³ Das Gemälde der *Hl. Petrus wird aus dem Gefängnis befreit* (Abb. 44) orientiert sich an der Malerei Rutilio Manettis. Im Kolorit ist aber schon eine Tendenz Richtung römischen Barock wahrnehmbar, die durch Raffaello Vanni erfolgte.¹¹⁴ In dieser Zeit treten auch die caravaggeseken Einflüsse wieder stärker zutage, wie z.B. in dem Bild der *Geburt der Jungfrau* (Abb. 45) in San Lorenzo alle Serre di Rapolano von 1641.¹¹⁵

Die Bilder der *Heiligen Cosmas und Damian* (Abb. 46) und der *Heilige Hieronymus* (Abb. 47) zeugen von einem „*deciso ritorno al naturalismo di stampo manettiano*“, wie Fabio Bisogni ihn beschreibt.¹¹⁶ Diese Werke geben Aufschluss über die Aktivitäten Bernardino Meis in den vierziger Jahren. In dem Bild der *Heiligen Cosmas und Damian* ist eine Konfrontation mit der römischen Malerei ersichtlich und auch eine immer stärker werdende Anlehnung an Caravaggio.¹¹⁷ In dem 1646 bis 1648 ausgeführten Werk der *Enthauptung Johannes des Täufers* (Abb. 48)¹¹⁸ für San Giovannino in Pantaneto wird der Naturalismus ins Extreme

¹¹¹ Bernardino Mei trat in die Compagnia laicale di S. Giovannino in Pantaneto ein: 1637 war er zusammen mit Domenico Manetti Kassier, 1638 als Kandidat zum Vikar nominiert und 1640 als Berater, 1642 wird er zum Prior, ebenso 1648 (ASS, Patrimonio dei resti, 767, cc. 28v, 39r, 52r, 53r, 62r, 62v, 91v-92r). 1638 war er zum Mitglied der Compagnia di S. Caterina (ASS, Patrimonio dei resti 505, c. 71r) und 1651 bis 1654 wird er zusammen mit Domenico Manetti in den Dokumenten der Compagnia di S. Bernardino erwähnt (ASS, Patrimonio dei resti 768, cc. 4r, 5r, 8v, 21r, 26v-27r). Zit. n. Bisogni 1987b, S. 147-148.

¹¹² Kat. Ausst. Palazzo Pubblico 1978, S. 49.

¹¹³ Sani 1997, S. 446.

¹¹⁴ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340.

¹¹⁵ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340.

¹¹⁶ Bisogni 1987b, S. 148.

¹¹⁷ Pezzo 2009, S. 201.

¹¹⁸ Del Bravo fand den Beleg (ASS, Patrimonio dei resti 767, cc. 83r-v) für den Auftrag des Werkes und legte somit dessen Entstehungszeit zwischen 1646 und 1648 fest. Siehe in: Del Bravo 1966, S. 297, 301.

getrieben und das Licht konzentriert sich auf wenige Figuren. Fabio Bisogni sieht in der theatralischen Dramatisierung der Ausführung eine Anlehnung an Mattia Preti, die in dem nachfolgenden Jahrzehnt in der Malerei Meis zunimmt.¹¹⁹

Mei war ein Künstler, der vorwiegend „*quadri da stanza*“¹²⁰ für private Auftraggeber anfertigte. Doch mit den fünfziger Jahren erhielt er auch immer mehr öffentliche Aufträge. 1648 war er für vier Halblunetten mit *Geschichten des Heiligen Hiob* (Abb. 49) für des Oratorio di San Rocco verantwortlich.¹²¹ In diesen Jahren versuchte er den Verlauf des Lichtes und die Darstellung der Figuren zu perfektionieren. In der Darstellung der *Bathseba* (Abb. 50) ist ein starker Bezug zu Mattia Preti und seiner caravaggesehen Lichtführung fassbar. Die Physiognomien der Figuren führen wiederum auf Rutilio Manetti zurück. Auch im *Urteil des Salomon* (Abb. 51) ist in der ausdrucksstarken Gestik und Mimik ein Bezug zu Preti erkennbar, während das Kompositorische an Raffaello Vanni erinnert, tauchen in der Gestaltung naturalistische Eindrücke auf.¹²²

Im 6. Jahrzehnt erlebt die Malerei Bernardino Meis ihren Höhepunkt und der Kontakt zur römischen Malerei und vor allem sein Interesse an Guido Reni und Gian Lorenzo Bernini werden sichtbar. Er isolierte die Figuren und kreiert rhythmische Anordnungen durch Kontraposte, wie aus einer dynamischen Figurengruppe Berninis. Seine Malerei wird weicher und pastoser, in der Farbigkeit lebhafter und ausdrucksstark in der Gestik und Mimik. Aber auch in dieser Zeit bleiben für ihn private Auftraggeber ein wichtiger und fester Bestandteil. Er trat in ein privilegiertes Verhältnis mit der Familie Bandinelli, wobei er deren Palazzo a S. Agostino mit großen allegorischen Leinwänden ausstattete. Heute sind diese Gemälde allerdings verloren gegangen.¹²³

Zu diesen privaten Aufträgen kamen auch öffentliche. 1653 führte er eine *Anbetung der Hirten* (Abb. 54) für die Sala del Concistoro im Palazzo Pubblico aus. Der szenische Aufbau ähnelt der Malerei Pietro da Cortonas: vor allem in der kreisförmig ansteigenden Komposition, die durch die Partie der Engel am oberen Rand abgeschlossen wird und dem Licht, das nur den Vordergrund beleuchtet und den Rest im Schatten lässt. In dieser Phase

¹¹⁹ Bisogni 1987b, S. 157. Mei lernte die Kunst Mattia Pretis über den sienesischen Maler Niccolò Tornioli kennen, der durch seinen Romaufenthalt mit der Kunst Pretis in Berührung kam. Siehe in: Bisogni 1987a, S. 22.

¹²⁰ Bisogni 1987a, S. 11.

¹²¹ Bisogni 1987b, S. 157-158.

¹²² Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340.

¹²³ Mei stand mit der Familie Bandinelli im engen Kontakt, so führte er z.B. 1652 das *Bildnis des Papst Alexander III.* (Abb. 52) und 1653 das *Bildnis des Kardinal Rolando Bandinelli* (Abb. 53) aus. Siehe in: Pezzo 2009, S. 202.

nähert sich Mei der cortonesken Phase Raffaello Vannis an. Doch wie eines seiner Meisterwerke zeigt, bleibt der Naturalismus von Rutilio Manetti immer spürbar, wie das in dem Bild des *Scharlatan* (Abb. 55), signiert und datiert 1656, erkennbar ist.¹²⁴

In diese Zeit fallen auch die Kompositionen allegorischen, mythologischen und literarischen Charakters. In der 1656 signierten und datierten *Allegorie der Gerechtigkeit* (Abb. 56) und der *Ungerechtigkeit* (Abb. 57)¹²⁵ wird vorwiegend die Darstellung der Emotionen gepriesen, wie auch in der Darstellung *Johannes des Evangelisten* (Abb. 58) und der *Ghismunda* (Abb. 59). Sani macht in dem Gemälde der *Ghismunda* auf einen weitreichenden Einfluss von Bernini aufmerksam. Als Vergleiche zieht sie die Büste der Constanza Buonarelli mit Verweis auf ihre halbgeöffneten Lippen sowie auf den zurückgelegten Kopf der *Caritas* am Grabmonument Urbans VIII. heran.¹²⁶ In die fünfziger Jahre fällt auch seine vermehrte Aktivität als Stecher, wie die Beispiele, die von Caterina Pallavicino in der Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena gefunden wurden, zeigen. Einige dieser Radierungen stellen Embleme der Familie Chigi dar. Andere zeigen allegorische Themen, die als Frontispiz für Hochschularbeiten konzipiert wurden, wie zum Beispiel *Atlas und Herkules stützen das Universum* (Abb. 60), und einen Bezug zur Familie Chigi aufweisen.¹²⁷ Diese Stiche deuten schon auf die besondere Beziehung Bernardino Meis zur Familie Chigi hin. Seine Transferierung nach Rom geht mit der Wahl Fabio Chigis zum Papst Alexander VII. und der Übersiedelung seiner wichtigsten sienesischen Förderer, Flaminio Del Taja und Volumnino Bandinelli, einher. Ein Dokument vom 16 April 1657 aus den Kontenbüchern der Camera Apostolica bestätigt: „1657, adì 16 aprile. Scudi sessanta moneta & c. a Bernardino Mei pittore per rimborso di spese fatte nel viaggio da Siena a Roma chiamato per servire qua nella sua professione“.¹²⁸ Die Übersiedelung Meis war eine offizielle Einladung. Wahrscheinlich nahm der einflussreiche Monsignore Volumnio Bandinelli, der später Kardinal und Vertrauensmann des Papstes wurde, eine aktive Vermittlerrol-

¹²⁴ Bisogni 1987b, S. 161-164.

¹²⁵ Pezzo 2009, S. 202.

¹²⁶ In dem Bildnis der *Gismunda* verwirklicht Mei die literarische Vorlage der Geschichte aus dem *Decameron* (Abschnitt 1, 4.1) von Giovanni Boccaccios wobei er sie in seinem Gemälde in eine Heroin verwandelte. Siehe in: Sani 1997, S. 447.

¹²⁷ Bisogni 1987b, S. 168.

¹²⁸ Die Transferierung Meis nach Rom wird von Leandro Ozzola in *L'Arte alla Corte di Alessandro VII*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XXXI, 1908, fasc I-II, S. 59 erwähnt. Zit. n. Bisogni 1987b, S. 168.

le zwischen den beiden ein.¹²⁹ Insbesondere sind uns jene großformatigen Gemälde bekannt, die Bernardino Mei im Auftrag der Familie Chigi für die Kirchen Santa Maria della Pace und Santa Maria del Popolo sowie für die Kathedrale von Ariccia ausführte. Diese römischen Bilder stellen einen weiteren Höhepunkt seiner facettenreichen Laufbahn dar. 1659 wurde ihm die Ausführung einer *Heiligen Familie* für die Kirche Santa Maria del Popolo anvertraut. In der Pala der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit zwei Engeln und Passionssymbolen* (Abb. 61) für das Querschiff von Santa Maria del Popolo wendet sich Mei von seiner düsteren Tonalität zugunsten einer hellen Chromatik ab. Die Protagonisten der Szene erwecken einen skulpturalen Eindruck, wodurch sie mit den weißen Marmorengeln, die den Rahmen des Bildes halten, korrespondieren. Den Entwurf für diese lieferte Bernini, die Ausführung erfolgte von Antonio Raggi (1624–1686).¹³⁰ Im selben Jahr erhielt er auch die Zahlung für die Bilder *Johannes der Täufer tadelt Herodes und Herodias* (Abb. 62) und *Johannes der Täufer wird zur Hinrichtung geführt* (Abb. 63) für Santa Maria del Pace und eine *Allegorie des Winters* für den Palazzo Chigi in Ariccia, die er für Flavio Chigi realisierte.¹³¹

In dieser Zeit folgten auch für andere Auftraggeber ähnlich imposante Bilder wie *Julia fällt in Ohnmacht bei der Betrachtung der blutigen Kleider des Pompeius* (Abb. 64) und sein Pendant *Opferung der Iphigenie* (Abb. 65).¹³² Das Pontifikat Alexander VII. war für die sienesischen Maler in Rom eine ausgesprochen ertragreiche Periode. Doch die Situation in Rom war nicht immer einfach. Noch unter dem Pontifikat des sienesischen Papstes wurde 1662 sein Antrag zum Principe der Accademia di San Luca zurückgewiesen.¹³³

Sein größter Auftrag, der ihn für längere Zeit beschäftigte, war die Ausstattung des Audienzsaales des Palazzo Chigi ai SS. Apostoli, der Residenz des Kardinals Flavio Chigi. Dieser unterlag der Umgestaltung Gian Lorenzo Berninis und auch Mei war dort von 1658 bis mindestens 1671 mit seinem Zyklus beschäftigt, wie aus den Zahlungen¹³⁴ und den Inven-

¹²⁹ Pezzo 2009, S. 202-203.

¹³⁰ Sani 1997, S. 454-456.

¹³¹ Krautheimer/ Jones 1975, S. 205, n. 67 und S. 210, n. 301.

¹³² Alessi 1989, S. 811-812.

¹³³ Mei wurde allerdings schon 1657 in die Accademia di San Luca aufgenommen. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 342-345.

¹³⁴ Aus den Dokumenten die von Vincenzo Golzio publiziert worden sind, geht hervor, dass Bernardino Mei sehr häufig für den Kardinalnepoten Flavio Chigi tätig war. Siehe in: Golzio 1939, S. 6, 14, 21, 70, 74, 75, 76, 150, 157, 267, 272, 274, 276, 280, 281, 282.

turen, die Almamaria Mignosi Tantillo publiziert hat, hervorgeht. Die Bilder stellen allegorische und mythologische Themen mit philosophischem Hintergrund dar. Heute gelten die meisten von ihnen leider als verloren.¹³⁵ Nach dem Tod Alexanders VII. im Jahre 1667, war Bernardino Mei noch bis 1674 in S. Maria in Via in Rom anzutreffen, führte aber auch Aufträge für Siena aus. 1671 verschickte er das Werk *Die Vision des Hl. Hieronymus* für den Dom in Siena¹³⁶ und 1676 verstarb er unerwartet.¹³⁷

3.2.3 Domenico Manetti

Domenico Manetti wurde, wie schon Ettore Romagnoli erwähnt, 1609 als Sohn des Malers Rutilio Manetti geboren.¹³⁸ Das kleine Œuvre des Malers wurde von Beginn an durch die Figur seines bekannten Vaters überschattet, in dessen Werkstatt er schon 1625 eintrat und lernte.¹³⁹ Im 4. Jahrzehnt arbeitete er mit seinem Vater zusammen. Ihre unterschiedlichen Stile kommen z.B. in dem Gemälde *Rinaldo verlässt die Zauberin Armida* (Abb. 66) zum Vorschein.¹⁴⁰ Seine Mithilfe beschränkte sich weitgehend auf die Figuren des Hintergrundes. Nach Pallavicino verharret er in dem naturalistisch caravaggesken Stil seines Vaters und entwickelt keine Eigenständigkeit. Erstaunlicherweise erhielt er aber in dieser Zeit Aufträge in Zusammenarbeit mit Bernardino Mei und Raffaello Vanni. Dies verdankte er wahrscheinlich seinem bedeutenden Vater und auch seinen gesellschaftlichen Kontakten. Am 21. April 1631 wurde Domenico Mitglied der Compagnia laicale di S. Giovannino in

¹³⁵ Sani 1997, S. 454. Aufgrund der starken Oxydierung des Bildes wurde 1719 entschieden es durch ein gleichnamiges Gemälde von Annibale Mazzuoli zu ersetzen, 1725 kam es in die Sakristei und von 1760 bis 1795 zierte es erneut den Altar. Daraufhin wurde es ein weiteres Mal durch das Bild Mazzuolis ersetzt. Zuletzt erinnert sich Romagnoli an das Bild „*nelle stanze dell'Opera appesa*“. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 372-373.

¹³⁶ Dieses Werk von Mei ist nur durch Beschreibungen von Romagnoli überliefert. Ciampolini 2010, Bd. I, S. 342.

¹³⁷ Pezzo 2009, S. 204.

¹³⁸ Romagnoli, 1976, S. 618. Domenico Manetti wurde 1609 als Sohn Rutilio Manetti und Elisabetta Panducci geboren und am 8. Jänner 1609 getauft. (ASS, Biccherna 1139, c. 291r). Siehe in Pallavicino 1987, S. 123.

¹³⁹ Aus einer Zahlung an Rutilio Manetti geht hervor, dass sich Domenico schon 1625 in der Werkstatt seines Vaters aufhielt. Siehe in: Bortolotti 2007, S. 611.

¹⁴⁰ Cesare Brandi schreibt das Gemälde vollständig Domenico Manetti zu. Siehe in: Brandi 1931, S. 181. Alessandro Bagnoli gesteht ihm nur einen Einfluss zu, schreibt es aber seinem Vater Rutilio zu. Siehe in: Kat. Ausst. Palazzo Pubblico 1978, S. 131. Luca Bortolotti gesteht dem Bild im Dizionario Biografico degli Italiani hingegen eine mögliche Attribution an Domenico Manetti zu. Siehe in: Bortolotti 2007, S. 611.

Pantaneto in Siena, in der er am 11. März 1639 zum Vikar gewählt wurde.¹⁴¹ Wenige Tage später erhielt sein Vater den Auftrag für eine Leinwand. Doch da Rutilio am 22. Juli 1639 verstarb, führte Domenico anstelle seines Vaters das Gemälde *San Giovanni che addita Gesù alla folla* für die Kirche San Giovannino in Pantaneto aus. Wenig später fertigte er ein weiteres Gemälde, die *Geburt Johannes des Täuflers* (Abb. 67), für denselben Auftraggeber an.¹⁴² In dem großen Gemälde *Unschuld der Vestalin Tuccia* (Abb. 68), das Rutilio für den Gouverneur Leopold de' Medici (1617–1675), einem offiziellen Bild für den Audienzsaal des Palazzo Pubblico schuf, ist die Hand von Domenico Manetti deutlich zu erkennen, da er das Bild nach dem Tod seines Vater vollendete.¹⁴³

Das um 1643 entstandene Bild *Die wundersame Brotvermehrung* (Abb. 69) für die Kirche S. Giovanni dei Tredicini ist das erste dokumentierte Werk Domenico Manettis und lässt eine deutliche Interpretation der väterlichen Kunst erkennen. Augenfällig ist aber auch eine Hinwendung zu anderen sienesischen Malern seiner Zeit, wie Niccolò Tornioli. Die meisten seiner überzeugenderen Werke können ins 5. Jahrzehnt datiert werden. Bei zwei großformatigen Leinwänden, *Allegorie der Künste* (Abb. 70) und *Konzert* (Abb. 71), sig. und dat. 1646, sind immer noch väterliche Einflüsse ersichtlich. Doch in den vier weiblichen Figuren, die die Künste darstellen, sind Bezüge zu Raffaello Vanni spürbar und die Frau in dem Konzert scheint sich an Niccolò Tornioli (1598–1651) zu orientieren. In diese Zeit fällt auch das Bild *Umarmung zwischen Gerechtigkeit und Frieden* (Abb. 72), das er für Mattias de' Medici anfertigte, indem ebenso der väterliche Naturalismus und barocke Tendenzen in der Komposition kenntlich sind.¹⁴⁴

Am Ende der vierziger Jahre hellte Domenico seine Farbenpalette auf und versuchte sie der Malerei Raffaello Vannis und Domenico Manettis anzupassen. Eine gelungene Konfrontation mit der klassischen Malerei führte er 1646–1649 für die Cancelleria di Biccherina im Palazzo Pubblico in den beiden Fresken *David und die Frau des Thecua* (Abb. 73) und *Rebecca am Brunnen* (Abb. 74) aus.¹⁴⁵ In diesen Zeitraum sind auch einige Bilder aus der Collezione Monte dei Paschi und der Collezione Chigi Saracini zu verorten, wie die beiden Pendants *Die Tochter des Pharaos mit einer Dienerin* (Abb. 75) und *Der junge Moses wird*

¹⁴¹ ASS, Patrimonio dei resti 767, cc. 15r, 22v, 28v, 52v. Zit. n.: Pallavicino 1987, S. 126.

¹⁴² Bortolotti 2007, S. 612.

¹⁴³ Ciampolini 2001, S. 223–224.

¹⁴⁴ Pallavicino 1987, S. 123–126.

¹⁴⁵ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 226.

zum Fluss gebracht, in denen sich Domenico Manetti, mehr als in anderen Bildern, an Raffaello Vanni anzulehnen versucht. Ein gewisser Impuls des Vaters bleibt aber immer noch erhalten und wird auch nie als stilistisches Element verschwinden.¹⁴⁶

In den fünfziger Jahren beteiligte er sich an verschiedenen figurativen Zyklen. Das Bild *Hagar und Ismael* (Abb. 76) stand in Konkurrenz mit Bildern von Bernardino Mei und Raffaello Vanni und weist eine komplexe Komposition auf. 1651 führte er zwei Lünetten mit Geschichten des Heiligen Hiob in San Rocco aus¹⁴⁷ und 1656 nahm er an dem dekorativen Zyklus von S. Stefano (Abb. 78) zusammen mit Bernardino Mei, Raffaello Vanni und Deifebo Burabarini teil. Doch er schaffte es nicht, seinen eigenen Stil zu kreieren und liegt im Vergleich hinter den Fertigkeiten seiner Konkurrenten.¹⁴⁸

Auch nach der Wahl Fabio Chigis zum Papst Alexander VII. und der Transferierung Vannis und Meis nach Rom, blieb Domenico in Siena und war mit den Zeichnungen für die Dekoration der Kapelle der Familie Del Taja in San Vigilio beschäftigt. Domenico Manetti verstarb am 17. Jänner 1663 im Alter von 53 Jahren und mit ihm schloss sich die naturalistische Periode in der sienesischen Malerei.¹⁴⁹

3.2.4 Verbindungen der Künstler

Die Künstler Raffaello Vanni, Bernardino Mei und Domenico Manetti waren, wie bereits erwähnt wurde, Zeitgenossen im sienesischen Schaffensumfeld. Raffaello, der älteste der drei Künstler, begab sich schon 1610, nach dem Tod seines Vaters, nach Rom.¹⁵⁰ Doch seine Verbindung zur Heimatstadt brach nie völlig ab. Er war auch in Siena zugegen und kontinuierlich für sienesische Auftraggeber tätig.¹⁵¹ Der Maler Bernardino Mei war nach dem Tod von Rutilio Manetti im Jahre 1639¹⁵² einer der meist beschäftigten Künstler in

¹⁴⁶ Bortolotti 2007, S. 613.

¹⁴⁷ 1655 war er erneut im Palazzo Pubblico beschäftigt, wo er das Oval *Emilia Pannocchieschi d'Elci präsentiert dem Bischof von Siena das Projekt für das von ihr gegründete Kloster Santa Marta* (Abb. 77) ausführte. Siehe in: Bortolotti 2007, S. 613.

¹⁴⁸ Pallavicino 1987, S. 123.

¹⁴⁹ AAS, 1778, c 45v. Zit. n. Pallavicino 1987, S. 123.

¹⁵⁰ Ugurgieri Azzolini 1649, S. 387.

¹⁵¹ Raffaello Vanni war auch in Siena tätig. 1624 wurde er in die sienesische *Congregazione dei SS. Chiodi* aufgenommen. 1634 erhielt er u.a. den Auftrag für die Freskenausstattung in San Vigilio. Siehe in: Galli 1987, S. 85.

¹⁵² Kat. Ausst. Palazzo Pubblico 1978, S. 49.

Siena und auch Domenico Manetti erhielt in dieser Zeit vermehrt Aufträge und führte das Werk seines Vaters fort.¹⁵³

Bernardino Mei lernte Domenico Manetti spätestens 1637 kennen, als er in die Compagnia laicale di S. Giovannino in Pantaneto aufgenommen wurde,¹⁵⁴ zu der Domenico schon seit 1631 gehörte und wo er 1639 zum Vikar wurde.¹⁵⁵ 1638 führte er zusammen mit Domenico Manetti das Amt des Kassiers aus, woraus eine nähere Beziehung, wenn nicht sogar Freundschaft angenommen werden könnte,¹⁵⁶ denn „*nel 1645 il Mei viene eletto tra i Signori della festa di Provenzano da Domenico Manetti*“.¹⁵⁷ Für die Compagnia laicale di S. Giovannino in Pantaneto führten beide Künstler Werke aus. Domenico Manetti übernahm 1639 den Auftrag seines Vaters¹⁵⁸ und Bernardino Mei führte 1646-1648 das Bild der *Enthauptung Johannes des Täufers* (Abb. 48) aus.¹⁵⁹

Somit standen Bernardino Mei und Domenico Manetti durch ihre Malweise in der Nachfolge von Rutilio Manetti und seiner naturalistischen Manier. Raffaello Vanni hingegen war ein Maler des ‚klassizistischen‘ Barock, geprägt durch die Malerei von Guido Reni und Antonio Carracci.¹⁶⁰ Mei stand anfangs stärker unter dem naturalistischen Einfluss Rutilio Manettis, wandte sich später auch jener barocken Malerei zu, die er durch Raffaello Vanni kennenlernte. Er fand vor allem durch Mattia Preti und auch Gian Lorenzo Bernini Beeinflussung, auch wenn er seine naturalistisch caravaggeske Orientierung niemals ganz aufgab.¹⁶¹ Domenico Manettis nimmt zwar einige klassische Elemente auf, verharrte aber im Gegensatz zu Bernardino Mei im Einflussbereich seines Vaters.¹⁶²

Die Künstler orientierten sich an unterschiedlichen Tendenzen und Malweisen, wodurch sie sich voneinander abhoben. Trotzdem arbeiteten sie für manche gemeinsame Auftraggeber, wodurch sie ständig in Konkurrenz standen. Fabio Bisogni erwähnt in dem

¹⁵³ Bortolotti 2007, S. 612.

¹⁵⁴ ASS, Patrimonio dei resti, 767, cc. 28v, 39r, 52r, 53r, 62r, 62v, 91v-92r. Zit. n. Bisogni 1987b, S. 147-148.

¹⁵⁵ ASS, Patrimonio dei resti 767, cc. 15r, 22v, 28v, 52v. Zit. n. Pallavicino 1987, S. 126.

¹⁵⁶ Diese Einträge sind aus Dokumenten aus dem Archivio di Stato di Siena ersichtlich. (ASS, Patrimonio dei resti, 767, cc. 28v, 39r, 52r, 53r, 62r, 62v, 91v-92r). 1651 bis 1654 wird Bernardino Mei zusammen mit Domenico Manetti in den Dokumenten der Compagnia di S. Bernardino erwähnt (ASS, Patrimonio dei resti 768, cc. 4r, 5r, 8v, 21r, 26v-27r). Zit. n. Bisogni 1987b, S. 147-148.

¹⁵⁷ Einträge dazu lassen sich im Archivio di Stato di Siena (ASS, ms A. 114) finden. Siehe in: Bisogni 1987b, S. 155.

¹⁵⁸ Bortolotti 2007, S. 612.

¹⁵⁹ Del Bravo 1966, S. 297, 301

¹⁶⁰ 1634 erhielt er den Auftrag für die Ausstattung in San Vigilio. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. III. S. 1031.

¹⁶¹ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340-342.

¹⁶² Ciampolini 2010, Bd. I. S. 225-226.

Ausstellungskatalog *Bernardino Mei e la pittura barocca*, dass die Künstler um 1650 gemeinsam an einer Serie tätig waren, die sich heute in der Collezione Chigi-Saracini befindet.¹⁶³ Die Serie umfasste drei Bilder. Domenico Manetti fertigte das Bild *Hagar und Ismael* (Abb. 79)¹⁶⁴ an. Bernardino Mei führte das *Urteil des Salomon* (Abb. 80)¹⁶⁵ und Raffaello Vanni den *Triumph des David* (Abb. 82)¹⁶⁶ aus. Die Bilder werden schon in der *Relazione in compendio delle cose più notabili del Palazzo e Galleria Saracini di Siena* zitiert. Das Bild von Domenico Manetti wird beschrieben unter „*Agar e Ismaele disciacciati da Abramo alla presenza di Sara, Isacco, e molte persone*“. Meis Werk wird als „*il Giudizio di Salmone, con molti Astanti, del Cav. Mei*“ erwähnt und jenes von Vanni als „*Il Trionfo di Davidde con numero grande di gente*“.¹⁶⁷ Auch von Romagnoli werden die Bilder im Verzeichnis der Galleria Saracini angeführt.¹⁶⁸

Die Bilder stellen Exempel der Gerechtigkeit und Weisheit dar. Sarah fordert Abraham auf, Hagar und Ismael zugunsten ihres Sohnes Isaak zu verschicken.¹⁶⁹ Im salomonischen Urteil streiten zwei Frauen um Gerechtigkeit, da jede von ihnen behauptet, das Neugeborene sei ihr Kind,¹⁷⁰ und im *Triumph des David* besiegt David durch Klugheit seinen Gegner, den Riesen Goliath.¹⁷¹ Die drei Maler standen sich in unmittelbarer Konkurrenz

¹⁶³ Bisogni 1987a, S. 24.

¹⁶⁴ Das Bild *Hagar und Ismael* spielt vor einer Ansicht perspektivisch verkürzter Palazzi des Cinquecento, wie sie auch in einigen Fresken Rutilios ersichtlich sind. Auch die Positionierung der Figuren im Hintergrund ist stark von der cinquecentesken Malerei beeinflusst. Ein zeitgenössischer Einfluss stellen die caravaggeske Lichtbehandlung und die naturalistische Darstellung der Stoffe und Objekte dar. Kompositorisch nimmt er Anlehnung an Raffaello Vanni. Siehe in: Galli 1987, S. 132.

¹⁶⁵ Bisogni gesteht dem Bild *Urteil des Salomon* einen Einfluss von Mattia Preti im Umgang der caravaggesken Beleuchtung und in der Ausführung pathetischer Gesten und Expressionen zu. Er bestätigte Enzo Carlis Ansatz einer cortonesken Beeinflussung des Kolorits durch Raffaello Vanni. Siehe in: Bisogni 1987b, S. 188-189. Ciampolini hingegen weist im Bezug kompositorischer Aspekte auf einen Einfluss von Peter Paul Rubens *Urteil des Salomon* (Abb. 81), das Mei wahrscheinlich aufgrund eines Stiches von Françoise Ragot kannte. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I. S. 358.

¹⁶⁶ Das Bild *Triumph des David* ist auf das Jahr 1648 datierbar. Siehe in Galli. 1987, S. 99-100. Nach Riccardo Spinelli spiegelt sich ein klarer cortonesker Einfluss wieder. Siehe in. Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 66-68.

¹⁶⁷ *Relazione* 1819, S. 58.

¹⁶⁸ Romagnoli vermerkte das Bild unter dem Titel „*David*“ in der Collezione Chigi Saracini. Siehe in: Romagnoli 1976, S. 220, 473, 632.

¹⁶⁹ Bibel, *Genesis*, 21, 9-21.

¹⁷⁰ Bibel, *1 Könige*, 3, 16-28.

¹⁷¹ Bibel, *1 Samuel*, 17, 1-58.

gegenüber. Domenico Manettis Komposition lehnt sich an jener Raffaello Vannis an,¹⁷² und auch Bernardino Mei orientiert sich an dessen cortonesken Einflüssen.¹⁷³ Durch diese Anlehnungsversuche standen die drei Bilder ohne Zweifel, wie schon Fabio Bisogni beschreibt, in einer „*tenzone accademica*“.¹⁷⁴

Diese Bildserie blieb aber nicht die einzige, an der sich die drei Künstler gemeinsam beteiligten. Am 6. April 1653 beschloss die Compagnia di Santo Stefano ai Pispini fünf Gemälde für ihr Oratorium in Auftrag zu geben. Der Auftrag zur Ausführung der Werke erging ebenfalls an Bernardino Mei, Domenico Manetti, Raffaello Vanni und an Deifebo Burbarini, einem Schüler von Raffaello Vanni. Sie waren gemeinsam, wenn die Werke auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten ausgeführt wurden, mit diesem Zyklus des Heiligen Stephanus für die Kirche Santo Stefano ai Pispini beschäftigt.¹⁷⁵ Von Bernardino Mei stammt das Bild *Der Hl. Stephanus erweckt einen Toten* (Abb. 83)¹⁷⁶ und von Domenico Manetti der *Disput des Hl. Stephanus* (Abb. 84).¹⁷⁷ Raffaello Vanni führte die *Festnahme des Hl. Stephanus* (Abb. 85)¹⁷⁸ und Deifebo Burbarini die *Weihe des hl. Stephanus zum Diakon* aus. Ein weiteres, heute verloren gegangenes Werk von Mei mit der *Auffindung des Körper des Hl. Stephanus* soll den Zyklus abgeschlossen haben.¹⁷⁹ Die Bilder werden auch schon

¹⁷² Galli 1987, S. 132.

¹⁷³ Bisogni 1987b, S. 188.

¹⁷⁴ Bisogni 1987a, S. 24.

¹⁷⁵ Der Zyklus in Santo Stefano ai Pispini wurde von Marco Ciampolini 1988 in der *Nobile Contrada del Nicchio: La decorazione della soppressa compagnia di S. Stefano a Siena* dokumentiert und er publizierte die Zahlungen der Bilder. (ASS, Patrimonio dei resti 1723, c. 133v). Zit. n. Ciampolini 2010, Bd. I. S. 228.

¹⁷⁶ Das Werk *Der Hl. Stephanus erweckt einen Toten* von Mei befindet sich *ante* 1815 in der Kirche Sant' Agostino. Der Zustand des Bildes ist insgesamt schlecht. Die Leinwand ist schlaff und weist Bruchstellen auf und die Farbschicht beginnt sich zu lösen. Siehe in: Bagnoli 1985, S. 118. Die Zahlung für das Gemälde erfolgte am 16. November 1654. (ASS, Patrimonio dei resti 1753, c. 144v). Zit. n. Ciampolini 2010, Bd. I, S. 344, 363.

¹⁷⁷ Die Komposition des Bildes *Der Disput des Hl. Stephanus* erinnert stark an Kompositionen seines Vaters Rutilio oder auch an jene Meis. Siehe in: Ciampolini 1989, S. 145-146. Er versucht seine chaotischen Figurenkompositionen zu überwinden. Siehe in: Cesani 1989a, S. 798. Das Bild ist 1656 dokumentiert. *Ante* 1818 befand es sich in der Sakristei im Dom von Siena, von 1851-1853 war Silvio Griccoli der Besitzer. Heute befindet es sich, wie auch das Bild von Raffaello Vanni in Sant'Eugenio a Monastero. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I. S. 237.

¹⁷⁸ Obwohl das Gemälde schon 1653 in Auftrag gegeben wurde, ist es erst 1667 von der Compagnia di Santo Stefano ai Pispini dokumentiert (ASS, Patrimonio dei resti 1723, c. 134v). Es befand sich *post* 1784 im Palazzo Pubblico in der Sala del Capitano del Popolo, 1851-1853 war es in Besitz von Silvio Griccoli und heute zierte es den Chor von St. Eugenio a Monastero. Für diese Adaption wurde das Bild stark in Mitleidenschaft gezogen und auf den Längsseiten beschnitten. Zit. n. Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1040, 1061. Das Bild steht unter unmittelbarem Einfluss von Pietro da Cortona. Siehe in: Negro 1997, S. 240.

¹⁷⁹ Ciampolini 2010, Bd. I. S. 363.

von Romagnoli in seiner *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* erwähnt.¹⁸⁰ Dies rührt wahrscheinlich daher, da es sich bei dem besagten Zyklus um einen öffentlichen Auftrag und nicht um einen privaten Auftraggeber wie bei den Bildern aus dem Palazzo Ugurgieri handelte.

Der Auftrag für die Bilder des Stephanus-Zyklus liegt ungefähr im selben Zeitraum wie die zwei datierten Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri. Daher ist es in Siena in dieser Zeit offensichtlich vermehrt zu gemeinsamen Auftragserteilungen jener Künstler gekommen. Durch diese Aufträge wird ersichtlich, dass die drei Künstler bereits an mehreren Projekten gemeinsam tätig waren. Daher könnte davon ausgegangen werden, dass auch die Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri gemeinsam, bzw. in einem kurzen Zeitraum, an die Künstler Bernardino Mei, Domenico Manetti und Raffaello Vanni in Auftrag gegeben wurden. Unter diesen Gesichtspunkten sind erste Indizien für eine Betrachtung der Bilder unter zyklischen Aspekten gegeben.

3.3 Zum Phänomen der seicentesken Kunstsammlungen in Siena – der Palazzo Ugurgieri

Im 17. Jahrhundert waren adelige Privathäuser in Siena mit Gemäldeausstattungen aufwendig geschmückt, wie zahlreiche Inventare, die heute im Archivio di Stato di Siena aufbewahrt werden, belegen.¹⁸¹ Reiche Adelsfamilien beauftragten für ihre „quaderie“¹⁸² lokale Künstler wie Rutilio Manetti, Francesco Rustici, Astolfo Petrazzi, aber auch Raffaello Vanni, Domenico Manetti und Bernardino Mei. Die Sammelleidenschaft der sienesischen Adeligen beschränkte sich grundsätzlich nicht nur auf lokale Künstler, sondern sie begeisterten sich auch für die Kunst auswärtiger Maler wie Guido Reni, Salvator Rosa (1615–1673), Francesco Furini (1604–1646), Calco Dolci (1616–1686), die Caracci und Pietro da Cortona. Manche von ihnen besaßen einen „pittore di casa“¹⁸³, der für den vorwiegenden Teil der Dekoration ihrer Anwesen verantwortlich war.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Romagnoli 1976, S. 202, 469-470, 629.

¹⁸¹ Bisogni 1987a, S. 12.

¹⁸² Fallani 2001, S. 108.

¹⁸³ Fallani 2001, S. 108.

¹⁸⁴ Fallani 2001, S. 107-108.

Aber auch durch die Protektion der Brüder des Großherzogs Ferdinando II. de' Medici (1610–1670), Leopold de' Medici (1617–1675), Mattias de' Medici (1613–1667) und Giovan Carlo de' Medici (1611–1663) erlebte die Stadt in den Jahren 1640 bis 1675 eine aufblühende Zeit. Es war es vor allem Mattias de' Medici, der von 1629 bis 1631 und ab 1641 bis zu seinem Tod 1667 Gouverneur der Stadt Siena war. Er bewohnte den großen Palazzo Reale, der neben dem Dom von Siena gelegen ist, und förderte Künstler durch zahlreiche Aufträge. Diese vergab er zuweilen an Domenico Manetti und auch an Michelangelo und Raffaello Vanni.¹⁸⁵ Während der Abwesenheit seines Bruders Mattias aufgrund ausgedehnter Kriegszüge, war auch sein Bruder Leopold de' Medici ein großer Sammler.¹⁸⁶ Nicht nur aus dem Inventar von Mattias de' Medici wird die Sammelleidenschaft des Seicento ersichtlich, sondern aus den Rechnungsbüchern des städtischen Archivs, der *Biccherna*, die interessante Hinweise auf das private und öffentliche Leben der Stadt Siena enthalten.¹⁸⁷ Auch Romagnoli verweist in seiner *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* auf einige Sammlungen lokaler adeliger Familien.¹⁸⁸ Siena verfügte über eine Vielzahl an einflussreichen Familien, die in der Stadt miteinander konkurrierten, wie zum Beispiel die Familien Tolomei, Salimbeni, Spannocchi, Malavolti, Bandinelli, Piccolomini und Chigi.¹⁸⁹ Die älteste Sammlung in Siena wurde von Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), dem späteren Papst Pius II., zusammentragen und beinhaltete hauptsächlich Bilder norditalienischer und internationaler Künstler, wie Albrecht Dürer (1471–1528) und Lucas Cranach der Jüngere (1515–1586), um nur einige zu nennen. Durch Erbschaften und Heiraten ging die Sammlung an die Familie Spannocchi-Piccolomini über, wodurch sich der Großteil der Sammlung heute in der Pinacoteca Nazionale di Siena befindet. 1770 kaufte Marc Antonio Saracini den heutigen Palazzo Chigi-Saracini. Dieser wurde mit der immer größer werdenden Kunstsammlung der Familie ausgestattet.¹⁹⁰ Auch wenn die Sammlung mit der Zeit um einige Werke reduziert wurde, stellt die *Collezione Chigi-Saracini* mit Sicherheit

¹⁸⁵ Fallani 2001, S. 108.

¹⁸⁶ Sani 1997, S. 425.

¹⁸⁷ Bisogni 1987a, S. 12. Ciampolini 1987, S. 42–45. Richter 1915, S. 27–32.

¹⁸⁸ Romagnoli 1976.

¹⁸⁹ Schon um die Wende des 13. Jahrhunderts zählte die Stadt Siena 68 Adelsfamilien, die politisch, wirtschaftlich und kulturell tätig waren, oder auch dem Klerus angehörten. Sie waren bereits für ihre Bankgeschäfte bekannt, wodurch sie seit 1227 für den Papst Gregor IX und später für andere Päpste, Abgaben eintrugen. Siehe in: Richter 1915, S. 27–32.

¹⁹⁰ Salmi 1967, S. 14.

die beachtlichste Privatsammlung Sienas dar, die heute noch existent ist. In dieser Kollektion waren, wie in den meisten privaten Kunstsammlungen, lokale sowie auswärtige Künstler vertreten.¹⁹¹

Zu dieser Sammelleidenschaft der sienesischen Bürger kam auch die Gründung der *Accademia degli Intronati* im Jahre 1525 hinzu, die einen enormen Einfluss ausübte. Die Intronati widmeten sich dem Studium des Theaters, der Sprache und Literatur, wodurch zahlreiche Werke klassischer Autoren, wie Ovid, Aristoteles oder Tacitus, übersetzt wurden. 1654 vereinnahmten sie auch die *Accademia dei Filomati*, wodurch sie in Besitz des Theaters kamen, das in der *Sala Grande del Consiglio* im Palazzo Pubblico erbaut wurde, das Mattias de' Medici den Filomati zugestanden hatte.¹⁹² Durch diese Akademien und auch durch deren Fusion, kam ein neuer Humanismus in der Stadt Siena auf, der auch die Aufträge von literarischen, mythologischen und allegorischen Kunstwerken förderte.

Bernardino Mei arbeitete, noch viel mehr als Raffaello Vanni und Domenico Manetti, für diese privaten Auftraggeber und führte zahlreiche ‚quadri da stanza‘ aus, die deren Geschmack entsprachen.¹⁹³ Seine „*storie ideali*“¹⁹⁴, die nicht nur aus einfachen mythologischen Figuren bestanden, sondern durch ihre komplexen Kompositionen einen tieferen Sinngehalt vermittelten, fügen sich hervorragend in diese humanistische Gesinnung ein.¹⁹⁵ Ein außerordentliches Gemälde von Bernardino Mei ist im Inventar der Casa Placidi dokumentiert, das jüngst auf dem Londoner Markt auftauchte und das Thema *Alexander der Große und die Parzen* (Abb. 86) repräsentiert. In dem Inventar der Casa Orsini sind 21 Bilder von Mei aufgelistet.¹⁹⁶ Aber noch häufiger war Bernardino Mei für die Familie Bandinelli tätig, für die er zum ‚pittore di casa‘ wurde.¹⁹⁷ Romagnoli berichtet von rund vierzig Bildern, die deren Palazzo und Villen schmückten, von denen heute leider nur noch

¹⁹¹ Bisogni 1987c, S. 5-6.

¹⁹² Accademia senese degli Intronati (20.11.2012), URL: <http://www.accademiaintronati.it/storia.html>.

¹⁹³ Marco Ciampolini gibt die gesamten Sammlungen im Anhang an die biografische Beschreibung des Künstlers wieder. Die Sammlungen und Werke, die er auflistete, stammen aus der Beschreibung Romagnolis. Sie umfassen die Collezione Bandinelli, Bellanti, Pierantonio Bellugi, Bichi Borghesi, Bindi Sergardi, Chigi Zondadari, Cinughi, Gori Savini, Minacci, Orsi, Parmini, Patrizi, Piccolomini, Pieri, Pollini, Saracini und Ugolini, um nur einige zu nennen. Siehe in: Ciampolini 2010, S. 373-377.

¹⁹⁴ Bisogni 1987a, S. 11.

¹⁹⁵ Bisogni 1987c, S. 7-9.

¹⁹⁶ ASS, CP 296, Inventar der Erbschaft von Ottavio Orsini, 17. Dezember 1723 (GPI, Arch. doc., I-143). Zit. n. Ciampolini 2010, S. 375-376.

¹⁹⁷ Bisogni 1987, S. 9-10.

einzelne auffindbar sind.¹⁹⁸ Für den Palazzo Bandinelli a Sant'Agostino wurde Mei für eine Serie von allegorischen und mythologischen Bildern beauftragt, die uns heute jedoch nicht mehr vorliegen. Aus dieser *Collezione Bianchi Bandinelli a Sant'Agostino* stammen auch die Bilder *Ghismunda* (Abb. 59), das wahrscheinlich mit dem von Romagnoli genannten Bild „*S. Prassede col cuore*“ aus dem Palazzo Bandinelli a Sant'Agostino¹⁹⁹ identisch ist, und jenes des *Evangelisten Johannes* (Abb. 58).²⁰⁰

Zu diesen einflussreichen Familien gehörte auch die Familie Ugurgieri, aus deren Palazzo die außergewöhnlichen Bilder, die in meiner Arbeit thematisiert werden, vor ihrem Verkauf stammten. Da weder Auftraggeber noch der ursprüngliche Aufstellungsort bekannt sind, geht die Forschung von der Annahme aus, dass die Bilder, die vor ihrem Verkauf im Jahre 1978 im Palazzo Ugurgieri aufbewahrt wurden, auch schon in ihrer Entstehungszeit für denselben Palazzo geschaffen wurden.²⁰¹ Daher stellt die Familie Ugurgieri einen wichtigen Referenzpunkt für die Untersuchung der Bilderzusammengehörigkeit dar.

Die Familie Ugurgieri della Berardenga ist eine adelige, sienesische Familie, deren ursprüngliche Wurzeln aus Frankreich stammen.²⁰² Sie bevölkerte die Toskana und spaltete sich später in zwei Zweige, eine in Siena und eine in der Maremma, auf. 1212 erbauten sie ein *Castellare*, *Pallazzi* und die *Fortezza* im Herzen der Stadt Siena, wodurch das Ansehen der Familie Ugurgieri stetig anstieg.²⁰³ Es entstanden zahlreiche Zweige der Familie, und aus dem „*Ramo degli Ugurgieri Azzolini*“, die auf Azzolino di Ugo Ugurgieri zurückgeht, stammte zum Beispiel der Verfasser der *Pompe Sanesi*, Isidoro Ugurgieri Azzolini.²⁰⁴ Der Zweig der Familie, der den Palazzo Ugurgieri in der Via del Casato Sotto bewohnt, geht auf den Bruder Agnolo di Ugo Ugurgieri della Berardenga zurück.²⁰⁵

Die heutigen Eigentümer des Palazzo Ugurgieri können bis zum Jahre 1830 im Kataster

¹⁹⁸ Romagnoli 1976, S. 353-390.

¹⁹⁹ Romagnoli 1976, S. 475.

²⁰⁰ Ciampolini 2010, S. 361-361, 373-374.

²⁰¹ Bisogni 1987c, S. 10.

²⁰² Die ursprünglichen Wurzeln der Familie Ugurgieri della Berardenga sind auf einen gewissen Vinigi zurückzuführen. Er war französischer Abstammung, Graf von Siena und Roselle und Begründer des Monastero della Berardenga um 867. Siehe in: Grottanelli 1881, S. 1-8.

²⁰³ Grottanelli 1881, S. 1-8.

²⁰⁴ Grottanelli 1881, Tafel X. Der Stammbaum der Familie ist im *Archivio Ceramelli Papiani* zusammengetragen worden und in der *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza* wird er im Rahmen des Ansuchens zur Erhebung der Familie in den Adelsstand offengelegt. Siehe in: ASF, Archivio Ceramelli Papiani, Fam. Ugurgieri, fasc. 6641; ASF, Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Famiglia de Signori Ugurgieri. Ramo di Tommaso di Fausto, pezzo 24.

²⁰⁵ Grottanelli 1881, Tafel XI.

des Archivio di Stato di Siena nachverfolgt werden.²⁰⁶ Aus dem Eintrag vom 27. Juni 1951 in dem *Castro dei fabbricati. Registro delle parti* geht hervor, dass sich die Gräfin Rosa Ugurgieri della Berardenga das Anwesen zu $\frac{1}{3}$ mit Giovanni Ugurgieri teilte.²⁰⁷ Durch den Verkauf der Bilder im Jahre 1978 durch Fabio Sergardi Biringucci,²⁰⁸ den Ehemann Rosa Ugurgieri della Berardengnas,²⁰⁹ stellen diese beiden den letzten Bezugspunkt der Bilder mit der Familie und dem Palazzo Ugurgieri dar.

Doch allein schon der Standort des Palazzos, ersichtlich aus der *Sena Vetus Civitas Virginis* (Abb. 87) von Francesco Vanni, verweist durch seine Nähe zum Palazzo Pubblico auf einen bedeutenden Stadtplast Sienas. Gelgegen ist der Palazzo Ugurgieri in der *Via del Casato di Sotto* 37-41 (Abb. 88). Die Via del Casato ist eine der elf Straßen, die zur Piazza del Campo führen und in zwei Sektionen, der oberen *Via del Casato di Sopra* und der unteren *Via del Casato di Sotto*, unterteilt ist. Eben jene bedeutende Straße, auf dem die großen Umzüge in historischen Kostümen, mit Fahnen und den von Ochsen gezogenen Wagen mit dem ‚Palio‘ in die Piazza del Campo einziehen. Dies stellt somit einen der Höhepunkte des Palios vor dem eigentlichen Beginn des Pferderennens dar.²¹⁰ Durch die Bedeutung dieser Straße befinden sich hier auch eine Reihe interessanter Gebäude. Mit dem Oratorio di San Giovanni Battista in der Via del Casato di Sotto beginnend, liegt in der Mitte der Straße die Nobile Contrada dell’Aquila. Im weiteren Verlauf ist die Straße durch den aus dem 16. Jahrhundert stammenden Palazzo Pannilini-Zuccantini, die Casa Mensini und die Fonte Serena gegliedert. Aus dem 15. Jahrhundert stammt der *Palazzo Ugurgieri* (Abb. 89), der Palazzo della Ottieri Cicaia und der *Palazzo Chigi* (Abb. 90) – der Geburtsort von Fabio Chigi, dem späteren Papst Alexander VII.²¹¹

Diese Straße diente bedeutenden Familien als Wohnsitz, wodurch sich der Palazzo in einer repräsentativen Umgebung befindet. In diesem Sinne wurden die Palazzi aufwändig ausgestattet und mit repräsentativen Fassaden versehen. Der *Palazzo Ugurgieri, ehemals*

²⁰⁶ ASS (Catastro italiano, Comunità di Siena, Nr. 3/3; Catastro generale della toscana, Campione Nr. 8/48; Supplemento al Campione, Nr. 17/57; Castro dei fabbricati - registro delle parti, Nr. 17; 21; 43.).

²⁰⁷ ASS, Castro dei fabbricati. Registro delle parti, Nr. 43, carta 17692 und 17693.

²⁰⁸ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

²⁰⁹ In einem Schreiben wird Fabio Sergardi Biringucci als ihr Ehemann bezeichnet, der an der Hochzeit ihrer gemeinsamen Tochter Augusta mit Alfonso La Greca dei Marchesi di Polignano in der Kirche Parrocchiale di S. Petronilla in Siena teilnahm. Siehe in. ASF, Raccolta Sebreghondi, Sergardi, pezzo 4877.

²¹⁰ Guida Italia, Toscana 1997, S. 552.

²¹¹ Torriti 1988, S. 163-165.

*Benassai*²¹², weist eine regelmäßig strukturierte Fassade auf, die durch rundbogige *Biforien*²¹³ (Abb. 91) mit klassischen Säulen gegliedert und mittels *Sgraffito*²¹⁴ (Abb. 92) dekoriert ist. Die Anordnung lässt darauf schließen, dass sich einstmals eine offene Loggia nach hinten befunden hat. Die Gestaltung der Fassade legt eine Datierung um 1470 nahe, da sie sich deutlich auf die des *Palazzo Spannocchi* (Abb. 93) bezieht, der unter der Aufsicht von Giuliano da Maino (1432–1490) erbaut wurde.²¹⁵ Die Biforien-Fenster mit ihren Rundbögen und ionischen Kapitellen sind abgeleitet von der Florentinischen Bauweise, die in Siena durch den Palazzo Spannocchi vermittelt wurde. Die Andeutung einer Ädikula, wie Matthias Quast beschreibt, ist eine Hinzufügung zum Florentinischen Stil. Weiteres wird die Fassade im Erdgeschoss von figurativen Haken für die Pferde geziert²¹⁶ und durch das *Familienwappen* (Abb. 94), welches sich jede einflussreiche Familie aneignete.²¹⁷

Da kein Grundriss des Palazzo ausfindig gemacht werden konnte und auch keine Dokumente, die den Aufstellungsort der Bilder im 17. Jahrhundert in dem Palazzo belegen, ist es schwer nachvollziehbar, wo sie sich befunden haben könnten. Meist schmückten Bilder solchen Formats den ‚salone grande‘, da sie allerdings anzahl- und größenmäßig imposante Ausmaße haben, könnten sie auch auf mehreren Räumen aufgeteilt gewesen sein. Von Interesse wäre dieser Umstand der Hängung im Palazzo Ugurgieri bezüglich der Fragestellung der Bilderzusammengehörigkeit. Als einzige Nennung eines Anbringungsortes der Bilder wird die Decke des Salons genannt. Nach Alessandro Bagnoli soll sich das Bild *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) von

²¹² Trinita Kennedy stellte Untersuchungen zu dem Palazzo Ugurgieri an und fand im Zuge dessen heraus, dass er ursprünglich im Besitz der Familie Benassai gewesen war. Zit. n. Quast 2005, S. 66.

²¹³ „Biforium, von lat. *biforis*, ‚zweiflügelig‘, in der gotischen Architektur ein durch eine Mittelsäule gegliedertes zweibogiges Fenster.“ Siehe in: Hartmann 1996, S. 205.

²¹⁴ „Sgraffito, von ital. *sgraffiare*, *graffiare*, ‚kratzen‘, Kratzputz. Der auf den Rauputz aufgetragene, meist dunkelfarbige Grund wird mit einer hellen Putzschicht überdeckt. Vor vollständiger Härtung legt man den dunklen Untergrund durch stellenweises Wegkratzen der Deckschicht frei. Die in Deutschland schon im 13./14. Jahrhundert bekannte Technik erlebte ihre Glanzzeit in der italienischen Renaissance, wobei oft mehrere übereinander aufgetragene Farbschichten (Grau, Braun, Rot, Weiß und Schwarz) Verwendung fanden. Durch unterschiedlich tiefes Wegkratzen entstanden reliefartige mehrfarbige Bilder.“ Siehe in: Hartmann 1996, S. 1394.

²¹⁵ Nevola 2007, S. 189–190.

²¹⁶ Quast 2005, S. 66. Matthias Quast erstellte durch die Beihilfe des Kunsthistorischen Instituts in Florenz eine bauhistorische Datenbank der Fassaden Sienas. Siehe in: Siena: banca dati delle facciate del centro storico (21.11.2012), URL: <http://db.biblhertz.it/exist/siena/siena.xql?rec=210>.

²¹⁷ Die gesamten Wappen sienesischer Familien sind im Libro d’Oro verzeichnet, so auch das *Wappen der Familie Ugurgieri* (Abb. 95). Siehe. Libro d’Oro, Stemmi Siena, Nr. 221.

Domenico Manetti dort befunden haben.²¹⁸ Doch die genaue Herkunft dieser Angabe wird nicht genannt. Da keine Informationen über das Innere und die Bildhängung in Erfahrung gebracht werden konnten, würde sich eine Rekonstruktion nur auf Vermutungen stützen. Daher wird dieser Aspekt im Rahmen dieser Arbeit nicht näher thematisiert.

3.4 Transferierung der Gemälde in die Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena

Einen weiteren bedeutenden Referenzpunkt der Bilderserie aus dem Palazzo Ugurgieri stellt dessen Verkauf im Jahre 1978 von Fabio Sergardi an die Banca Monte dei Paschi di Siena dar.²¹⁹ Die Bank wurde schon 1472 gegründet und ihre sammlerische Tätigkeit geht auf das Jahr 1481 zurück. Ihre heutige Kollektion umfasst Kunstwerke aus den verschiedensten Epochen der Sienesischen Kunst. Den Sitz der Bank stellt der Palazzo Salimbeni dar, der auch als Ausstellungsort dient. Die Kunstwerke lassen sich verteilt über den gesamten Palazzo finden und auch in den anliegenden, dem Palazzo Spannocchi und dem Palazzo Tantucci, die sich heute ebenfalls in Besitz der Bank befinden (*Abb. 96*).²²⁰ Der Zutritt zum Palazzo Salimbeni, um die kunstvollen Werke sienesischer Künstler bewundern zu können, ist nur zweimal im Jahr, an den Tagen des Palio, dem 2. Juli und dem 16. August, möglich.²²¹ Ansonsten ist der Zutritt nur mit einer Sondergenehmigung gestattet. Die Transferierung der Bilder in die Collezione della Banca di Monte dei Paschi di Siena ist für diese Arbeit im Kontext ihrer heutigen Ausstellung von Interesse. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern die Bilder als ‚Zyklus‘ behandelt werden. Da der Zugang zu den Räumlichkeiten des Palazzos beschränkt ist, ist auch ihre Aufstellung nicht auf ein breites Publikum ausgerichtet.

Der vorwiegende Teil der Bildersammlung befindet sich in den Räumlichkeiten des *Museo di San Donato*. Doch allein das Bild *Neoptolemos tötet Polyxena* (*Abb. 97*) wird hier zusam-

²¹⁸ Bagnoli 1988b, S. 425.

²¹⁹ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

²²⁰ Banca Monte dei Paschi di Siena, Collezione d'arte (20.11.2012) URL: <http://www.mps.it/La+Banca/Arte/Origine+della+collezione/>.

²²¹ Banca Monte dei Paschi di Siena (01.11.2012) URL: <http://www.mps.it/Area+Media/Comunicati/Archivio/Banca+Monte+dei+Paschi+di+Siena+Invita+a+Palazzo+sabato+6+ottobre.htm>.

men mit zahlreichen weiteren präsentiert.²²² Im *Fondaco* (Abb. 98) des Palazzo Salimbeni sind die Bilder *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 99) und *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 100) ausgestellt.²²³ *Antiochos und Stratonike* und *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 101) werden hingegen im *Archivio Storico* (Abb. 102) präsentiert.²²⁴ Einen anderen Palazzo zieren die restlichen drei verbleibenden Bilder. Im Palazzo Spannocchi im Zimmer des Generaldirektors (Abb. 103) befindet sich heute das Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus*.²²⁵ Das Gemälde der *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* zielt hingegen das Zimmer des Vizepräsidenten im Palazzo Tantucci.²²⁶

Durch diese aufgeteilte Präsentation der Bilder wird ersichtlich, dass sie nicht im Sinne eines Zyklus oder einer Serie im Ausstellungs-Konzept behandelt werden. Dieser Umstand könnte auch auf die begrenzte Aufstellungsmöglichkeit zurückzuführen sein. Doch durch diese Aufsplitterung ist keine Einheit der Bilder gegeben, wodurch es für die Fragestellung nach der Bilderzusammengehörigkeit umso wichtiger wird, den Inhalt der Gemälde aus dem Palazzo Ugurgieri näher zu betrachten, um mehr über ihren Kontext in Erfahrung zu bringen.

²²² Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, 7441.

²²³ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, 7443, 7442.

²²⁴ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, 7446, 7440.

²²⁵ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, 7445, 7447.

²²⁶ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, 7444.

4. AUSSERGEWÖHNLICHE BILDTHEMATIKEN

Bernardino Mei, Raffaello Vanni und Domenico Manetti arbeiteten schon vor der Ausstattung für den Palazzo Ugurgieri gemeinsam an verschiedenen Aufträgen oder für dieselben Auftraggeber. Ihre Verbindung ist nicht auf eine größere Werkstatt zurückzuführen, auch wenn Bernardino Mei und Domenico Manetti wahrscheinlich in derselben Werkstatt ausgebildet worden waren. Grundsätzlich behielten sie ihre Eigenständigkeit und standen im direkten Konkurrenzkampf zueinander.

Hinsichtlich der Anzahl der ausgeführten Gemälde für den Palazzo Ugurgieri dominiert diesen Wettstreit der Künstler Bernardino Mei, da insgesamt fünf von acht Bildern von ihm stammen. Zwei werden dem Künstler Domenico Manetti und eines Raffaello Vanni zugeschrieben. Der Geschmack des unbekannten Auftraggebers tendierte deutlich in Richtung Mei und scheint an dessen Stil und Kompositionen Gefallen gefunden zu haben.²²⁷

In den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts führte Bernardino Mei zahlreiche ‚quadri da stanza‘ für private Auftraggeber aus, die in den Inventaren der sienesischen Adelsfamilien verzeichnet sind. Diese Bilder geben vor allem ‚storie ideali‘ wieder. In ihnen werden mythologische und allegorische Figuren in Anspielung auf Ruhm, Weisheit und Tugend gerühmt und dienen als Zeichen und auch als Warnung vor den Risiken verlockender Laster.²²⁸

Bildsujets der Mythologie und Allegorie waren seit der Renaissance zu einem beliebten Thema geworden. Die Rezeption antiker Bildthemen verstärkte sich durch private Auftraggeber, die ihre Taten, Werke und Tugenden in allegorisch-mythologischen Sujets zum Ausdruck bringen wollten.²²⁹ Auch im Barock setzte sich diese Tradition fort. In einer Weise, die heute kaum nachvollzogen werden kann, galten damals antike Schriftsteller wie Homer, Aristoteles, Ovid, Vergil, Horaz oder Seneca und ihre Werke als große Vorbilder. Zu diesen gesellten sich Autoren der Renaissance, deren Werke als ‚Wiedergeburt‘ der Antike verstanden wurden.²³⁰

²²⁷ Pierini 2001, S. 156-162.

²²⁸ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 339.

²²⁹ Pezzo 2009, S. 200-205.

²³⁰ Sani 1997, S. 447-451.

Die Bilder, die einstmals den Palazzo Ugurgieri schmückten, können als hervorragendes Beispiel einer solchen Antikenrezeption angeführt werden. Um die Bilder unter zyklischen Aspekten betrachten zu können und aufgrund ihrer ungewöhnlichen Bildthematiken stellt sich die Frage ihrer literarischen Vorlagen und Darstellungstraditionen.

Zur genaueren Untersuchung werden die Gemälde in verschiedene Gruppen zusammengefasst, da sie formal betrachtet schon allein durch ihre Formate eine Zusammengehörigkeit aufweisen. Die erste Gruppierung bilden die vier gleichformatigen Bilder des Künstlers Bernardino Mei. Sie stellen *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 1) und *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 2) sowie *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 3) und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 4) dar.²³¹ Als zweite Kategorie werden die beiden querformatigen Gemälde thematisiert, Raffaello Vannis *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 8) und der *Odyseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 7) von Domenico Manetti.²³² Die letzte Gruppe bilden die beiden Gemälde, die mit keinem der anderen Bildformate übereinstimmen, das Bild *Antiochos und Stratonike* (Abb. 5) von Bernardino Mei und ein weiteres von Domenico Manetti mit *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6).²³³

4.1 Pendants gleicher Größe von Bernardino Mei

Die vier gleichformatigen Gemälde der Ausstattung des Palazzo Ugurgieri von Bernardino Mei treten auffallend in Erscheinung. Ihnen gehören die Bilder *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 1), und *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 2), sowie *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 3) und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 4) an. Diese Werke weisen jeweils ein Maß von 160 x 180 cm auf. Nur das Bild der Artemisia weicht um drei Zentimeter (157 x 180 cm)²³⁴ von den genannten Angaben ab, was zu der Annahme führen könnte, dass es beschnitten worden ist.

²³¹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio, 7442, 7443, 7444, 7445,

²³² Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7440, 7441.

²³³ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7446, 7447.

²³⁴ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7443, catalogo 381664.

Auch thematisch betrachtet präsentieren die Bilder einen inhaltlichen Zusammenhang. Sie widmen sich ‚storie ideali‘ und geben amouröse Themen und deren Auswirkungen wieder. Die Darstellungen *Amors* und *Fortunas* spiegeln die Auswirkungen und Konstanzen der Liebe und des Glückes als Zeichen der Beständig- und Vergänglichkeit wieder, wodurch sie in der Literatur als Pendant beschrieben werden.²³⁵ Das andere Gegensatzpaar²³⁶ widmet sich den Auswirkungen der ehelichen Liebe, dargestellt in dem Bild der *Artemisia*, und des ehelichen Hochverrats, das im Werk *Orestes* versinnbildlicht wird. Diese Einteilung der Bilder in Pendants stellt ein weiteres Indiz der Bilderzusammengehörigkeit dar. Im Folgenden wird auf diesen Gegenstand eingegangen und deren ungewöhnliche Bildthematik näher behandelt.

4.1.1 *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*

Das Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104) stellt das erste Werk der Bildersammlung dar, das vom Künstler datiert worden ist. Auf einer Sanduhr im Bilde befindet sich die Signatur „B. M.“ und das Datum „1653“.²³⁷ Durch die Signatur kann das Gemälde Bernardino Mei zugeschrieben werden und das datierte Jahr stellt somit die Basis für jede weitere Datierung der restlichen Werke dar. Die Leinwand wird erstmals 1981 von Fabio Bisogni in der *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II* als „*Il Tempo che lenische Amore piagato*“ erwähnt.²³⁸ 1987 erfolgte erstmalig ein ausführlicherer Artikel ebenfalls von Fabio Bisogni²³⁹ und im weiteren Verlauf wurde es in jeder Publikation der Banca Monte dei Paschi genannt.²⁴⁰ Erstmals ausgestellt wurde es ebenfalls 1981 in der *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II*.²⁴¹ 1987 wurde das Gemälde in *Bernardino Mei e la pittura barocca a*

²³⁵ Bisogni 1987c, S. 17.

²³⁶ Bisogni 1987c, S. 19.

²³⁷ Das Bild wurde erstmals im Jahre 1978 von Andrea Rothe restauriert. 1996 erfolgte eine zweite Reinigung von Lamioni Mauro und 1997 jene des Rahmens. Heute befindet sich das Bild in einem guten Erhaltungszustand. Siehe in: Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7445, catalogo 381807.

²³⁸ Bisogni 1981, S. 242.

²³⁹ Bisogni 1987c, S. 15-16.

²⁴⁰ Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1987, S. 64. Bisogni 1988a, S. 428. Santi 1999, S. 62-63. Merlini 2002, S. 392.

²⁴¹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7445, catalogo 381807.

Siena gezeigt²⁴² und 2005 für die Ausstellung *Chronos* in Caraglio ausgeliehen. Anna Maria Cavanna verfasste dazu den Artikel im Ausstellungskatalog.²⁴³ Die Ausstellung im Musée national d'histoire et d'art Luxembourg von 2009 war die letzte, an der es beteiligt war. Michela Ulivi verfasste hierfür den Katalogeintrag.²⁴⁴

Bei dem Thema handelt es sich um eine allegorische Geschichte. Zur Darstellung wird die Gestalt Amors gebracht, der durch seine goldenen Flügel erkennbar ist.²⁴⁵ Sie ist in diesem Zusammenhang nicht nur als ‚mythologische‘ Figur zu verstehen, sondern auch als ‚ideelle‘. In der Neuzeit stand Amor nicht mehr nur allein für den Liebesgott, sondern für alle Aspekte der Liebe. In diesem Sinne verwies ein schlafender Amor auf ein fehlendes Liebesverlangen oder ein weinender auf erzwungene Keuschheit hin.²⁴⁶ Im Bild von Bernardino Mei wird Amor in der Mitte auf einer Matte liegend positioniert. Sein Oberkörper ist durch eine Verletzung gezeichnet, die auf die ‚Wunden der Liebe‘ anspielt.

Links neben ihm ist ein alter geflügelter Mann abgebildet. Dieser kann durch seine enormen Flügel und die Abbildung einer Sanduhr, die sich in seiner unmittelbaren Nähe im Vordergrund befindet, als Allegorie der Zeit verstanden werden. Der Ursprung dieser Allegorie entstand im Mittelalter aus der Verschmelzung der griechischen Gottheiten Kronos, dem jüngsten Sohn von Gaia und des Uranos, und Chronos, dem Gott der Zeit.²⁴⁷

Kronos wird von Hesiod in seiner *Theogonie* beschrieben und in der hellenistischen Kunst schon als alter Mann mit Bart und Sichel dargestellt. In der römischen Mythologie wird er mit Saturn, dem Gott des Ackerbaus, gleichgesetzt.²⁴⁸ Die Funktion der Sichel als Werkzeug des Landbaus, aber auch der Entmannung Kronos‘ sowie als Todessichel erhält somit ihre Doppeldeutigkeit, wodurch es zu einer Vermischung der drei Gottheiten kam.²⁴⁹

²⁴² Bisogni 1987b, S. 163-164.

²⁴³ Cavanna 2005, S. 146-149.

²⁴⁴ Ulivi 2009a, S. 96-97.

²⁴⁵ Die goldenen Flügel Amors waren einmal ein Zeichen eines mächtigen Bezwinners. Als weitere Symbole gelten seine Liebespfeile durch deren Pfeilschuss ins Herz die Liebe entflammt. Meist wird Amor in kindlicher Erscheinung dargestellt, die seine Gedankenlosigkeit widerspiegeln. Seit dem Hellenismus wird der Liebesgott zunehmend verniedlicht, wodurch von dem einstmals mächtigen Amor ein kindliches Kerlchen übrig geblieben ist. Amor spaltete sich im Lauf der Zeit in ein Heer aus Erosen, die die Herzen der Menschen rühren sollen. Er selbst erscheint in der neuzeitlichen Kunst meist als geflügelter Knabe oder auch als Jüngling mit Pfeil und Bogen. Siehe in: Poeschel 2005, S. 282.

²⁴⁶ Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 264.

²⁴⁷ Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 404-405.

²⁴⁸ Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 403.

²⁴⁹ Battistini 2003, S. 18.

Die Darstellung der Allegorie der Zeit erfolgt meist als bärtiger Greis mit Flügeln, der eine Sense oder eine Sanduhr in den Händen hält. Manchmal kommt auch ein alter Mann, der sich auf einem Stock abstützt, zur Darstellung. Durch das Attribut der Sense wird er auch als Symbol der Vergänglichkeit gedeutet.²⁵⁰ Auch im Bild von Mei kann die Allegorie als ein Symbol der Vergänglichkeit betrachtet werden. Unterstützt wird dieser Aspekt durch das Gefäß, das hinter Amor abgebildet ist, auf welchem die Aufschrift „AQVAE LETES“²⁵¹ gut erkennbar ist. Diese verweist durch ihre Inschrift auf das Wasser aus dem Fluss Lethe, dem Fluss der Unterwelt, der nach antiken mythologischen Erzählungen die Kraft besaß, den verstorbenen Seelen, die daraus tranken, das Elend und auch die Herrlichkeit des irdischen Lebens vergessen zu lassen. In literarischen Quellen wird der Fluss Lethe erstmals von Vergil in seiner *Aeneis* genannt, den er im V. Gesang beschreibt:

*„Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae
Letheaeumque domos placidas qui praeonat amnem.
[...] horrescit visu subito causasque requirit
inscius Aeneas, quae sint ea flumina porro,
quive viri tanto complerint agmine ripas.
tum pater Anchises, animae, quibus altera fato
corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
securos latices et longa oblivio potant.“*²⁵²

Lethe, der Fluss der Unterwelt, der schon bei Vergil als der Fluss, der das frühere Leben vergessen lässt, beschrieben wird, findet auch Einzug in Dante Alighieris (1265–1321) *La Divina Commedia*. Hier wird Dante auf seiner Reise durch das Fegefeuer von dem Dichter Vergil geleitet, der ihm ausführlich von jenem Fluss, der die Seelen vergessen lässt,

²⁵⁰ Battistini 2003, S. 18.

²⁵¹ Die Aufschrift „AQVAE LETES“ wird erstmals von Fabio Bisogni in seinem Werk *Sette dipinti nella Collezione del Monte dei Paschi di Siena* erwähnt. Siehe in: Bisogni 1987c, S. 15.

²⁵² Übers. dt. nach August Vezin: „Doch im Grunde des Tales erblickte derweilen Aeneas einen gefriedeten Hain mit flüsternden Waldesgebüsch und den Lethestrom, die Stätten der Ruhe bespülend. [...] Staunend gewahrte Aeneas das Bild, unkund des Getriebes forschte er nach dem Grund: was für ein Gewässer dort fließe, und weshalb der Männer soviel das Ufer erfüllten. Und der Vater Anchises beschied ihn: „Die Seelen, für neue Körper dort oben bestimmt vom Schicksal, trinken aus Lethes Fluten den stärkenden Trank: des früheren Lebens Vergessen.“ Siehe in: Vergil, *Aeneis*, VI, 703-715, ed. Vezin 1952, S. 312-313.

berichtet.²⁵³ In dem Bild von Mei heilt die Allegorie der Zeit die Verletzungen Amors mit einer aus dem Fluss Lethe durchtränkten Feder, wodurch auch hier auf das Thema des Vergessens angespielt wird.²⁵⁴ Hinter Amor ist eine weinende, weibliche Person ersichtlich, die sich durch den über ihr befindlichen Morgenstern bzw. Abendstern, als Venus, die Mutter Amors, identifizieren lässt.²⁵⁵ Auf der linken Seite über der Allegorie der Zeit hingegen schwebt ein weinender Putto. Die Tränen der beiden stehen für die Besorgnis und das Leiden der Verletzungen Amors. Die allegorischen und symbolischen Elemente stehen somit kennzeichnend für den Geschmack und das Empfinden der Barockzeit und der Gedankengehalt des Bildes wird offenkundig. Die Aussage lässt sich in dem Leitsatz „Die Zeit heilt alle Wunden“ und in diesem Sinne auch die ‚Wunden der Liebe‘ fassen.

Anna Maria Cavanna stellt in ihrer Beschreibung des Gemäldes von Mei einen Bezug zu einem Sonett aus *Le Rime* von Torquato Tasso (1544–1595) her, das er Anfang der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts verfasst hatte:²⁵⁶

*„Vecchio ed alato dio, nato col sole
ad un patto medesimo e con le stelle,
che distruggi le cose e rinnovelle
mentre per torte vie vole e rivole,
il mio cor che languendo egro si duole
e de le cure sue spinose e felle
dopo mille argomenti una non svelle,
non ha, se non sei tu, chi più, l console.
Tu ne sterpa i pensieri e di giocondo
oblio spargi le piaghe, e tu disgombra
la frode onde son pieni i regi chiostrì;
e tu la verità traggi dal fondo
dov'è sommersa, e senza velo od ombra
ignuda e bella a gli occhi altrui si mostri.“²⁵⁷*

²⁵³ „L'acqua che vedi non surge di vena / che ristori vapor che gel converta, / come fiume ch'acquista e perde lena: / ma esce di fontana salda e certa, / che tanto dal voler di Dio riprende, / quant'ella versa da due parti aperta. / Da questa parte con virtù discende, / che toglie altrui memoria del peccato; / dall'altra d'ogni ben fatto la rende: / Quinci Letè; così dall'altro lato / Eunoè si chiama e non adopra / se quinci e quindi pria non è gustato: / a tutti altri sapori esto è di sopra.“ Siehe in: Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio, XXVIII, 121-133, ed. Sapegno 1957, S. 719.

²⁵⁴ Santi 1999, S. 62.

²⁵⁵ Bisogni 1988a, S. 428.

²⁵⁶ Cavanna 2005, S. 147.

²⁵⁷ Tasso, *Rime*, 687, ed. Basile 1994, S. 752.

Da sich in Siena die Accademia degli Intronati mit antiker sowie zeitgenössischer Literatur auseinandersetzte, war Torquato Tasso in Fachkreisen sicherlich bekannt. In diesem Sonett, *Prega il tempo che consoli il suo dolore che da altri non può essere consolato*, geht Torquato Tasso auf den Gott der Zeit ein, der das Herz den Schmerz vergessen lässt. Er wird auch hier als alter, geflügelter Mann beschrieben. Daher kongruiert das dargestellte Thema von Mei mit der Aussage des Sonetts, wodurch ein Bezug zu diesem Text nahe liegend ist.

Bernardino Mei führte 1654 ein weiteres Gemälde zu diesem Thema aus, das sich heute in der Stanza dell' Economo der Università degli Studi di Siena befindet. Dieses Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 105) stellt eine reduzierte Version des Bildes aus dem Palazzo Ugurgieri dar. Es wurde ebenfalls signiert und datiert „B. M. 1654“ und somit zeitlich etwas später ausgeführt.²⁵⁸ Wahrscheinlich kannte der Auftraggeber das Gemälde aus dem Palazzo Ugurgieri und fand Gefallen daran, wodurch es Mei ein weiteres Mal anfertigte.

Inhaltlich stellt das Gemälde dasselbe Thema dar. Es befindet sich ebenfalls ein Gefäß mit der Aufschrift „AQVA LETIS“, mit dessen getränkter Feder Amor geheilt wird, in dem Bilde. Kompositorisch sind die beiden Hauptfiguren allerdings in seitenverkehrter Position platziert. Die Allegorie der Zeit erscheint halbfigurig auf der rechten Seite, während Amor den oberen Teil des Bildes einnimmt. Die Zeit wird ebenfalls mit Bart, zerzaustem Haar und Flügeln dargestellt. Amor hingegen erscheint in dem Bild der Università degli Studi di Siena kindlicher als in jenem aus dem Palazzo Ugurgieri und daher dem Putto²⁵⁹ ähnlicher zu sein als dem jugendlichen Amor.²⁶⁰

Für das Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104) gibt es keine Vorbilder, da jener Gegenstand in der Malerei des Seicento und auch später unbehandelt blieb. Amor wird meist in Verbindung mit seiner Mutter Venus oder seiner Geliebten Psyche dargestellt. Als Personifikation der Liebe kommt er meist in Zusammen-

²⁵⁸ Das Bild wurde 1988 von Edith Liebhauser restauriert und stammte aus der Collezione Chigi Saracini. Es wurde schon 1819 in der Publikation *Relazione in compendio delle cose più notabili del Palazzo e Galleria Saracini di Siena* erwähnt. Siehe in: Cateni 1991, S. 342.

²⁵⁹ Auch der Putto aus dem Bild *Allegorie der Reinheit* (Abb. 106), der ins Ende der vierziger Jahre datiert werden kann, weist eine große Ähnlichkeit mit dem Amor aus dem Gemälde der Università degli Studi di Siena auf. Siehe in: Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 86.

²⁶⁰ Cateni 1991, S. 342. Bisogni beschreibt das Kolorit in diesem Gemälde als weicher und pastoser und die Figur des Amors erscheint fast karikaturistisch. Siehe in: Bisogni 1988a, S. 428.

hang mit der unerfüllten oder verweigerten Liebe vor, in denen er schlafend oder weinend dargestellt wird und allein durch seine Anwesenheit erhält das gesamte Thema eine neue Orientierung. In Kombination mit dem Zeitgott wird er selten gezeigt. Dieser kommt vielmehr mit anderen Tugenden und Lastern zur Darstellung, so wie in einem Bild von Bernardino Mei, das 2008 in einem Auktionskatalog des Auktionshauses Cambia in Genua aufgetauchte.²⁶¹ Hier wurde das Thema *Die Zeit bringt die Wahrheit an den Tag und enthüllt die Lüge* (Abb. 108) abgebildet. Das Thema verdeutlicht nicht denselben Inhalt, doch birgt es auch eine Darstellung der Allegorie der Zeit. Jene wird ebenfalls als alter Mann mit Flügel dargestellt. Dieser tritt einen jüngeren zu Boden, wodurch die Maske, die sein Gesicht verhüllte, ersichtlich wird. Er verkörpert das Abbild der Lüge. Daneben erscheint die Allegorie der Wahrheit, die durch eine beeindruckende junge Frau dargestellt wird. Sie stützt sich mit einem Fuß auf die Erdkugel, auf ihrem Knie befindet sich ein Buch und in ihrer rechten Hand hält sie eine Sonne.²⁶² Eben solche Darstellungen der Allegorie der Zeit in Kombination mit Vanitas- oder Vergänglichkeitsmotiven sind zahlreich anzutreffen, im Gegensatz zu jener Thematik, die Bernardino Mei in seinem Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104) thematisierte.

Mei versuchte daher aus unterschiedlichen Einflüssen ein originelles Kunstwerk entstehen zu lassen. In seinem Bild aus dem Palazzo Ugurieri wird die Farbigkeit durch das bewegte Licht betont. Das fleischige Inkarnat der Körper wirkt bei der Allegorie der Zeit ausgedorrt und dürr, und lebendig und zart bei der Figur Amors. Aschgrau sind die Flügel der Allegorie der Zeit und vergoldet die des Amors. Der Künstler demonstriert in diesem Bild eine Vielfältigkeit an Ausdruck und Originalität.²⁶³ Das Bild ist in jenen Jahren anzusiedeln, in denen Mei erneut auf die naturalistische Gestaltungsweise Rutilio Manettis zurückgreift. Dies gelangt vor allem in der Figur der Allegorie der Zeit zum Ausdruck.²⁶⁴ Jene naturalistischen Motive in Kombination mit Elementen der Helldunkelmalerei bringen die charakteristische Ausdruckskraft der Barockkunst zum Vorschein. Er belebt die Figuren und setzt die allegorischen und mythologischen Themen festlich und theatral in

²⁶¹ Rudolph 2010, S. 48-50.

²⁶² Für dieses Bild könnte die Skulptur der *Veritas* (Abb. 109) von Bernini als motivischer Vergleich herangezogen werden. Beide werden dem traditionellen Darstellungstypus entsprechend, basierend auf Ripas *Iconologia*, wiedergegeben. Siehe in: Rudolph 2010, S. 48-50.

²⁶³ Dies spiegelt sich auch in anderen Gemälden, die aus demselben Jahr stammen, wieder, wie in dem Gemälde der *Anbetung der Hirten* (Abb. 54) aus dem Archivio di Stato di Siena. Siehe in: Bisogni 1987c, S. 16.

²⁶⁴ Cavanna 2005, S. 146.

Szene.²⁶⁵ Durch die Einflüsse von Mattia Preti gewinnt seine Malerei an Farbigkeit, die vor allem in den Braun- und Grautönen der Flügel erkennbar sind, die sich zum Himmel hin in ein bleifarbenes Blau verdunkeln. Durch die skulpturale und lebendige Gestaltung der Figuren wird eine Anlehnung an die Skulptur Gian Lorenzo Berninis evoziert.²⁶⁶ Wie früh er schon in Verbindung mit Bernini getreten war, ist schwer nachvollziehbar. Vielleicht kannte er einige seiner Skulpturen durch eine Romreise. Anna Maria Cavanna vermutet eine mögliche Verbindung der Figur Amors mit der Skulptur des *Heiligen Laurentius auf dem Rost* (Abb. 107),²⁶⁷ die Bernini 1617 ausgeführt hatte. Die beiden Figuren weisen eine Ähnlichkeit in der Positionierung des Körpers, der präzisen Modellierung, der harmonischen Proportionen und im Ausdruck des Schmerzes auf.²⁶⁸ Schon in diesem ersten datierten Werk werden die barocken Einflüsse Raffaello Vannis, Mattia Pretis und auch jene von Gian Lorenzo Bernini ersichtlich, die im weiteren Verlauf seiner Karriere immer offensichtlicher zutage treten.

4.1.2 *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend*

Das Gemälde *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 110) ist ein weiteres Gemälde von Bernardino Mei. Es stellt ebenfalls eine allegorische Geschichte dar, wie bereits das datierte Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104). Die Bilder stehen sich in ihrer diagonalen Komposition und Farbigkeit, worauf ich später noch zu sprechen komme, sehr nahe, wodurch die Bilder schon früh in der Literatur als Pendant beschrieben und zeitlich in das Jahr 1653 datiert werden.²⁶⁹

²⁶⁵ Ulivi 2009a, S. 96.

²⁶⁶ Gian Lorenzo Bernini war der ausführende Bildhauer der *Mostra dell'Orologio*, die im Palazzo Pubblico in Siena stattfand stand. Hierfür schuf er einige marmornen Skulpturen. Bernardino Mei realisierte im Gegenzug dazu 1650 einige Fresken, darunter „*Il Tempo e figure allegoriche*“, die heute nicht mehr existieren. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 340.

²⁶⁷ Schütze 1998, S. 67.

²⁶⁸ Cavanna 2005, S. 146.

²⁶⁹ Das Bild wird schon in dem ersten ausführlicheren Artikel von Fabio Bisogni als Pendant zu dem Bild *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* angesehen. Siehe in: Bisogni 1987c, S. 17; Bisogni 1988b, S. 430. In der nachfolgenden Literatur wird diese Annahme stets übernommen. Siehe in: Merlini 2002, S. 394; Ulivi 2009b, S. 98.

Das Bild wird in der Literatur erstmals 1987 von Fabio Bisogni im Zusammenhang mit der Ausstellung *Bernardino Mei e la pittura barocca* im Palazzo Chigi-Saracini beschrieben.²⁷⁰ Die zweite und letzte Ausstellung, an der das Gemälde teilnahm, war die Ausstellung im Musée national d'histoire et d'art Luxembourg von 2009, in der auch sein Pendant ausgestellt wurde.²⁷¹ Schon Fabio Bisogni beschreibt das Bild mit dem Titel *„La Fortuna tra la Virtù e la Necessità“*²⁷² und infolgedessen wird Titel auch in der weiteren Literatur verwendet.²⁷³ Zwischenzeitlich wurde das Bild 2007 von Marilena Caciorgna in ihrem Artikel *Virtù e Fortuna* als *„Occasione fra Necessità e Virtù“* betitelt.²⁷⁴ Für die Identifikation der allegorischen Figuren dient Cesare Ripas *Iconologia*, die 1593 in Rom gedruckt wurde, als fundierte Grundlage. Auch Caciorgna zieht diese zu Rate. Für sie handelt es sich bei der Darstellung der zentralen Figur nicht um eine Allegorie des Glücks, sondern um die Allegorie der Gelegenheit,²⁷⁵ die bei Cesare Ripa folgendermaßen beschrieben wird:

*„Fidia antico, & nobilissimo scultore, disegnò l'occasione: Donna ignuda, con un velo à traverso, che le copriva le parti vergognose, & con li capelli sparsi per la fronte, in modo che la nucha restava tutta scoperta, & calva con piedi alati, posandosi sopra una ruota, & nella mano destra un rasoio. I capelli rivolti tutti verso la fronte, ci fanno conoscere, che l'occasione si deve prevenire, aspettandola al passo, & non seguirla per pigliarla quando hà volte le spalle: perché passa velocemente, con piedi alati sopra la ruota, che perpetuamente si gira. Tiene il rasoio in mano, per troncane ogni sorte di impedimento.“*²⁷⁶

Einige Details korrespondieren mit der abgebildeten Figur. Die Beschreibung der nackten Frau, deren Blöße von einem Tuch bedeckt und sitzend auf einem Rad dargestellt wird, würde Cesare Ripa entsprechen. Vor allem der Haarschopf spricht für eine Allegorie der

²⁷⁰ Bisogni 1987c, S. 17.

²⁷¹ Das Gemälde wurde wie auch die anderen Bilder direkt nach dem Erwerb der Banca Monte dei Paschi di Siena restauriert, In diesem Falle durch Andrea Rohte in Florenz. 2001 wurde es ein weiteres Mal von Moretti Amedeo in Castelnuovo Berardenga gesäubert und befindet sich heute in einem mäßigen Erhaltungszustand, da Anschwellungen im Bereich des Fußes der Fortuna aufgetreten sind. Siehe in: Banca Monte dei Paschi di Siena, *Inventario vecchio 7444, catalogo 374094*.

²⁷² Bisogni 1987c, S. 17.

²⁷³ Bisogni 1988b, S. 430-431. Sani 1997, S. 447-451. Merlini 2002, S. 394. Pezzo 2009, S. 202. Ulivi 2009b, S. 98.

²⁷⁴ Caciorgna 2007, S. 268-269.

²⁷⁵ Caciorgna 2007, S. 268-269.

²⁷⁶ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 322.

Gelegenheit. Aber im selben Atemzug widerspricht die Beschreibung des Rasierers in ihrer Rechten völlig der Darstellung Bernardino Meis. Doch für Caciorgna sind die Charakteristika der Allegorie der Gelegenheit eindeutiger als jene der Fortuna. Sie geht weiteres darauf ein, dass die Beschreibung der *Fortuna* zwar auf einzelne Elemente zutrifft, sie aber einer Identifizierung insgesamt nicht zustimmt.²⁷⁷

Bei Ripa wird die Allegorie der Fortuna als „*Donna a sedere sopra una palla, & agl' homeri porta l'ali*“²⁷⁸ beschrieben oder als:

„*Donna co'l globo celeste in capo, e in mano il cornucopia. Il globo celeste dimostra, siccome egli è in continuo moto, così la fortuna sempre si move, e muta faccia a ciascuno, hor' inalzando, & hor' abbassando, e perché pare che ella sia la dispensatrice delle ricchezze & delli beni di questo mondo; però se le fa anco il cornucopia, per dimostrare che non altrimenti quelli girano di mano in mano.*“²⁷⁹

Mei stellt indessen nicht eine Weltkugel, sondern ein Rad dar. Doch ebenso wie die Weltkugel steht auch das Rad als Symbol für die Unbeständigkeit und die Wechselhaftigkeit des Schicksals. Das abgebildete und beschriebene Füllhorn in der Hand der Allegorie ist ein Zeichen des Reichtums und der Fülle, wodurch sie in Kombination mit dem Rad zum Sinnbild des Wandels wird.

Cesar Ripas vermerkt in seiner *Iconologia* eine Notiz über die Allegorie der „*Fortuna buona*“, die auf einer Medaille von Antonio Geta dargestellt wurde. Die Charakteristika dieser Allegorie entspricht nahezu der ausgeführten Darstellung von Mei: „*Donna à sedere, che si appoggia con il braccio destro sopra una ruota, in cambio del globo celeste, e con la sinistra mano tiene un cornucopia*“.²⁸⁰ Daraus resultiert, dass schon damals die Darstellung der Allegorie der Fortuna mit Rad und Füllhorn bekannt war und dass die Ausführung Bernardino Meis keinen Einzelfall darstellt. Darüber hinaus hält Rudolf Wittkower in seinem Artikel *Gelegenheit, Zeit und Tugend* fest, dass schon in der Renaissance unterschiedliche Verbindungen und Kombinationen von Allegorien vorherrschten. So war z.B schon im 15. Jahrhundert das Zitat „*Duce virtute comite Fortuna*“ aus einem Brief von Cicero bekannt. Diese Aufschrift lässt sich unter anderem auf der *Medaille Giulianos II.*

²⁷⁷ Caciorgna 2007, S. 268.

²⁷⁸ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 146.

²⁷⁹ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 146.

²⁸⁰ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 146.

de' Medici (Abb. 111) von 1513 finden. Die zwei darauf befindlichen Gestalten stellen zum einen eine verschleierte Figur der Tugend und zum anderen eine Gestalt, die Wittkower als „*Fortuna-Occasio*“ beschreibt, dar. Das Füllhorn und das Steuerruder stellen Symbole der Fortuna und der Haarschopf das Symbol der Gelegenheit dar.²⁸¹

Auch im Umfeld von Bernardino Mei lassen sich einige Darstellungen der Allegorie ‚*Fortuna-Occasio*‘ mit Rad und Haarschopf wiederfinden. Der in Siena ausgebildete Maler Baldassarre Peruzzi (1481–1536) stellte in der Villa Farnesina in Rom die *Allegoria della Fortuna* (Abb. 112) in derselben Kombination dar. Die 1653 ausgeführten Fresken aus dem Palazzo Medici-Lante von Giovanni Francesco Romanelli, einem Schüler von Pietro da Cortona, weisen eine starken Ähnlichkeit zur Leinwand Bernardino Meis auf. In der Darstellung der *Allegorie der Fortuna und der Zeit* (Abb. 113) von Giovanni Francesco Romanelli wird ebenfalls auf denselben Darstellungstypus zurückgegriffen.²⁸²

Demgemäß kann die Allegorie in dem Bilde Bernardino Meis ebenfalls als „*Fortuna-Occasio*“ angesehen werden. Diese Annahme würde auch mit den ihr zur Seite gestellten Allegorien korrespondieren. Die Figur, die sie am Haarschopf festhält, stellt die Allegorie der Tugend dar. Somit würde diese Darstellung wieder auf das Motto Ciceros zurückgreifen. Sie kann als Symbol der Rationalität angesehen werden, wodurch, wie auch Fabio Bisogni beschreibt, durch Rationalität und Mäßigkeit ein konstantes Gleichgewicht und Gelassenheit gegenüber dem Schicksal des Glückes erreicht wird.²⁸³ Auch sie kann durch die Beschreibung von Cesare Ripa bestimmt werden:

*„Giovanetta alata, & modestamente vestita, sarà coronata di lauro, & in mano terrà un ramo di quercia, con un motto nel lembo veste, che dica. MEDIO TUTISSIMA. Disse Scilio Italico nel 13. lib. della guerra Cartaginese, che la virtù istessa è conveniente mercede a se medesima. Per significato del lauro, ne servirà quello che diremo nella seguente figura. Il motto dimostra, come disse Horatio. Est modus in rebus.“*²⁸⁴

²⁸¹ Wittkower 1996, S. 194-195.

²⁸² Die Fresken im Palazzo Medici-Lante wurden von Giovanni Francesco Romanelli 1653 ausgeführt. Siehe in: Gauk-Roger 1996, S. 566. Es ist nicht bekannt, inwieweit diese Fresken Bernardino Mei bekannt waren, doch aufgrund der großen Ähnlichkeit kann angenommen werden, dass ihm dieser Darstellungstypus der Allegorie der Fortuna bekannt war. Auch ein Stich einer Tarot-Karte von Giovan Battista Bonacina, der von 1631 bis 1659 in Rom tätig war, zeigt in den *Giocchi di Fortuna* (Abb. 114) die Allegorie des Glückes mit Haarschopf und Rad, was bereits auf eine weite Verbreitung dieses Typus schließen lässt.

²⁸³ Bisogni 1988b, S. 430.

²⁸⁴ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 470-471.

Die Identifizierung mit der Allegorie der Tugend erfolgt insbesondere durch die Inschrift „MEDIO TVTISSIMA“, die sich auf dem Buch in ihrer Hand finden lässt. Eine weitere Übereinstimmung ist die Darstellung der Lorbeerkrone auf ihrem Haupt. Das Buch wird allerdings in keiner der Beschreibungen Ripas genannt, aber die Inschrift, die mit „Der mittlere Weg der Sicherste“ übersetzt werden kann, zeugt für die Allegorie der Tugend. In einer anderen Beschreibung der *Tugend* (Abb. 115)²⁸⁵ geht Ripa auf das Zeichen der Sonne, das sich auf der Brust der Allegorie befinden soll, ein. Dabei lässt Bernardino Mei weitere Merkmale wie den Lorbeerkranz und den Stab außer Acht und stellt eine Synthese beider Schilderungen dar. Die Allegorie, die ihr zur rechten Seite gestellt wird, kann der Allegorie der *Notwendigkeit* (Abb. 116) zugeordnet werden. Bei Cesare Ripa wird sie als weibliche Figur folgendermaßen beschrieben:

*„Donna, che nella mano destra tiene un martello, nella sinistra un mazzo di chiodi. Necessità è un essere della cosa in modo, che non possa stare altrimenti, dicendosi volgarmente quando non è più tempo da terminare una coas con consiglio, essere fitto il chiodo: intendendo la necessità dell'operationi.“*²⁸⁶

Allerdings unterscheidet sich die wiedergegebene Figur von Mei in der Darstellung ihres Geschlechtes. In der Regel erfolgten Abbildungen von Allegorien in weiblicher Gestalt. Bei Mei handelt es sich indessen um eine männliche. Für diese Umkehrung der Geschlechter lassen sich, worauf bereits Caciorgna hingewiesen hat, weitere Beispiele in der sienesischen Ikonographie finden, wie in die Fresken der Sala del Concistoro die von Domenico Beccafumi gestaltet wurde. Hier werden *L'Amor di Patria* (Abb. 117) mit einer weiblichen

²⁸⁵ „VIRTÙ. Una giovane bella, & gratiosa, con l'ali alle spalle, nella destra mano tenga un' hasta, & con la sinistra una corona di lauro, e nel petto habbia un sole. Si dipinge giovane perché mai non invecchia, anzi sempre più vien vigorosa & gagliarda, poiché gl' atti suoi costituiscono gli abiti, & durano quanto la vita de gli huomini. Bella si rappresenta, perché la virtù è il maggior ornamento dell'animo. L'ali dimostrano, che è proprio della virtù l'alzarsi à volo sopra il commune uso de gli huomini volgari, per gustare quei dilette, che solamente provano gli huomini più virtuosi, i quali, come disse Vergilio, sono alzati fino alle stelle dall'ardente virtù Il sole dimostra, che come dal cielo illumina esso la terra, così dal cuore la virtù difende le sue potenze regolari à dar il moto, & il vigore à tutto il corpo nostro, che è mondo piccolo, come dissero i Greci, e poi per la virtù s'illumina, & scalda. La ghirlanda dell'alloro ne significa che si come il lauro è sempre verde, & non è mai tocco dal fulmine, così la virtù mostra sempre vigore, e non è mai abbattuta da qualsivoglia avversario. Le si dà l'hasta per segno di maggioranza, la quale da gli antichi per questa era significato“ Siehe in: Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 470-471.

²⁸⁶ Ripa, *Iconologia*, ed. Buscaroli 1992, S. 312-313.

und *La Mutua Benevolenza* (Abb. 118) mit einer männlichen Figur dargestellt.²⁸⁷ Abgesehen von der Tatsache, dass es sich um eine kräftige, männliche Figur handelt, wird die Allegorie dem Text Ripas entsprechend abgebildet. Er versucht durch Festnageln das Rad der Fortuna zum Stillstand zu bringen, um der Unstabilität des Glückes entgegenzuwirken.²⁸⁸ In diesem Sinne ist auch das Festhalten der Haare durch die Allegorie der Tugend aufzufassen. Diese Geste, das Glück an den Haaren festzuhalten‘ findet sich auch in der Darstellung der *Allegorie der Fortuna* (Abb. 119) von Guido Reni in der Pinacoteca Vaticana wieder. In diesem Falle zieht aber ein Putto an den Haaren der Fortuna und nicht die Tugend, wodurch dessen Abbildung eine differenzierte Aussage erhält.

Viele Werke von Mei spielen mit subtiler allegorischer Darstellung, sodass man annehmen kann, dass er von kultivierten Auftraggebern der Stadt mit Aufträgen betraut worden ist. Das Gemälde *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 110) zeugt zudem von einer außergewöhnlichen Virtuosität des Malers, die in der komplizierten Haltung der Notwendigkeit, im Kontrapost der Arme und Beine und vor allem durch die dynamische Spannung der Instabilität des Glückes, erreicht wird. Die wunderbare Gestalt und die Behandlung der Oberfläche der Allegorie der Notwendigkeit zeugen ebenso wie in der Gestalt der Allegorie der Zeit in *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104) von einer naturalistischen Auffassung des Malers. In der Lichtbehandlung greift er auf caravaggeske Einflüsse zurück und vor allem im pathetischen Ausdruck der Allegorie der Fortuna und Amors wird der Einfluss Mattia Pretis evident. Ihre Sinnlichkeit sowie ihre skulpturale Qualitäten erinnern hingegen deutlich an Werke von Gian Lorenzo Bernini. Durch diese stilistischen sowie inhaltlichen Ähnlichkeiten könnten diese beiden Bilder als Pendants bezeichnet werden.

4.1.3 *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*

Das Gemälde *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 120) von Bernardino Mei stellt in dieser Bildergruppe das zweite Werk des Künstlers dar, das von ihm signiert und datiert worden ist. Die Inschrift „B.M. 1654“²⁸⁹ befindet sich auf der Innenseite der Säu-

²⁸⁷ Caciorgna 2007, S. 271.

²⁸⁸ Bisogni 1987c, S. 17.

²⁸⁹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7442, catalogo 381663.

lenbasis und dient somit einer weiteren zeitlichen Orientierung der Bildergruppe. Dieses Gemälde ist ein Jahr später als das Werk *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 104) datiert. In dem Bild wird der Muttermord Orestes zur Darstellung gebracht. Orestes, der Sohn des Agamemnon und der Klytämnestra, war ein berühmter Held griechischer Sagen, wodurch er immer wieder zum Protagonisten griechischer Tragödien wurde. Schon Homer erwähnt Orestes in seinem Werk *Odyssee* (Ὀδύσσεια) und kommt immer wieder auf dessen Taten zu sprechen. Als Beispiel hierfür kann die Szene im 3. Gesang herangezogen werden:²⁹⁰

„Unterdessen ersann Ägisthos die schrecklichen Dinge.
Sieben Jahr in Mykene mit goldenen Schätzen gebot er
Seit des Atriden Ermordung und zwang das Volk zum Gehorsam.
Aber im achten kam zum Verderben der hehre Orestes
Heim von Athen und erschlug den tückischen Mörder des Vaters,
Den Ägisthos, der ihm den ruhmvollen Vater erschlagen,
Tötete ihn und hielt ein Totenmahl den Argeiern
Für seine abscheuliche Mutter und für den feigen Ägisthos.“²⁹¹

Agamemnon wurde, als er aus dem trojanischen Krieg heimkehrte, von seiner Ehefrau Klytämnestra und dessen Liebhaber Aigisthos ermordet. Orestes kehrte nach einigen Jahren nach Argos zurück und sühnte den Mord an seinem Vater, indem er dessen Mörder umbrachte. Homer schildert in seinem Werk den Mord an Agamemnon durch seine Ehefrau Klytämnestra und dessen Geliebten Aigisthos. Er geht aber bei deren Ermordung nur auf die Tötung Aigisthos durch Orestes ein und lässt den Todeshergang der Klytämnestra im Dunkeln.²⁹² Erst in Hesiods *Eoien*, auch bekannt als *Katalog der Frauen* oder *Frauenkatalog* (Κατάλογος γυναικῶν), ist erstmals eindeutig vom Muttermord Orestes die Rede.²⁹³

²⁹⁰ Das Homer zugeschrieben Werk *Odyssee* wurde ca. im 8. Jahrhundert v. Chr. verfasst und zählt heute zu den ältesten und einflussreichsten abendländischen Werken und stellt somit die Grundlage für die Orestes-Erzählung dar. Siehe in: Mellein 1969, Sp. 809-816.

²⁹¹ Homer; *Odyssee*, 3, 304-311, ed. Hampe 1979, S. 40.

²⁹² Krauss/ Uthemann 2011, S. 102.

²⁹³ Übers. engl. von Glenn W. Most: „As the last one in the [halls, dark-eyed Clytemestra,] overpowered by [Agamemnon], bore godly Orestes, who when he reached puberty [took vengeance] on his father's murderer, and he killed his [own man-destroying] mother with the pitiless [bronze.“ Siehe in: Hesiod, *Frauenkatalog*, 19 (Cat. fr. 23a M.-W.), ed. von Most 2007, S. 71.

Später erscheint die Sage voll ausgearbeitet bei den attischen Tragikern, wo Orestes öfters die Haupt- oder Nebenrolle der Stücke einnimmt. Aischylos benennt seine Trilogie *Oresteia* nach ihm. Bei Sophokles spielt er eine zentrale Rolle in dem Stück *Elektra* und bei Euripides findet er mehrfachen Einzug in die Dramenwelt — unter anderem in den Werken *Elektra*, *Orestes* und *Iphigeneia in Tauris*.²⁹⁴

Der Mord an Klytämnestra und der Freispruch durch den Areopag werden in Aischylos *Oresteia-Trilogie* (*Ορέστεια*) im zweiten und dritten Teil der Tragödie geschildert. Orestes handelt in den *Choephoroi* (*Χοηφόροι*) im Auftrag Apollons. Als Bote dringt er in den Palast ein und berichtet von Orestes' Tod. Dieser Schwindel führt ihm seinem eigentlichen Ziel, die Mörder seines Vaters zu rächen, näher. Kurz nachdem er Klytämnestra und Aigisthos umgebracht hatte, wird er von den Erinyen gejagt. In dem fortführenden Werk Aischylos, den *Eumenides* (*Εὐμενίδες*), wird auf die Auswirkung seiner Tat eingegangen, bis es schließlich Apollon und Athena gelingt Orestes' Freispruch durch den Areopag zu bewirken. Die Erinyen konnten besänftigt werden und lebten von nun an als friedvolle Wesen, als *Eumeniden*, weiter.²⁹⁵

In dem Gemälde von Bernardino Mei ist jener Moment wiedergegeben, in dem der junge Orestes den Mord an seinen Vater Agamemnon rächen will. Er ist gerade dabei, seine überraschte Mutter im unzünftigen Ehebett zu ermorden. Mit entschlossener Geste, fest und kraftvoll, stürzt sich der junge Orestes auf die Mutter, während der schon grün-bläuliche Körper Aigisthos ausgestreckt auf der kostbaren Goldbrokat-Bettdecke daliegt, die bereits mit dem Blut aus seiner tödlichen Nackenwunde getränkt ist. Die zentrale Hauptfigur stellt Orestes selbst dar, der durch seine schräge Positionierung und das Ausholen seiner rechten Hand zum Angriff das gesamte Bildfeld dominiert. Die Körper der drei Hauptfiguren verflechten sich dabei zu einer kraftvollen Dynamik, die von den gewundenen Gliedmaßen des Aigisthos zu der verzweifelten Gestik der Klytämnestra führt. Diese sucht nach einem sicheren Halt gegen die energische Hand ihres Sohnes. Ihre erstickenen Schreie und ihr Flehen ändern nicht die Absicht Orestes, der entschlossen die langen Haare der Mutter ergreift und das bereits blutige Schwert gegen sie richtet.

²⁹⁴ Dass Orestes auf Geheiß Apollons die Rache vollzieht und Klytämnestra und Aigisthos tötet, erwähnt Aischylos in seinen *Choephoroi*, Sophokles und Euripides in *Elektra*. Siehe in: Cancik/Schneider 1997, Sp. 17.

²⁹⁵ Im Gegenzug dazu wird in den *Elektra-Tragödien* von Sophokles und Euripides nicht Apollon als treibende Kraft hinter dem Mordanschlag dargestellt sondern Elektra. Siehe in: Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 509.

Das Gemälde veranschaulicht ausführlich die bevorstehende Tat des Muttermordes und bezieht sich, wie schon M. Antonietta De Angelis in dem Ausstellungskatalog *Le Banche e l'Arte* schreibt, auf Aischylos' Werk *Choephoroi* (*Χοηφόροι*).²⁹⁶ Hier wird in der ersten Episode vom Mord an Aigisthos berichtet und auf den bevorstehenden Muttermord verwiesen:

„Or. *Du bist's, die ich nun suche. Dieser hat genug.*
 Kl. *Weh mir! Aigisths geliebte Kraft! Du bist dahin.*
 Or. *Liebst du den Mann? Im gleichen Grabe sollst du ruhn*
 Mit ihm. Brich ihm die Treue auch im Tode nicht.“²⁹⁷

Auch in dem Bild von Bernardino Mei wird zuerst der Tod an Aigisthos veranschaulicht und der zweite Mord an Klytämnestra nur angedeutet. In Aischylos Version wird die Ermordung selbst nicht beschrieben, doch ihr Flehen um Gnade, seine eigene Mutter zu verschonen. Es wird auch Orestes anfängliches Zögern wiedergegeben:

„Kl. *Mein Sohn! Halte inne! Scheue diese Brust, mein Kind,*
 Aus der du oft mit deinen Lippen, halb im Schlaf,
 Die Muttermilch gesogen, die dich wohl genährt.
 Or. *Soll ich das Blut der Mutter schonen, Pylades?*
 Pylades *Wo bleiben künftig dann die Sprüche des Apoll, [...]*
 Kein Feind ist so gewaltig, wie die Götter sind.
 Or. *Ich denke, daß du recht hast, und du rätst mir gut.*
 An seiner Seite will ich dich erschlagen. Folge mir.
 Als er noch lebte, zogst du ihn dem Vater vor.
 So schlafe auch mit ihm im Tode. Liebst du doch
 Nur ihn, und den du lieben solltest, hassest du.“
 Kl. *Ich nährte dich. Nun nimm dich meines Alters an.*
 Or. *Du könntest mit mir wohnen, die den Vater schlug?*
 Kl. *An all dem ist das Schicksal schuldig, o mein Kind.*
 Or. *So sendet auch das Schicksal dir den Todesstreich. [...]*
 Kl. *Du! willst die Mutter töten, ich erkenn es, Kind.*
 Or. *Nicht ich, du selber bist es, die den Tod dir bringt.*
 Kl. *Vor deiner Mutter Rachehunden hüte dich.“²⁹⁸*

²⁹⁶ De Angelis 1985a, S. 31.

²⁹⁷ Aischylos, *Choephoroi*, 892-895, ed. Staiger 1987, S. 97.

²⁹⁸ Aischylos, *Choephoroi*, 896-925, ed. Staiger 1987, S. 97-98.

In dieser Weise wird auch der Wortwechsel zwischen Mutter und Sohn, das anfängliche Zögern Orestes und das doch mutig zur Tat Schreitende in dem Gemälde von Bernardino Mei hervorragend gelöst. Unterstützt wird das gesamte Geschehen durch die bereits im rechten Hintergrund dargestellten Erinyen. Sie werden auch als ‚Rachehunde‘ der Mutter beschrieben. Die Erinyen dienen als Symbol und Personifikation für die Rache, die Orestes quält oder in diesem Falle quälen wird. So widmet sich z.B. Aischylos in den *Eumenides* (*Εὐμενίδες*) hauptsächlich der Heimsuchung dieser unerbittlichen Rachegöttinnen.²⁹⁹

In dem Gemälde von Mei werden die Erinyen schon vorab dargestellt, um auf den späteren Verlauf der Geschichte hinzudeuten und damit steht nicht das Zögern des jungen Orestes im Vordergrund, sondern der bevorstehende Mutttermord. Denn die Erinyen stehen für die Bestrafung jeder Überschreitung der Weltordnung, insbesondere für die Versündigung gegen Götter, Eltern und Geschwister in Form von Blutschuld und Meineid. Die Phantasie der Dichter stattete sie nach Aischylos, der sie erstmals auf die Bühne brachte, mit allen möglichen Schrecknissen aus: von dunkler Hautfarbe, mit schwarzen, aufgeschürzten Gewändern und schwarzen Flügeln, mit Flammenblicken, Schlangen im Haar und um Leib und Arme und durch einen giftigen Hauch der Seuche verbreitet. Mit Fackeln, Geißel, Stachelstab oder Schlangen in den Händen hetzen sie die Schuldigen unermüdlich und versetzen sie in Wahnsinn, bis sie ihre Schuld gesühnt haben.³⁰⁰

Die Erinyen treten in dem Bild von Bernardino Mei in einer ähnlichen Manier auf. Sie sind gekennzeichnet durch ihre dunkle Hautfarbe und ihrem vom Alter gezeichneten Körper, der entblößt oder teilweise verhüllt dargestellt ist. Ihre ausdrucksvollen Blicke sind von Grausamkeit geprägt. Mit den giftigen Schlangen und Fackeln des Hasses in den Händen machen sie ihre Aufgabe geltend. Somit stellt Mei den Gesamtablauf des Mutttermordes dar und unterstreicht diesen mit kraftvollen Ausdrücken der Figuren. Aber nicht nur in dem übersteigerten Ausdruck der Erinyen sind theatrale Ansätze ersichtlich, sondern auch im gesamten Bildaufbau. Die Szene ist dabei von einem dorischen Portikus im Hintergrund überfangen und lässt somit den Eindruck einer Theaterbühne entstehen, die wie in einem Gemälde Poussins die Szene historisiert. Die explizit gewalttätige Darstellung hingegen ähnelt einer Art elisabethanischen Tragödie, die in dieser Zeit in England seine kurze Blütezeit fand.³⁰¹

²⁹⁹ Krauss/ Uthemann 2011, S. 102.

³⁰⁰ Hartmann 1996, S. 428-429.

³⁰¹ Bisogni 1987c, S. 18.

Orestes fand schon früh Einzug in die Theaterwelt und durch Aischylos seine erste Inszenierung. In der bildenden Kunst hingegen wird die Erzählung wenig thematisiert.³⁰² Es sind nur einige Beispiele attischer Vasenmalereien der archaischen und klassischen Zeit überliefert, in denen der Mord an Aigisthos (Abb. 121) verbildlicht wurde. Klytämnestra wird hier nur die Rolle als Verteidigerin ihres Geliebten zugesprochen. Erst auf etruskischen Urnen (Abb. 122) aus dem Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. ändert sich die attische Ikonographie und es werden beide Morde gleichzeitig dargestellt. In der römischen Kaiserzeit verschwinden die Darstellungen und erfahren erst in den Sarkophagen eine kurzlebige Ausdrucksform,³⁰³ wie zum Beispiel in dem Sarkophag, der bis 1869 den Palazzo Circi, den späteren Palazzo Lezzani, in Rom schmückte. Er stellt einen der wenigen Sarkophage dar, auf denen die Tötung direkt dargestellt wurde. In dem Frontalrelief *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 123) werden beide Morde als zwei zeitlich aufeinander folgende Szenen nebeneinander präsentiert. Den Abschluss bildet stets die Schlusszene aus den *Chorophoroi* des Aischylos, in der Orestes die nahenden Furien erblickt. Dieser Verlauf der Geschichte wurde schon seit dem 5. Jahrhundert v. Chr auf attischen Vasen abgebildet.³⁰⁴

Auch in der bildenden Kunst der Neuzeit spielt die Darstellung Orestes eine untergeordnete Rolle. Der Niederländer Pieter Lastman veranschaulichte 1614 den *Opferstreit zwischen Orestes und Pylades* (Abb. 124), ansonsten ist die gesamte Erzählung eher selten zu finden. Das Thema des Muttermordes ist so gut wie gar nicht vertreten. Es sind nur einzelne Darstellungen anzutreffen, wie in einem Stich von Adriaan Schoonebeek, der den Muttermord in *Orestes matrem perimens* (Abb. 125) 1695 thematisiert. Das Thema der Verfolgung durch die Erinyen findet Ende des 18. Jahrhundert einen Aufschwung und wird 1762/64 von Heinrich Füssli in einer Zeichnung thematisiert. 1862 malte der Franzose Adolphe-William Bouguereau das Bild *Orestes wird von den Furien verfolgt* (Abb. 126), in dem ebenfalls das Thema der Erinyen zum Ausdruck kommt. Der Muttermord Orestes wird somit vorwiegend im Zuge seiner Verfolgung durch die Erinyen angedeutet.³⁰⁵

³⁰² Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 508-511.

³⁰³ Bielfeldt 2005, S. 94-108.

³⁰⁴ Carl/ Bernard/ Matz 1890, S. 166-167.

³⁰⁵ In weiteren Gemälden wird nur mehr deren Verfolgung wiedergegeben wie z. B. in Gustave Moreaus Gemälde *Orestes und die Erinyen* (Abb. 127) um 1891 oder in dem vom Franz von Stucks um 1905 angefertigten Bild *Orestes und die Erinyen* (Abb. 128). Siehe in: Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 510.

Da der Muttermord Orestes im Bereich der bildenden Kunst wenig thematisiert wurde, aber immer wieder auf der Bühne inszeniert wurde, – in Siena erblühte in dieser Zeit das Theater durch die *Accademia dei Filomati*³⁰⁶ – könnte Mei seine Ideen aus einer Theaterinszenierung geschöpft haben, worauf auch seine theatrale Umsetzung der Erzählung zielen würde. Stilistisch ist das Bild *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 120) stark von der caravaggesken Helldunkelmalerei Rutilio Manettis beeinflusst, aber auch von den mächtigen voluminösen Körpern, die er frei auf dem dunklen Hintergrund positioniert. Das geschlossene Licht, die kühlen Grün- und Grautöne werden durch wenige rötliche Blut- und Hauttöne und durch das kostbare Goldbrokat im Vordergrund belebt.³⁰⁷ Als Vorbild in kompositorischer Hinsicht könnten, da es keine vergleichbare Illustrationen der Orest-Erzählung gibt, Darstellungen von Judith tötet Holofernes oder auch Jael tötet Sisera angesehen werden. Die Rollen der Geschlechter sind zwar vertauscht, aber die auszuführende Handlung wäre dieselbe. In diesem Sinne können Parallelen zu der blutrünstigen und düsteren Darstellung *Judith tötet Holofernes* (Abb. 129) von Artemisia Gentileschi gezogen werden.³⁰⁸ Vittorio Sgarbi verweist auch auf einen möglichen Zusammenhang mit der Erzählung Samson und Delila und rückt dabei das Bild in die Nähe Guercinos. Das Bild nahm 2004 auch an der Ausstellung *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600* in Mailand teil und stand somit im direkten Vergleich mit der Kunst Guercinos.³⁰⁹ Fabio Bisogni beschreibt die Natürlichkeit der Darstellungsweise des jungen Orestes. Auch in dem Leib der opulenten Klytämnestra, in der außergewöhnlichen Ausführung des Aigisthos und in dem kreidebleichen, aber starken und mächtigen, Antlitz sind naturalistische Züge ersichtlich.³¹⁰ Auch wenn die dargestellten Personen weit weniger naturalistisch dargestellt sind, als Bisogni beschreibt, zeugt das Bild durch seine Lichtkomposition von einem Einfluss der caravaggesken Helldunkelmalerei. Prachtvoll ist das Kunstwerk in den Stoffen, glänzend in den Waffen und es weist eine reiche Farbskala auf, die von blas-

³⁰⁶ Accademia senese degli Intronati (20.11.2012), URL: <http://www.accademaiatronati.it/storia.html>.

³⁰⁷ De Angelis 1985a, S. 31.

³⁰⁸ De Angelis 1985a, S. 31.

³⁰⁹ Sgarbi 2003, S. 107. Das Gemälde *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* nahm bereits an einigen Ausstellungen teil und wurde 1978 von Andrea Rothe in Florenz restauriert. 1985 fand in Rom die Ausstellung *Le Banche e l'Arte* statt, bei der es erstmals zu sehen war. Des Weiteren folgte 1987 die Ausstellung *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena* im Palazzo Chigi-Saracini. Siehe in: Banca Monte dei Paschi di Siena, *Inventario vecchio 7442, catalogo 381663*.

³¹⁰ Bisogni 1987c, S. 18.

sen Rosé-Tönen der Haut bis zu dem Aschgrau und Helldunkel der tragischen Atmosphäre führt, die den Hintergrund dieses Zweifachmordes darstellt.³¹¹ Die reiche Farbenpalette und anatomischen Formen sind typisch für den Stil Bernardino Mei. Der Ausdruck der Figuren und die detaillierte Schilderung der sterbenden Körper, vor allem in der Person des Aigisthos, deuten auf eine leise Rückkehr zum Naturalismus.³¹² Diese Komposition bildet eine wirkungsvolle Einheit und stellt eines von Meis Meisterwerken dar. Die Gestaltung erfreut sich einer starken Emotionalität und die hohe dorische Säulenhalle dient dabei als Kulisse. Die schrillen Farben des Brustpanzer Orestes schaffen einen Kontrast zum nackten Fleisch. Das Bild erreicht folglich eine stilistische sowie thematische Einheit und spiegelt eine Art „*muta poesia*“, besser noch eine Art „*muto dramma*“ wider, wie es bereits Fabio Bisogni bezeichnet.³¹³

4.1.4 *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*

Aufgrund der inhaltlich verwandten Bildthematik kann das Bild *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 130) als Pendant zu *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 120) angesehen werden. Im Gegensatz zu dem bereits vorher erwähnten Gemälde, in dem eine Geschichte über ehelichem Hochverrat illustriert wurde, wird hier durch die Figur der Artemisia die Treue für ihren Ehemann über dessen Tod hinaus abgebildet.³¹⁴ Da das Bild weder datiert noch signiert worden ist, wird es aufgrund der thematischen sowie kompositorischen Entsprechung in das Jahr 1654 datiert und dem Maler Bernardino Mei zugeschrieben.³¹⁵ Die Ausstellung *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, die 1981 in Siena stattfand, war die erste Ausstellung in der das Bild gezeichnet wurde.³¹⁶ Im Ka-

³¹¹ Santi 1999, S. 63.

³¹² Merlini 2002, S. 396.

³¹³ Bisogni 1988c, S. 432.

³¹⁴ Bisogni 1987c, S. 19.

³¹⁵ Bisogni 1988d, S. 434.

³¹⁶ Weiter Ausstellungen an der das Bild beteidigt war: 1985 *Le Banche e l'Arte*; 1987 *Bernardino Mei e la pittura barooca*; 1999 *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze*. 2008/2009 war es im Palazzo Strozzi in Florenz ausgestellt. Siehe in: Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7443, catalogo 381664.

talog beschrieb Fabio Bisogni das Bild fälschlicherweise als „*Sophonisba*“.³¹⁷ Die Geschichte der Sofonisba³¹⁸ ähnelt angesichts ihres Darstellungstypus jener der Artemisia. Es kommt aber auch immer wieder mit der Erzählung der Ghismunda³¹⁹ zu Verwechslungen. Jede dieser Geschichten kann durch eine trinkende Frau mit Kelch dargestellt werden. Daher ist auf den ersten Blick nicht immer ersichtlich, ob die Darstellung Artemisia zeigt, die zu Ehren ihres verstorbenen Gattens Mausolos dessen Asche trinkt, oder ob es Sophonisba ist, die das eheliche Gift zu sich nimmt. Es könnte aber ebenso Ghismunda darstellen, die sich selbst durch das Gift tötet.³²⁰

In dem Bild von Bernardino Mei lassen sich allerdings Attribute wiederfinden, die mit der Geschichte der Artemisia identifiziert werden können. Dafür anführen lassen sich zum einen die sich im Vordergrund links befindende Begleiterin, die eine Urne mit der Aufschrift „*CINIS MAUSOLI RE(GI)S*“, d.h. „*Asche des Königs Mausolos*“ in den Armen hält und zum anderen die im Hintergrund ersichtliche Grabstätte des Mausolos.³²¹ Das Bild wird aber nicht nur durch die Urne oder das Mausoleum dominiert, sondern vielmehr steht die pathetische Figur der Königin in Trauergewändern im Mittelpunkt des Gemäldes. Die Szene zeigt, wie Artemisia ihren Blick himmelwärts richtet und dabei im Begriff ist, die Asche ihres Mannes zu sich zu nehmen.

³¹⁷ „*Nel momento culminante della sua attività il Mei tiene anche conto del rinnovato classicismo romano della metà del secolo come nella tela per Santa Maria del Popolo e nei cinque capolavori tra cui: Il Tempo che lenisce Amore piagato (una cui replica è negli Uffici del Rettorato dell Università di Siena) e la Sofonisba tutti recentemente acquistati dal Monte dei Paschi di Siena.*“ Siehe in: Bisogni 1981, S. 242.

³¹⁸ Sophonisba war die Tochter des karthagischen Feldherrn Hasdrubal. Um 205 v. Chr. wurde sie mit dem König Syphax von (West-)Numidien verheiratet, um ihn durch ihren Vaterlandsliebe für Karthago gegen die Römer zu gewinnen. Nach der Niederlage und Gefangennahme des Syphax um 203 v. Chr. fiel sie Massinissa, dem König von (Ost-)Numidien, in die Hände, mit dem sie zuvor verlobt gewesen war. Dieser vermählte sich mit ihr, um sie der Gewalt der Römer zu entziehen. Der römische General Publius Cornelius Scipio Africanus, befürchtete aber den Einfluss ihres Patriotismus auf Massinissa und forderte ihre Auslieferung. Aufgrund dessen trank sie heldenmütig den von Massinissa gereichten Giftbecher. Dieser heroische Tod Sophonisbas, mit dem sie ihrer Auslieferung an die römischen Erzfeinde zuvorgekommen sein soll, fand seit der Renaissance Ruhm in Literatur, Musik und Malerei. Siehe in: Cancik/ Schneider 1997, Bd. 11, Sp. 735.

³¹⁹ Die Geschichte der Ghismunda wird unter anderem in Giovanni Boccaccios *Decameron* im ersten Buch am vierten Tag beschreiben: „*Tancredi prenze di Salerno uccide l'amante della figliuola, e mandale il cuore in una coppa d'oro: la quale, messa sopr'esso acqua avvelenata, quella si bee, e cosi muore.*“ Siehe in: Boccaccio, *Decameron*, 1, 4.1, ed. Fanfani 1857, S. 310-320. Ghismunda wird daher in der bildenden Kunst entweder das Gift trinkend oder mit dem noch blutenden Herz ihres Geliebten dargestellt, wie auch in einem Bild der *Ghismunda* (Abb. 59) von Bernardino Mei.

³²⁰ Pigler 1974, Bd. II, S. 370.

³²¹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7443, Katalog 381664.

Das Thema der Artemisia wurde anhand von literarischen Quellen dargestellt. Die Stelle, die Bernardino Mei wahrscheinlich als Vorlage diente, stammt aus dem im 1. Jahrhundert n. Chr. verfassten Werk des römischen Schriftstellers Valerius Maximus, *Factorum Et Dictorum Memorabilium Libri IX*.³²² Dieses Buch stellte schon seit dem Mittelalter eine beliebte Quelle dar, um die menschlichen Laster und Tugenden zu veranschaulichen.³²³ Das Buch war weithin bekannt und auch in der Kunst der Renaissance diente es als zentraler Bezugspunkt literarischer Vorlagen. In Siena entwickelte sich diese Rezeption vorwiegend im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts. Man denke nur an den Zyklus Piccolomini Spannocchi, in dem vor allem auf Themen der Enthaltbarkeit und ehelichen Liebe zurückgegriffen wird. Auch Fresken von Beccafumi in dem Haus Bindi-Sergardi und im Concistoro, die Themen der Ernsthaftigkeit wiedergeben, greifen auf Valerius Maximus zurück.³²⁴ Die Geschichte der Artemisia wird im vierten Buch „*De Amore Coniugali*“, in dem Teil über ausländische Geschichten, beschrieben:

„*Sunt et alienigeni amores iusti obscuritate ignorantiae non obruti, e quibus paucos attigisse satis erit. Gentis Cariae regina Artemisia uirum suum Mausolum fato absumptum quantopere desideraverit leve est post conquisitorum omnis generis honorum monumentique usque ad VII miracula prouecti magnificentiam argumentari: quid enim aut eos colligas aut de illo inclito tumulto loquere, cum ipsa Mausoli uiuum ac spirans sepulcrum fieri concupierit eorum testimonio, qui illam extincti ossa potioni aspersa bibisse tradunt?*“³²⁵

³²² Valerius Maximus war ein römischer Historiker und Schriftsteller aus der 1. H. des 1. Jahrhundert n. Chr. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten zählt sein um 31 n. Chr. verfasstes Buch historischen Anekdoten *Factorum Et Dictorum Memorabilium*, das er Kaiser Tiberius widmete. Das Buch setzt sich aus 9 Bänden zusammen und enthielt neben den römischen Geschichten auch Extrakte von anderen Völkern, vor allem denen der Griechen. Seine Quellen sind nicht leicht zu bestimmen, denn er gebraucht unter anderen Cicero, Livius, aber auch Trogus, Varro und andere griechische Schriftsteller, die er wahllos aneinander reiht. Siehe in: Schmalzriedt 1966, Sp. 2650.

³²³ De Angelis 1985b, S. 31-32.

³²⁴ Guerrini 1981, S. 83.

³²⁵ Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, 4. 6. ext. 1, ed. Kempf 1996, S. 199. Übers. dt. von Friedrich Hoffmann: „Man kennt auch von fremden Völkern edle Züge gesetzlicher Liebe, welche nicht von dem Dunkel der Vergessenheit bedeckt sind. Es wird genug sein, einige Derselben anzuführen. Groß war die Sehnsucht der Königin Artemisia nach ihrem verstorbenen Gatten Mausolus: man hat einen Beleg dafür wenn man erfährt, daß sie nicht blos Ehrenbezeugungen aller art gegen sein Andenken aufbot, sondern ihm ein Denkmal errichtete, welches seiner Herrlichkeit wegen eine Stelle unter den sieben Wundern der Welt erhalten hat. Doch wozu eine Sammlung jener Ehrenbezeugungen anlegen, wozu von jenem berühmten Grabmal viel reden, da Artemisia selbst ein lebendes und des Mausolus athmendes Grab zu werden wünschte? Denn es wird berichtet, sie habe die Asche des Verstorbenen unter ihr Getränk gemischt, und sie getrunken.“ Siehe in: Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, 4. 6 ext. 1, ed. Hoffmann 1828/1829, S. 272-273.

Artemisia war demnach die Schwester und Ehefrau des Königs Maussolos, die ihre Berühmtheit vor allem als Erbauerin des Mausoleums, das zu den sieben Weltwundern der antiken Welt gezählt wird, erlangte. Das Mausoleum sollte, laut Valerius Maximus, die Liebe zu ihrem Mann über den Tod hinaus bewahren, aber nicht nur dies, sondern auch sie selbst wollte ihm ein lebendiges Grab schaffen, indem sie seine Asche zu sich nahm. Diese beiden Punkte, die in dem Werk von Valerius Maximus genannt werden, veranschaulichte auch Mei in seinem Gemälde. In seiner kurzen Erzählung lässt sich allerdings nichts Näheres über die Erbauung des Mausoleums und dessen Aussehen wiederfinden. Das Aussehen des Grabmals im Bild von Mei muss demnach auf anderen Überlieferungen basieren, denn das Mausoleum von Halikarnassos stellte seit dem 13. Jahrhundert aufgrund eines Erdbebens nur mehr eine Ruine dar, die die Johanniter Tempelritter im 15. Jahrhundert für die Erbauung ihrer eigenen Burg abtrugen.³²⁶ Daher ist dessen Aussehen heutzutage wie auch zu Zeiten Meis nur durch literarische Quellen überliefert. Plinius d. Ältere liefert in seiner *Naturalis Historia* eine detaillierte Beschreibung des Mausoleums. Beschrieben wird es im Buch XXXVI, das von Steinen handelt:

„[...] Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circumitu pedes CCCCXXX, attollitur in altitudinem XXV cubitis, cingitur columnis XXXVI. Pteron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, priusque quam peragerent, regina obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monumentum iudicantes; hodieque certant manus. accessit et quintus artifex. Namque supra pteron pyramis altitudinem inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens; in summo est quadriga marmorea, quam fecit Pythis. Haec adiecta CXXX pedum altitudine totum opus includit.“³²⁷

³²⁶ Pierini 1999, S. 118-120.

³²⁷ Übers. dt. von Roderich König: „[...] Von Süden nach Norden ist es 63 Fuß lang, an den Stirnseiten kürzer, mit einem Gesamtumfang von 440 Fuß; es erhebt sich zu einer Höhe von 25 Ellen und wird von 36 Säulen umrahmt. Den Säulengagn nannten [die Griechen] pteron. Die östliche Seite versah Skopas, die nördliche Bryaxis, die südliche Timotheos und die westliche Leochares mit Bildhauerarbeiten; bevor sie fertig waren, starb die Königin. Dennoch hörten [die vier] nicht auf, ehe [das Bauwerk] vollendet war, indem sie es als Denkmal ihres Ruhmes und der Kunst betrachteten; und [noch] heute streitet man, welcher Meisterhand der Vorzug gebühre. Noch ein fünfter Künstler kam hinzu. Denn über den pteron erhebt sich eine dem unteren Teil an Höhe gleichkommende Pyramide, die sich auf 24 Stufen oben zu einer Spitzsäule verjüngt; auf dem Gipfel steht ein Viergespann aus Marmor, das Pythis geschaffen hat. Zusammen mit diesem beträgt die Höhe des gesamten Bauwerks 140 Fuß.“ Siehe in: Plinius, *Naturalis Historia*, XXXVI, 30-31, ed. König 1992, S. 27-33.

Seine Angaben beschreiben nicht nur die beteiligten Künstler, die Artemisia aus allen Himmelsrichtungen zusammenrufen ließ, sondern auch das Aussehen des Mausoleums – bestehend aus einer Säulenhalle mit einem treppenförmigen Pyramidenaufsatz. Er gibt einen Gesamteindruck des Mausoleums wieder. Doch neben der bekannten Beschreibung des Plinius wurde das Mausoleum auch durch verschiedene literarische Berichte, durch Zeichnungen und Radierungen bekannt. Die Art Pyramide von 24 Stufen mit den vier Statuen an den Seiten könnte auch aus einer Zeichnung des Mausoleums (*Abb. 131*) von Antonio da Sangallo Il Giovane entnommen worden sein, die in dieser Zeit in der Sammlung des Großherzogs der Toskana aufbewahrt wurde. Sie könnte aber auch verschiedenen anderen Reproduktionen in gedruckter Form oder etwa Medaillenprägungen entstammen.³²⁸

Bernardino Mei kannte vermutlich diese Rekonstruktion und griff für sein Gemälde auf dieses Schema zurück. Er stellte allerdings nur die Spitze des Grabmales dar. Doch beide Darstellungen, sei es die beschriebene von Plinius d. Älteren oder die gemalte von Mei, weisen eine Stufenkonstruktion auf. Mei platzierte aber anstelle einer Quadriga auf deren Spitze eine Reiterstatue des Mausolos. So verband er die Beschreibung Plinius mit seinen eigenen Vorstellungen. Durch diese weitreichenden Übereinstimmungen kann daher ausgeschlossen werden, dass er sich an der Darstellung des Mausoleums (*Abb. 132*) des 1521 ins Italienische übersetzten Werkes von Vitruv, *De architectura libri decem*, von Cesare Cesariano orientierte. Dieser Holzschnitt, wie auch jener um 1536 von Giovanni Battista Caporali (*Abb. 133*) aus einer weiteren italienischen Ausgabe des Vitruv, weichen deutlich von dem bisher beschriebenen Rekonstruktionsmodell ab. Sie zeigen jeweils einen palastähnlichen Unterbau mit einer enormen darauf liegenden Statue. Da keine von beiden eine Stufenkonstruktion aufweist, können diese im 16. Jahrhundert verbreiteten Illustrationen des Mausoleums als Quelle ausgeschlossen werden.³²⁹

In den antiken Quellen wird nicht nur auf das Aussehen des Mausoleums eingegangen, sondern auch auf seine Erbauerin Artemisia. Auch in den Schriften des Giovanni Boccaccio (1313–1375) wird Artemisia als Erbauerin des Grabmals beschrieben. Allerdings erwähnt Boccaccio in seinem Werk *De mulieribus claris*, dass das Grabmonument erst nach

³²⁸ De Angelis 1985b, S. 31-32.

³²⁹ Pierini 1999, S. 242.

dem Tod Artemisias fertiggestellt worden ist.³³⁰ Vermutlich hatte Mausolos schon einige Jahre vor seinem Tod mit dem Bau des Monuments begonnen. Artemisia leitete dessen Erbauung, aber dessen Fertigstellung überdauerte ihren Tod im Jahre 351 v. Chr.³³¹ Dadurch stellt die Abbildung des Grabmonuments im Gemälde von Mei ein Anachronismus dar, wie bereits Marco Pierini betonte, da die beiden Ereignisse keinesfalls zeitgleich stattgefunden haben können.³³² Infolgedessen stellt Bernardino Mei keine zeitliche Abfolge der Ereignisse dar, sondern vielmehr schafft er mit diesen beigefügten Attributen ein komplexes Gesamtbild der Erzählung, um keine Zweifel am Bildthema entstehen zu lassen. Artemisia war den Überlieferungen zufolge eben nicht nur für die Erbauung des Mausoleums bekannt, sondern vielmehr für ihre tiefe Liebe zu ihrem Mann. In der Erzählung von Valerius Maximus wird der Mythos ihrer Liebe kurz erwähnt, doch dessen Verbreitung findet vor allem durch Giovanni Boccaccio im 14. Jahrhundert statt. In seinem Werk *De mulieribus claris*, das eine Sammlung von Biografien historischer und mythologischer Frauen darstellt, widmet auch er, wie schon zuvor angedeutet, der Artemisia ein Kapitel der Geschichte. Er schildert das Ereignis detailliert im Abschnitt 57, demzufolge sie die Asche ihres verstorbenen Mannes Mausolos nach dessen feierlicher Verbrennung in einer goldenen Urne aufhob. Um seinen sterblichen Überresten ein noch kostbareres Gefäß zu geben, trank sie dessen mit Tränen vermischte Asche, um selbst zu seinem ‚lebenden‘ und ‚atmenden‘ Grab zu werden.³³³ In Bernardino Meis Gemälde stellt genau dieser Teil der Geschichte die vordergründige Handlung dar. Die Szene zeigt Artemisia mit einem goldenen Becher in den Händen, die kurz davor steht ihren Inhalt zu sich zu nehmen. Die Asche ihres Mannes Mausolos wird auch hier in einer kostbaren und eleganten Urne aufbewahrt. Aufgrund dieses Mythos und dessen zahlreichen Überlieferungen wurde Artemisia zu einem Exempel weiblicher Tugend und genoss im 16. und 17. Jahrhundert große Beliebtheit bei den Auftraggebern.³³⁴

Artemisia wird daher vorwiegend mit Krone und reich geschmückter Kleidung oder aber in dunkler Witwentracht gekleidet dargestellt. Präsentiert wird sie sowohl stehend vor

³³⁰ „*Nec contigit Arthemisiam opus tam celebre perfectum vidisse, morte subtractam*“. Übers. it. nach Vittorio Zaccaria: „*Ma non toccò in sorte ad Artemisia di veder finita un' opera così famosa, perché morì prima*“. Siehe in: Boccaccio, *De mulieribus claris*, LVII, ed. Zaccaria 1970, S. 230-231.

³³¹ Moormann /Uitterhoeve 1995, S. 131.

³³² Pierini 1999, S. 119.

³³³ Boccaccio, *De mulieribus claris*, LVII, ed. Zaccaria 1970, S. 228-233.

³³⁴ Bisogni 1988d, S. 434.

einem Palast, als auch beim Bau des Mausoleums sowie beim Trinken der Asche. In den meisten Bildern wird sie als isolierte Figur präsentiert,³³⁵ wie auch eine der ersten Darstellungen des Artemisia-Themas im sienesischen Ambiente zeigt. Das Gemälde der *Artemisia* (Abb. 134) des Maestro di Griselda, das sich heute im Museum Poldi Pezzoli in Mailand befindet, stellt einen Teil des bekannten heroischen Zyklus Piccolomini Spannocchi, der aus Sequenzen von klassischen und biblischen Personen besteht, dar. Gemalt wurde der Zyklus von verschiedenen Künstlern, die am Anfang des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts tätig gewesen sind. Auch hier ist Artemisia ganzfigurig in Trauerkleidung und mit Kelch dargestellt. Den Hintergrund zieren kleine Episoden: links beaufsichtigt Artemisia mit einer Begleiterin die Bauarbeiten des Mausoleums; rechts hingegen richtet sich ihr Blick himmelwärts und ihr wird von einer Magd der Kelch überreicht. Dieser Tradition folgen weitere Darstellungen, wie jene der *Artemisia* (Abb. 135), aus der Collezione Chigi Saracini eines Mitarbeiters von Bartolomeo di David um 1527, in der Artemisia ebenfalls isoliert mit Kelch und Urne präsentiert wird. Einen etwas anderen Zugang stellte Domenico Beccafumi in seinem Freskozyklus für den Palazzo Venturi in Siena um 1519 dar. Er integrierte *Artemisia* (Abb. 136) in seinem allegorischen Freskenzyklus in einen Zwickel. In dieser Verbildlichung ist ihre vollständige Hingabe dargestellt, indem sie mit edler Geste die Asche ihres Mannes in den Kelch streut.³³⁶

Aber alle diese genannten Werke liegen zeitlich weit vor der künstlerischen Tätigkeit Bernardino Meis. Nur das um 1623-25 entstandene Gemälde *Artemisia trinkt Mausolos Asche* (Abb. 137) von Francesco Currardi könnte man in das zeitliche Umfeld Meis platzieren. Dieses etwas vorher entstandene Werk wurde von der Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich für den Audienzsaal der Villa di Poggio Imperiale in Florenz in Auftrag gegeben. Das Bild war, wie viele Artemisia-Bilder, Teil eines Zyklus. Meist stellen diese eine Reihe heroischer Heldinnen dar. In diesem Falle steht sie ebenfalls in Zusammenhang mit Bildern der *Semiramis* von Matteo Rosselli, der *Lucretia* von Giovan Francesco Rustici und der *Sophonisba und Massinissa* von Rutilio Manetti. Da sich der Zyklus nicht unweit von Siena befand und viele sienesischen Maler daran beteiligt waren, könnte Mei diese Werke gekannt haben. Außerdem fand das Werk eine weite Verbreitung, da mehrere Kopien dieses Bildes im Umlauf waren, die entweder von Currardi selbst oder von seinem Umkreis

³³⁵ Poeschel 2005, S. 366.

³³⁶ Caciorgna 2003, S. 46.

angefertigt wurden. Curradi verbindet in seinem Gemälde beide Teile der Artemisia-Geschichte, indem er Artemisia vor einem als Stufenpyramide gestalteten Mausoleum mit einem Kelch in der Hand darstellt. Mit ihrer Rechten verweist sie auf die goldene Urne, die sich rechts von ihr auf einem Tisch befindet, hinter der zwei Mägde der Königin ersichtlich sind.³³⁷ Inwiefern Bernardino Mei dieses Werk wirklich kannte, kann nicht sicher festgestellt werden. Allerdings vereint auch Curradi das Mausoleum mit dem Trinken der Asche zentral in seinem Werk. Bernardino Mei verwandelt die gesamte Erzählung in eine komplexe Szenerie. Er stellt Artemisia nicht nur mit Kelch und Mausoleum dar, sondern integriert zusätzlich vier Mägde in das Geschehnis. Die zwei jungen Mägde im Vordergrund versorgen die Königin mit Urne und Becher, wohingegen die beiden Alten wie zwei Spione im schattigen Hintergrund lauern.³³⁸ Durch diese Einbindung der Mägde schafft er eine zunehmende Dramatisierung und verwandelte somit das Thema der Artemisia in eine komplexe Bilderzählung.

Nicht nur thematisch sind literarische Vorlagen und Einflüsse im Werk Bernardino Meis erkennbar, sondern auch stilistisch wird er von zahlreichen Vorbildern geprägt. In dem Gemälde der *Artemisia* (Abb. 130) treten die Anlehnungen an Mattia Preti noch augenscheinlicher zutage als in seinen bisherigen Werken. Sein Einfluss – wenn auch mit Unterbrechungen – hinterlässt tiefe Spuren im figurativen Repertoire des Sieneser Künstlers. Beeinflusst durch den Naturalismus gibt Mei die Figuren in diagonalen Posen und perspektivischen Verkürzungen wieder, wie sie in dem verkürzten Profil der jungen Magd, die der Königin das Elixier reicht, erkennbar sind.³³⁹ Die tiefen Schatten in den Gesichtern der Figuren evozieren eine klare Reminiszenz an die Formensprache Mattia Pretis. Pretis Lichtführung betreffend steht er in direkter Nachfolge Caravaggios.³⁴⁰

Nicht nur das dramatische Spiel der Lichter in Gesichtern, Händen und Augen erinnert an Preti, sondern auch die erhabene Aufteilung der Komposition und ebenso das Antlitz der Königin. In dieser ausgesprochen pathetischen Interpretation, die durch Gebärden wie das Umfassen des Bechers oder durch den gen Himmel gerichteten Blick betont werden,

³³⁷ Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2008, S. 168.

³³⁸ Pierini 1999, S. 118-120.

³³⁹ Contini 2008, S. 176.

³⁴⁰ Merlini 2002, S. 398.

lassen sich auch Bezüge zu Guido Renis ausdrucksvoller Gebärdensprache herstellen.³⁴¹ Im Gegenzug zu diesem Pathos verweisen die beiden Alten im Bildhintergrund auf Werke Rutilio Manettis und Niccolò Tornioli.³⁴² Dem breiten Figurentypus fügt Bernardino Mei eine kräftige Modellierung und Farbgebung hinzu, die vom hellen Kolorit der nackten Haut des jungen Mädchens auf der linken Seite zu den nüchternen und strengen Roben der Artemisia in Braun hin zu der leuchtend roten Kleidung des anderen Mädchens führt.³⁴³ In diesem farbenprächtigen Gemälde verweisen die fast kreidebleichen Begleiterinnen der Königin auf einen Einfluss von Berninis Marmorskulpturen und deren helle Farbgebung spielt auf den ‚klassizistischen‘ Barock an, den er durch Raffaello Vanni kennenlernte.³⁴⁴ Die gesamte Komposition ist dabei von einem nächtlichen Licht umhüllt. Die Figuren im Vordergrund sowie das Mausoleum im Hintergrund sind durch diffuse Lichtquellen hervorgehoben und einzelne Lichteffekte reflektieren sich im goldenen Becher. Diese Lichtkomposition erinnert an den niederländischen Caravaggio-Nachfolger Gerrit von Honthorst und auch in der Urne des Mausolos lassen sich in der Materialität flämische Qualitäten erkennen.³⁴⁵ Gerrit van Honthorst stellte ebenfalls das Thema der *Artemisia* (Abb. 139) dar. Sein um 1635 entstandenes Werk ist in einem ähnlich komplexen Bildaufbau konzipiert. Sie ist sitzend von einer Menschengruppe umgeben in ihrer Trauerkleidung dargestellt. Der vor ihr kniende, in Rot gekleidete alte Mann gibt die Asche ihres Mannes in den goldenen Kelch, den sie in ihrer Rechten hält. Beide Bilder weisen ähnlich komplexe Darstellungen auf und die Szenen werden von einem diffusen Licht umgeben. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Mei dieses Bild kannte, aber doch wahrscheinlich die Malweise Honthorsts, da dieser in Rom ausgebildet wurde, oder aber er wurde durch die Werkstatt von Rutilio Manetti damit konfrontiert.³⁴⁶

³⁴¹ Sani 1997, S. 447. Guido Reni malte um 1638/39 ein Portrait einer Dame, vielleicht einer *Artemisia* (Abb. 138). Allerdings wird dieses auch als Dame mit einer Lapis Lazuli Schüssel beschrieben. Daher ist ein thematischer sowie stilistischer Vergleich mit dessen Darstellung problematisch, da ihr jeweilige Merkmale für eine genauere Interpretation fehlen. Ihre Auslegung läuft daher auseinander. Sie kann genauso gut Sophonisba, Ghismunda oder nur eine Dame darstellen. Siehe in: Pigler 1974, Bd. II, S. 370.

³⁴² Contini 2008, S. 176.

³⁴³ De Angelis 1985b, S. 31-32.

³⁴⁴ Bisogni 1988d, S. 434.

³⁴⁵ De Angelis 1985b, S. 31-32.

³⁴⁶ Auch Simon Vouet, ein französischer Caravaggist, stellte das Thema der *Artemisia* (Abb. 140) dar. Er präsentiert die Erzählung in einem anderen Kontext und lässt die Königin als Bauherrin auftreten. Sie gibt den Architekten Anweisungen, während im Hintergrund die Bauarbeiten bereits begonnen haben. Dadurch klammert Vouet den Mythos des Asche-Trinkens in seinem Bilde völlig aus. Siehe in: Poeschel 2005, S. 366.

Bernardino Mei setzte somit durch Einflüsse aus den diversesten Quellen seine eigenen Ideen und Vorstellungen um und schuf eine harmonische Gesamtkomposition, in die er zwei Erzählebenen und eine Gruppe von vier Mägden integrierte. Durch die starke Dramatisierung treten die Liebestaten der Artemisia in den Vordergrund. Die Bilder von *Orestes* und *Artemisia* bilden in diesem Sinne eine klare Veranschaulichung zweier gegensätzlicher ehelicher Verhaltensweisen.³⁴⁷

4.2 Querformatige Pendants der Künstler Raffaello Vanni und Domenico Manetti

Das 17. Jahrhundert ist reich an Historienmalerei, die besonders mit antiken Bezügen - meist aus klassisch literarischen Texten - untermauert ist. Der im römischen Ambiente ausgebildete sienesisische Maler Raffaello Vanni ist, zusammen mit Bernardino Mei, einer der führenden Künstler für diese Thematiken. Beide führten ähnlich dramatische Sachverhalte mit bewegten und ausdrucksstarken Szenen und Figurenrepertoire aus.³⁴⁸ Domenico Manetti spielt in dieser Hinsicht eine untergeordnete Rolle, da er sich nicht aus dem Schatten seines Vaters befreien konnte und dadurch wenig durch Innovationen in der Kunst des Seicento hervorstach. Allerdings zierten den Palazzo Ugurgieri einstmals zwei seiner Bilder.³⁴⁹ Sein Bild *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 7) stellt eines der beiden Bilder im Querformat dar. Das Zweite stammt aus der Hand des Malers Raffaello Vanni. Durch die Auftragsvergabe an zwei unterschiedliche Künstler, stellt sich die Frage ob, das Bild von Manetti mit Vannis *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 8) korrespondiert und inwiefern sie als zusammengehörig betrachtet werden können. Formal gesehen weisen die beiden Bilder einen engen Bezug zueinander auf. Ihre Maße entsprechen sich in etwa. Das Bild von Domenico Manetti (210 x 476 cm)³⁵⁰ ist nur um drei Zentimeter größer als jenes von Raffaello Vanni (210 x 473 cm)³⁵¹. Thematisch beziehen sich beide Bilder auf trojanische Erzählungen.

³⁴⁷ Bisogni 1988c, S. 432.

³⁴⁸ Santi 1999, S. 57.

³⁴⁹ Ciampolini 2010, Bd. I, S. 255-256.

³⁵⁰ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7440, catalogo 381397.

³⁵¹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7441, catalogo 381485.

4.2.1 *Neoptolemos tötet Polyxena*

Das Bild *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 141) stellt eines der beiden Bilder im Querformat dar und ist in der Ausstattung des Palazzo Ugurieri das einzige Werk des Künstlers Raffaello Vanni. Anfänglich wurde das Gemälde in der *Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena* und auch im Ausstellungskatalog *Bernardino Mei e la Pittura barocca a Siena* mit dem Titel „*Menelao minaccia Elena dopo la presa di Troia*“ verzeichnet.³⁵² Erst 1988 wurde das Bild von Laura Laureati in dem Werk *La Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena* als *Neoptolemos tötet Polyxena* identifiziert.³⁵³

Durch diese unterschiedliche Betitelung stellt sich die Frage nach der Eindeutigkeit des Bildgegenstandes. Um dieser Fragestellung auf den Grund zu gehen, werden zur genaueren Betrachtung des Bildinhaltes beide Erzählungen herangezogen.

Die Erzählung der Helena findet unterschiedliche Auslegungen in der Literatur. Doch der ausschlaggebende Teil, der für die Interpretation dieses Bildes von Bedeutung ist, wird in den meisten Quellen ähnlich ausgelegt. Die Erzählung der Helena wurde bereits in Homers *Ilias* beschrieben. Sie war die Tochter des Zeus und der Leda oder der Nemesis und heiratete den mykenischen Königsohn Menelaos. Helena war der Inbegriff der Schönheit und ihr Liebesschicksal wurde schließlich für ganze Staaten zum Verhängnis, denn Paris, dem von der Göttin Aphrodite die schönste Frau der Welt versprochen wurde, verliebte sich in die schöne Helena und entführte diese vom Hofe Menelaos. Diese Entführung mündete schließlich in dem Krieg der Griechen gegen Troja. Erst nach dem Tod des Paris trafen Helena und Menelaos erneut aufeinander. Anfänglich stimmte Menelaos einer Versöhnung mit Helena nicht zu und gab vor, sie töten zu wollen. Schlussendlich erlag er aber ihrem Charme.³⁵⁴

In der bildenden Kunst wird meist die Entführung Helenas durch Paris thematisiert. Seltenere hingegen wird der Zusammenstoß mit Menelaos und dessen Bedrohung wiedergegeben. In diesem Falle wird Menelaos meistens dargestellt, wie er die schöne Helena

³⁵² Auch in dem Werk *Bernardino Mei: Sette dipinti nella Collezione del Monte dei Paschi di Siena*, das von Fabio Bisogni herausgegeben wurde, ist noch die Bezeichnung des Bildes Vannis als „*Menelao minaccia Elena dopo la presa di Troia*“ anzutreffen. Siehe in: Bisogni 1987c, S. 10.

³⁵³ Laureati 1988, S. 410.

³⁵⁴ Moormann /Uitterhoeve 1995, S. 313-314.

bedroht, ihm aber durch ihren Charme, das Schwert aus den Händen fällt.³⁵⁵ Das Treffen nach der Niederlage Trojas würde mit der zertrümmerten Stadt im Bilde von Raffaello Vanni Übereinstimmung finden, doch diese Tatsache allein reicht nicht aus, um den Bildgegenstand zu veri- oder falsifizieren. Ebenfalls wird in dem Bild eine Bedrohung inszeniert, doch es wird kein ‚aus den Händen gleitendes Schwert‘ veranschaulicht. Dieses genannte Indiz spricht dafür, dass es sich bei der Darstellung nicht um das Thema *Menelaos bedroht Helena* handelt.

Auch Laura Laureati schließt jenes Thema für die Darstellung von Vanni aus und betitelt es ohne nähere Erklärung als „*Neottolema uccide Polissena*“.³⁵⁶ Die Erzählung der Polyxena steht ebenfalls in Verbindung zum trojanischen Krieg. Sie handelt von der Tochter des trojanischen Königspaares Priamos und Hekabe. Nach Hyginus’ *Fabulae*³⁵⁷ verliebte sich Achilles, der tapferste Krieger der Griechen, so sehr in Polyxena, dass dieser bereit war, sein eigenes Volk zu verraten. Den Trojanern kam dieses Liebesverhältnis zu Nutzen und sie lockten ihn in eine Falle, um ihn zu töten. Nach dem Fall Trojas teilten die griechischen Anführer die trojanischen Frauen als Beute unter sich auf. Infolgedessen erschien der Geist des Achilles und verlangte die Kriegsgefangene Polyxena ihm zu Ehren zu opfern, wodurch ihr Geist bei ihm in der Unterwelt sein könne. Neoptolemos, der Sohn Achilles, erfüllte den Wunsch seines Vaters und opferte Polyxena an dessen Grab.³⁵⁸

Diese Geschichte handelt im Gegensatz zur Geschichte Helenas von einer Opferungsszene. Im Bild von Raffaello Vanni wird eine hoch dramatisierte Szene wiedergegeben, in der sich ein junger Mann mit einem Dolch in seiner Rechten einer sitzenden jungen Frau bedrohlich nähert. Die gesamte Szene, in der noch weitere vier Personen involviert sind, findet vor einer Grabstätte oder einem Altar statt. Im Hintergrund links sind die Überreste einer zertrümmerten Stadt erkennbar, in der ein Pferd erkennbar ist, wodurch auf die Eroberung und Zerstörung Trojas hingewiesen wird.

Durch den Artikel *Desponsa nostris cineribus. Le Troades di Seneca come fonte per l’Astianatte e la Polissena nella Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena* von Maddalena Sanfilippo treten weitere Anhaltspunkte für eine Identifizierung des Bildthemas mit der Opferung Polyxenas auf. Sie erwähnt erstmals eine Inschrift, die sich in dem Gemälde

³⁵⁵ Moormann /Uitterhoeve 1995, S. 313-318.

³⁵⁶ Laureati 1988, S. 410.

³⁵⁷ Hyginus, *Fabulae*, CX, ed. Marshall 1993, S. 99.

³⁵⁸ Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 570.

von Vanni auf der dargestellten Grabstätte befinden soll.³⁵⁹ Diese Inschrift fand bis dato keinerlei Erwähnung, auch nicht im Inventar der Banca Monte dei Paschi di Siena nicht. Auch nach den zwei Restaurierungen in den Jahren 1987 und 1991 von Carlo Ferretti in Rom wurde diese Inschrift nicht näher behandelt. Heute befindet sich das Gemälde in einem guten Erhaltungszustand,³⁶⁰ dennoch ist dieser besagte *Schriftzug* (Abb. 142) nur schwer lesbar. Dies könnte ein Grund sein, dass sie bislang in der Forschung unberücksichtigt blieb.

Durch diesen erstmaligen Versuch einer Identifizierung der Inschrift von Maddalena Sanfilippo kann das Bild dem heutigen Titel „*Neoptolemos tötet Polyxena*“ ein Stück näher gebracht werden. Die schlechte Lesbarkeit der einzelnen Buchstaben erschwert allerdings eine einwandfreie Identifizierung der Wörter und des Wortinhaltes. Sanfilippo deutete sie als „*DESPONSA NOSTRIS CINERIBVS POLYXENE / PYRRHI MANV MACTETVR*“.³⁶¹ Allein schon durch die Anführung der Wörter „*POLYXENE*“ oder „*PYRRHI*“³⁶² lässt sich das Thema der Opferung der Polyxena zuordnen. Dadurch wären jegliche Zweifel ausgeschlossen. Somit wäre auch eine Verwechslung mit der Darstellung der Opferung der Iphigenie³⁶³

³⁵⁹ Sanfilippo 2003, S. 240-241.

³⁶⁰ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7441, catalogo 381485.

³⁶¹ Sanfilippo 2003, S. 241.

³⁶² Anfänglich wird Neoptolemos, der Sohn Achilleus und der Deidameia, in den literarischen Quellen mit dem Namen Neoptolemos bezeichnet, so wie z.B. auch in den Schriften Homers. Erst mit dem 4. Jahrhundert v. Chr. wird der Name Pyrrhos häufiger und von da an treten beide Bezeichnungen in der Literatur auf. Siehe in Cancik/ Schneider 1997, Bd. 8, Sp. 830.

³⁶³ Iphigenie ist die Tochter des Agamemnon und der Klytämnestra. Die Griechen waren nach Troja unterwegs, als sie durch die widrigen Winde der erzürnten Artemis aufgehalten wurden. Der Seher Kalchas berichtete, dass die Göttin diese verursacht habe, da Agamemnon sie bei seinen Opfern vernachlässigt oder andersartig beleidigt habe und sie könne nur durch die Opferung seiner Tochter Iphigenie friedlich gestimmt werden. Nach langem Sträuben lockte Agamemnon seine Tochter unter dem Vorgeben der Vermählung mit Achilleus nach Aulis. Nach Aischylos' *Agamemnon* (1543) wurde Iphigenie tatsächlich getötet. In Euripides' *Iphigenie bei Aulis* hingegen wird sie bei der Opferung im letzten Moment von Artemis ins Land der Taurier entrückt, wo sie als deren Priesterin alle ankommenden Fremdlinge opfern muss. An ihrer Stelle opferte die Göttin eine Hirschkuh. In der bildenden Kunst wird das Thema im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert häufig thematisiert. Die Darstellungen zeigen die Opferszene meist vor einer Grabstätte oder Altar und werden dabei häufig durch ein bedrohliches Messer oder Dolch unterstrichen. Zur Verdeutlichung des Bildthemas ist meist die Darstellung einer Hirschkuh ersichtlich, die im Bilde von Vanni allerdings keinen Einzug findet. Daher und im Bezug auf die zerstörte Stadt im Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass das Bild auf dieses Thema anspielt. Siehe in: Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 367-371.

oder der Opferung der Tochter Jephtes³⁶⁴ hinfällig, die Andor Pigler in den *Barockthemen* als häufige Fehlinterpretationen beschreibt. In diesem Zusammenhang erfolgte selten eine irrtümliche Zuordnung des Bildthemas als „*Bedrohung der Helena durch Menelaos*“, wie es im Falle des Gemäldes von Raffaello Vanni betrachtet wurde.³⁶⁵ Aufgrund der Indizien wie der zerstörten Stadt im Hintergrund als Troja und vor allem durch die genannte Inschrift kann das Bild als Opferung Polyxenas gedeutet werden.

Bei Homer ist die Erzählung der Polyxena noch nicht anzutreffen. Bei Sophokles war sie Thema einer nicht erhaltenen Tragödie. In Euripides' *Hekabe* und auch in Ovids *Metamorphosen* (13, 429-571) wird der Opfertod Polyxenas ausführlich geschildert. Sie geben wieder, wie Polyxena von dem erbarmungslosen Odysseus, der sich gegen das Flehen der Mutter Hekabe verschließt, abgeholt wird. Auch Seneca behandelt die von Achilleus geforderte Opferung Polyxenas in seiner Tragödie *Troades*, die auf Euripides' *Troades* basiert.³⁶⁶ Die Geschichte der Polyxena ist durch diese antiken Quellen überliefert, findet aber in der figurativen Produktion vom Mittelalter bis zur Renaissance vor allem durch die *Tragedie* Senecas weite Verbreitung.³⁶⁷ Die Deutung der Inschrift durch Maddalena Sanfilippo als „*DESPONSA NOSTRIS CINERIBVS POLYXENE / PYRRHI MANV MACTETVR*“ stellt ebenfalls einen Bezug zu Senecas *Troades* her. Diese Interpretation würde sich demnach auf die Verse 195-196 beziehen³⁶⁸ und könnte damit als fundamentale Vorlage für das Bild Raffaello Vannis in Betracht gezogen werden. Der besagte Passus ist bereits am Anfang der Erzählung Senecas zu finden, in der die Griechen nach dem Untergang Trojas in dem Bericht von dem Boten Talthybius von Achilleus' Erscheinung an seinem Grab und seiner Forderung Polyxena zu opfern, erfahren:

³⁶⁴ Das Thema des Jephtes-Zyklus stellt ein biblisches Thema dar und wird im *Richterbuch* beschrieben. Jephtes war der uneheliche Sohn Gileads. Als das Land von den Ammonitern bedroht wurde, wurde Jephtes durch sein kriegerisches Talent zum Oberhaupt der Truppen ernannt. Nach anfänglichem Scheitern erlangt er den Sieg. Jephtes versprach JHWH im Falle eines Sieges jenes Lebewesen zu opfern, das ihm bei seiner Rückkehr als erstes begegnete. Als er heimkehrte, will es das Schicksal, dass er sein einziges Kind, seine Tochter, als Brandopfer darbringen muss. Siehe in: Bibel, *Richter* 11, 29-40. Die Ausführung dieses Bildthemas kommt in der bildenden Kunst seltener vor, trotzdem führt es leicht zu Fehldeutungen, da Opferszenen üblicherweise vor Grabstätten oder Altären erfolgen. Verwechslungen sind bei nicht eindeutigen Merkmalen häufig anzutreffen. In diesem Falle steht meist ein Feuer wegen des besagten Brandopfers und nicht ein Dolch im Mittelpunkt der Darstellung. Siehe in: Pigler 1974, Bd. I, S. 121.

³⁶⁵ Pigler 1974, Bd. II, S. 337.

³⁶⁶ Moormann /Uitterhoeve 1995, S. 570.

³⁶⁷ Cieri Via 2011, S. 112.

³⁶⁸ Seneca, *Troades*, 190-196, ed. Thormann 1961, S. 170.

*„implevit omne litus irati sonus:
ite, ite, inertes, debitos manibus meis
auferte honores, solvite ingratas rates
per nostra ituri maria. non parvo luit
iras Achillis Graecia et magno luet:
desponsa nostris cineribus Polyxene
Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget.“³⁶⁹*

In Senecas *Troades* wird die Erzählung durch das Motiv der Liebe erweitert. Achilleus erwartet sich Polyxena als Braut zu bekommen, wodurch der griechische Held sie an seinem Grabe zu opfern bestimmt.³⁷⁰ Dieser Umstand wird bei Seneca von Helena beschrieben:

*„HELENA: Vtinam iuberet me quoque interpret deum
abrupere ense lucis inuisae moras
uel Achillis ante busta furibunda manu
occidere Pyrrhi, fata comitantem tua,
Polyxene miseranda, quam tradi sibi
cineremque Achilles ante mactari suum,
campo maritus ut sit Elysio, iubet.“³⁷¹*

Allerdings wird nicht erwähnt, ob er sie wirklich liebte oder ob es sie nur gerne als Frau gehabt hätte. Daher beruht seine Forderung auf Liebe³⁷² oder eben auf Rache. Seneca zeigt aber nicht nur dieses ‚Liebesmotiv‘ zwischen Achilleus und Polyxena, sondern auch den

³⁶⁹ Übers. dt. von Theodor Thormann: „Es erfüllt die ganze Küste des Erzürnten Ruf: »Geht, geht ihre Säumigen, entzieht meinen Mahnen die geschuldeten Ehren, löst die undankbaren Schiffe, um heimzukehren durch meine Meere. Nicht wenig hat Griechenland für den Zorn Achills bezahlt, viel wird es noch bezahlen: anverlobt meiner Asche, werde Polyxena von des Pyrrhus Hand geschlachtet und benetzte meinen Grabhügel.«“ Siehe in: Seneca, *Troades*, 190-196, ed. Thormann 1961, S. 171.

³⁷⁰ Posner 1991, S. 407.

³⁷¹ Übers. dt. von Theodor Thorman: „HELENA: O hieß doch auch mich der Götter Deuter mit / dem Schwert des verhaßten Lebens Bande zerreißen oder vor / Achills Grab durch eines Pyrrhus rasende Hand fallen als Ge- / fährtin deines Geschicks, bemitleidenswerte Polyxena, die ihm / auszuliefern und vor seiner Asche hinzuschlachten Achill be- / fiehlt, auf daß er im elysischen Gefilde ihr Gatte sei.“ Siehe in Seneca, *Troades*, 939-944, ed. Thormann 1961, S. 221-223.

³⁷² Einige Quellen geben an, dass Achilleus aufgrund eines Liebesmotivs seinen Tod fand. Als er anlässlich eines Waffenstillstandes Polyxena erblickte, ließ er sich auf das Angebot Priamos ein vom Kampfe abzulassen. Dieser versprach ihm Polyxena, woraufhin Achilleus nach Troja zurückkehrte. Dort wurde er aus dem Hinterhalt von Paris durch einem Pfeilschuss in die verwundbare Ferse getötet. Siehe in: Kraus/Uthemann 2011, S. 98.

heftigen Streit zwischen Agamemnon, der dieser Opferforderung nicht nachkommen will, und Neoptolemos, der den Wunsch seines Vaters erfüllen möchte (*Sen. Tro. 203-408*). Anders als in der gleichnamigen Tragödie von Euripides, fordert Neoptolemos diese Opferung in hohem Maße. Dadurch erschien Neoptolemos in bildlichen Darstellungen meist als Ausführer der Opferung.³⁷³

Auch in dem Bild von Raffaello Vanni wird mit der Inschrift „*PHRRHI*“ Neoptolemos als Vollzieher der Tat beschrieben. Das Zitat bezieht sich auf den Anfang der Tragödie und die Darstellung der Leinwand hingegen auf den Epilog des Dramas, der am Ende beschrieben wird, in der der Bote vom Mut und der Opferung Polyxenas am Grabe Achilleus (*Sen. Tro. 1118-64*) berichtet. Dadurch werden in dem Bild von Mei unterschiedliche Ereignisse der Erzählung geschildert.³⁷⁴ Inschrift und bildliche Darstellung korrespondieren also nicht miteinander. Die Inschrift verweist vielmehr auf eine vorhergehende Szene und dient somit als Hinweis auf den gesamten Verlauf der Geschichte.

Die Komposition zeigt den dramatischen Höhepunkt der Erzählung. In der Mitte ist die bereits vor dem Grabmal des griechischen Helden Achilleus zusammengesunkene Polyxena dargestellt. Neoptolemos hingegen erscheint furchtlos und richtet den scharfen Dolch gegen die junge Frau. Seine Gestalt ist von einer roten Draperie umfassen und seinen Kopf zierte ein goldener Helm, durch den er als Krieger ausgezeichnet wird. Neben ihm sind weitere Soldaten platziert. Merlini beschreibt darunter auch Agamemnon.³⁷⁵ Dieser könnte in der knienden Person mit Speer und Helm im Bildvordergrund verbildlicht worden sein. In dem verärgerten Gesichtsausdruck wird seine Ablehnung der Opferung zum Ausdruck gebracht. Durch den Versuch Neoptolemos von seinem wahnsinnigen Vorsatz abzubringen, wird die Haltung Agamemnons unterstrichen, die auch bei Seneca beschrieben wird (*Sen. Tro. 203-408*).

Eine weitere Gestalt im Akt der Verzweiflung ist in der weiblichen Figur, die sich hinter der ohnmächtigen Polyxena befindet, ersichtlich. Diese und weitere Merkmale spielen auf die Brutalität der Tat und des vorangegangenen Krieges an.³⁷⁶ Die weibliche Figur, die im linken

³⁷³ Cancik/ Schneider 1997, Bd. 10, Sp. 83-84 und Bd. 11, Sp. 830-831. In anderen Quellen ist Agamemnon für die Opferung der Polyxena verantwortlich und Neoptolemos für die Tötung Astyanax. Seneca vertauscht diesen Gegenstand in seinen *Troades*. Siehe in: Joerden 1971, Sp. 3084-3086.

³⁷⁴ Sanfilippo 2003, S. 241-242.

³⁷⁵ Merlini 2002, S. 378.

³⁷⁶ Santi 1999, S. 57.

Vordergrund abgebildet ist und deren Kleider sich im Wind bewegen, dient hingegen mehr als szenisches Motiv der Bildeinheit. Sie schließt die offene Komposition auf der rechten Seite ab, die auf der linken Seite durch Agamemnon begrenzt wird.³⁷⁷ Maddalena Sanfilippo hingegen verweist auf eine mögliche Identifizierung dieser blonden Frau als Helena, da sie die einzige Frau darstellt, die der Opferung beiwohnte (*Sen. Tro. 1133-4*).³⁷⁸ Diese Identifizierungen lassen sich aufgrund fehlender Attribute nicht eindeutig bestimmen.

Das Thema der Polyxena fand seit der Antike wenig Verbreitung und ist nur auf einzelnen Vasen des 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (*Abb. 143*) verbildlicht worden.³⁷⁹ In der Zeit der Renaissance war die Opferung der Polyxena durch die Lektüre der Tragödie Senecas bekannt, sie wurde aber kaum zur Darstellung gebracht, da sie nicht mit dem idealisierten Bild der Antike in Einklang gebracht werden konnte. Obwohl das furchtlose Verhalten Polyxenas einen ungeheuren Mut erforderte und als Darstellung weiblicher Stärke und Tapferkeit angesehen werden konnte, blieb dennoch die Tatsache ihrer verwerflichen Todesumstände bestehen. Daher bestand wenig Anreiz diese Opferung durch den Willen eines Griechen in der Kunst zu gedenken. Erst im 17. Jahrhundert als eine historische Distanz und verminderte Identifikation mit der heidnischen Vergangenheit aufkam, wurde das Thema der Polyxena, wie manch anderes als weniger bedrohlich betrachtet.³⁸⁰ Die unwürdige Handlung der Griechen trat in den Hintergrund und Künstler und Publikum waren nun bereit, das dramatische Thema der Opferbereitschaft als *Exemplum* weiblicher Tugend zu lesen.³⁸¹

Das Bild von Raffaello Vanni könnte ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Entwicklung stehen, auch wenn durch die Darstellung einer zusammengesunkenen Polyxena mehr ihr Pflichtgefühl, als ihre unerbittliche Standhaftigkeit betont wird. Als zeitgenössisches Gemälde kann unter anderem ein Bild von Pietro da Cortona angeführt werden. Er fertigte eine *Opferung der Polyxena* (*Abb. 144*) in den Jahren 1623-24 für Marcello Sacchetti, einen seiner wichtigsten Auftraggeber, an. Das Werk Cortonas führte das Sujet der Polyxena-Darstellung wieder in die Malerei ein.³⁸² Auch für Raffaello Vanni stellt das Bild ein wich-

³⁷⁷ Laureati 1988, S. 410.

³⁷⁸ Sanfilippo 2003, S. 241-242.

³⁷⁹ Moormann / Uitterhoeve 1995, S. 570.

³⁸⁰ Posner 1991, S. 402.

³⁸¹ Poeschel 2005, S. 344.

³⁸² Cardinali / De Ruggieri / Masini 1997, S. 157.

tiges Vorbild dar. Der sienesischer Künstler stellte wie Cortona den Moment der höchsten Spannung, die Opferung, in den Mittelpunkt der Komposition. Donald Posner beschreibt in seinem Artikel *Pietro da Cortona, Pittoni, and the Plight of Polyxena* Euripides *Hekabe* als literarische Quelle für seine Darstellung.³⁸³ Dieses Werk Euripides und Ovids *Metamorphosen* waren jene Überlieferungen, die neben Seneca *Troades* als literarische Quellen vermehrt Einzug in die Malerei fanden. Sanfilippo verweist in dieser Hinsicht auf die *Verse* 547-565³⁸⁴ der Tragödie des Euripides, die mit der Darstellung Cortonas korrespondieren.³⁸⁵ Nach dieser Erzählung zerriss Polyxena ihre Kleidung und legte den Oberkörper bis zum Bauchnabel frei. Pietro da Cortona zeigte Polyxena ebenso mit nacktem Oberkörper. Durch dieses Indiz wird die Schlussfolgerung nahe gelegt, dass Euripides *Hekabe* als literarische Vorlage gedient haben könnte, da jene Szene in den restlichen Erzählungen anders geschildert wird. Auch hier befindet sich Neoptolemos zum Angriff bereit. Agamemnon, mit Krone und Rüstung gekleidet, ist zugegen und beteiligt sich ebenfalls am Blutbad.³⁸⁶

In Seneca *Troades* erscheint Agamemnon hingegen nicht bei der Opferung selbst. Falls es sich im Bild von Vanni wirklich um Agamemnon handelte, wäre seine Darstellung, wie schon zuvor durch die Inschrift angedeutet, ein Hinweis auf den gesamten Verlauf der Geschichte.

Bei Euripides, sowie auch bei Seneca, wird die Anwesenheit der trojanischen Frauen bei der Opferung selbst nicht erwähnt. Sie werden nur durch den Bericht des Boten Talthybius in Erinnerung gerufen. Diese Einfügung der trojanischen Frauen und auch des Geistlichen führt zu einer größeren Dramatik und ihre Inszenierung lässt Polyxena zu einer ‚heroischen Heldin‘ werden, wodurch sie sich in die Darstellungen exemplarischer Frauen

³⁸³ Posner 1991, S. 399-404.

³⁸⁴ Übers. dt. von Kurt Steinmann: „Argeier, die ihr meine Vaterstadt habt ausgelöscht, / aus freien Stücken sterbe ich; mein Leib rührt keiner an: / Ganz unerschrocken will ich meinen Nacken bieten. / Lass mich frei, bei den Göttern, wenn ihr mich nun tötet, / damit als freie Frau ich sterbe! Bei den Toten Sklavin / zu heißen schrecke ich zurück als Königskind!“ / Laut brüllend stimmte zu das Heer. Der Herrscher Agamemnon / gebot den Jüngling, die Jungfrau loszulassen. [...] / Als sie die Order ihres Herrn vernommen hatte, / da griff sie nach dem Kleid und riss es von der Schulter / durch bis zur Mitte ihre Taille und zum Nabel, / und zeigte ihre Brüste, ihren Busen, herrlich wie / eine Statue, ließ ihr Knie zur Erde sinken / und sprach ein Wort, das allertrauriger war und heldenhaft: / „Sieh hier: Bist, junger Mann, bestrebst du, meine Brust / zu treffen, schlage zu, doch wünschst du, in den Nacken / zu stechen / halte meine Hals ich dir zum Stich bereit!“ Siehe in: Euripides, *Hekabe*, 547-565, ed. Steinmann 2009, S. 46-49.

³⁸⁵ Sanfilippo 2003, S. 244.

³⁸⁶ Posner 1991, S. 402-405.

der Antike reiht.³⁸⁷ Durch dieses von Pietro da Cortona wieder in der Kunst eingeführte Thema und die Erhebung der Erzählung zum *Exemplum* verbreitete es sich langsam in der Malerei des Seicento.³⁸⁸

Im 18. Jahrhundert erscheint das Thema der Polyxena häufiger, was auf die vermehrte Anerkennung der Sagen Homers und der Studien des griechischen Lebens und der Literatur zurückzuführen ist. In und um Venedig wurde die Geschichte der Polyxena durch den Einfluss der zeitgenössischen Theaterkultur verbreitet.³⁸⁹ Das Thema wurde als eine Art Hochzeitsbild aufgegriffen, in dem Polyxena und Neoptolemos als Paar in den Mittelpunkt rückten. In dieser Zeit wurde der Tod gerne im Zusammenhang mit Lust und Liebe gebracht.³⁹⁰ Dieses neue Liebesmotiv wird vor allem durch Giovanni Battista Pittoni, auch Giambattista genannt, aufgegriffen, das schon in Seneca *Troades* angedeutet wird.³⁹¹ Pittonis erstes Gemälde, das heute allerdings verloren ist, inspirierte ihn zu weiteren drei Gemälden in den 1730er Jahren. Die anfänglich äußerst freizügig präsentierte Polyxena, wird nun bedeckter dargestellt. Durch ihr weißes Kleid erscheint sie wie eine Braut, die ihrer Vermählung entgegen schreitet. In dem Gemälde (*Abb. 148*), das sich heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles befindet, streckt Polyxena sogar ihre Arme dem Priester und

³⁸⁷ Die trojanischen Frauen und der Geistliche in dem Bild von Pietro da Cortona scheinen von dem Deckenfresco der *Opferung Iphigenies* (*Abb. 145*) von Domenichino im Palazzo Giustiniani-Odescalchi in Bassano di Sutri abgeleitet worden zu sein. Diese Einfügung von Einzelheiten und Personen, die im Text nicht vorhanden sind, könnte darauf zurückzuführen sein, da die Geschichte der Polyxena, sowie jene der Iphigenie, nicht auf eine präzise Szene basieren: die Episode wird nur durch den Bericht des Boten Talbythius bekundet und wendet sich an Hekabe und den Chor der Trojaner. Da das Thema selten dargestellt wurde, fanden Orientierungen an ähnlichen Thematiken statt, wozu die Opferung der Iphigenie sich als hervorragende Inspirationsquelle eignet. Siehe in: Posner 1991, S. 402-405.

³⁸⁸ In etwa zeitgleich wie Cortona malte Giovanni Francesco Romanelli eine *Opferung der Polxena* (*Abb. 146*). Diese um 1650 entstandene Bild ist durch einen cortonesken Einfluss gekennzeichnet. Romanelli variiert nur Posen und Platzierungen der einzelnen Figuren. Auch er bezieht sich auf die Textstelle in Euripides *Hekabe*, in der Polyxena dem Soldaten ihren Nacken präsentiert. Sebastiano Ricci hingegen fügt in seiner Komposition der *Opferung Polyxenas* (*Abb. 147*) Achilleus hinzu, der aus einer Wolkendecke in Richtung Polyxena zeigt, wodurch er die Erscheinung und Opferung in einem Bild vereinigt. Siehe in: Posner 1991, S. 399-414.

³⁸⁹ Posner 1991, S. 399-414.

³⁹⁰ Poeschel 2005, S. 344.

³⁹¹ In Seneca *Troades* wird in der Forderung Achilleus Polyxena zu opfern ein mögliches Liebesmotiv angedeutet, aber sein Werk stellt keine Liebesgeschichte dar. Achilleus sagt zwar, dass sie mit ihm verlobt sei, aber niemals dass er sie auch liebe. Pittoni und seine Zeitgenossen lassen die Geschichte wahrscheinlich in Zusammenhang mit anderen Quellen, die im Umlauf waren. Dabei handelt es sich um die beiden Romane, die unter den Pseudonymen Dictys Cretensis und Dares Phrygius im 4./5. Jahrhundert n. Chr. veröffentlicht wurden. In diesen Geschichten wird Achilleus' unendliche Liebe für Polyxena geschildert. Diese Erzählungen bilden die ersten Quellen im mittelalterlichen Europa für die Historie des Trojanischen Krieges. Siehe in: Posner 1991, S. 410-414.

somit Neoptolemos entgegen und schreitet mit Würde dem Grabmal Achilleus entgegen. Es wird weit weniger auf die Brutalität und Grausamkeit der Opferung bzw. den Akt der Tötung eingegangen, sondern vielmehr auf die vermeintliche Vermählung und die Offenbarung ihrer Bestimmung.³⁹² Für Pietro da Cortona und seine Zeitgenossen war Polyxena hingegen eine Frau, die auf tragische Art und Weise von ihrem Schicksal geprägt war.³⁹³ Das Werk Raffaello Vannis ist deutlich von der dramatischen Darstellung Cortonas beeinflusst. Das Pathos und die dramatische Betonung prägen die Szene und durch die komplizierten und aufwendigen Posen seiner Figuren ist in der Komposition ein Bezug zur theatralen Inszenierung ersichtlich.³⁹⁴

Letizia Galli schlägt 1987 im Ausstellungskatalog *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena* für das Gemälde eine Datierung um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor. Sie stellt es in Zusammenhang mit dem Werk Raffaello Vannis für den Principe Mattias de' Medici. Das Bild stellt den *Raub der Helena* (Abb. 150) dar und befindet sich heute in Rom in der Camera dei Deputati.³⁹⁵ Stilistisch sowie kompositorisch ähneln sich die beiden Bilder und in einer weiteren Darstellung des *Raubes der Helena* (Abb. 149) stimmt die Kleidung und Rüstung der beiden Angreifer überein, wodurch Vannis übergreifendes Figurenrepertoire ersichtlich wird.

In der Zeit kam er auch mit anderen Künstlern, wie Andrea Sacchi (1599–1661) oder Nicolas Poussin (1594–1665), in Berührung. Dabei fließen in seinen Stil auch andere Zitate berühmter Künstler ein. Von den Meistern der Vergangenheit interessierte sich Vanni vor allem für Raffaello Sanzio (1483–1520). Er beschäftigte sich ausführlich mit dem Werk der *Verklärung Christi* (Abb. 151), das sich in der Pinakothek der Vatikanischen Museen in Rom befindet. Die Figur der blonden Frau auf der rechten Seite des Bildes *Neoptolemos*

³⁹² Als Pendant zur Opferung Polyxenas fertigte Pittoni das Thema Antiochos und Stratonike an, das sich heute in der James Philip Gray Collection im Museum of Fine Art in Springfield, Mass. befindet. Siehe in: Posner 1991, S. 406–414. Auch wenn dieses Gemälde weitaus später entstanden ist, ist dennoch diese Kombination im Bezug auf die Gemälde des Palazzo Ugurgieri interessant zu notieren, da sich ebenfalls ein Werk mit demselben Bildgegenstand in der Sammlung befand.

³⁹³ Posner 1991, S. 399–414.

³⁹⁴ Galli 1987, S. 90.

³⁹⁵ In dem Gemälde *Raub der Helena* sind nicht nur cortoneske, sondern auch carraceske Züge erkennbar. Die Architektur wird zu einem konventionellen Element und die Draperie flattert wie von einem plötzlichen Windstoß bewegt. Das Gemälde zeugt von einer großen Theatralik und das Licht verteilt sich homogen auf die gesamte Szene. Auch das weiße Inkarnat ist gegenüber seinen früheren Werken zurückgenommen. Siehe in: Galli 1987, S. 90.

tötet Polyxena (Abb. 141) spiegelt in diesem Sinne eine der Zuschauerinnen in der *Verklärung Christi* wieder.³⁹⁶ Abgesehen von den aus den unterschiedlichsten Bildthematiken stammenden Bildzitaten, orientiert sich Vanni auch an Darstellungen desselben Themas, wie bereits mit dem Bild Cortonas angesprochen wurde. Aufgrund der geringen Verbreitung des Themas ist es verwunderlich, dass Vanni in jener Zeit ein weiteres Werk desselben Themas ausführte. Das Bild *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 153) das Vanni in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Defeibo Burbarini angefertigte, weist eine ähnliche Komposition auf, konzentriert sich aber verstärkt auf die Brutalität der Tat. Polyxena wird hier weniger als heroische Heldin dargestellt, sondern mehr in ihrer Opferrolle. Trotzdem scheint es, als etablierte sich die Geschichte der Polyxena schon im Seicento langsam als ‚Exemplum‘.

4.2.2 *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*

Das Gemälde *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 154) stammt vom Künstler Domenico Manetti, von dem sich noch ein weiteres Werk in der Sammlung befindet.³⁹⁷ Es ist neben *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 141) von Raffaello Vanni das zweite Gemälde im extremen Querformat. Auch dieses wurde 1978 von der Banca Monte dei Paschi di Siena aus dem Palazzo Ugurgieri erworben und noch im selben Jahr von Carlo Ferretti in Rom restauriert, wodurch es heute in einem guten Erhaltungszustand ist.³⁹⁸

Die erste Erwähnung des Bildes erfolgte 1931, noch vor dem Verkauf der Bilder an die Banca Monte dei Paschi, in der Publikation *Rutilio Manetti 1571-1639* durch Cesare Brandi. Hier wird das Bild in dem Kapitel *Cenni sulla scuola di Rutilio Manetti* in einer Fußnote erwähnt. Brandi erinnert sich an das Gemälde im Palazzo Ugurgieri und führt in der Liste

³⁹⁶ Santi 1999, S. 57. Die weibliche Frau in dem Gemälde der *Verklärung Christi* von Raffaello Sanzio fand in den Bildern Raffaello Vannis starke Anregung. Er verwendete dieses Bildzitat nicht nur in *Neoptolemos tötet Polyxena*, sondern auch schon 1644 in dem Werk der *Geburt der Jungfrau* (Abb. 152), das sich in der Kirche Santa Maria in Publicolis befindet. Siehe in: Negro 1997/1998, S. 236-243.

³⁹⁷ Merlini 2002, S. 386.

³⁹⁸ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7440, catalogo 38397.

nicht datierter Werke „*Conte B. Ugurgieri - Andromaca e Ulisse*“ an.³⁹⁹ Im Anschluss an den Verkauf der Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri wird das Gemälde nun in der *Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena* verzeichnet.⁴⁰⁰ In dieser Anfangszeit der Auseinandersetzung mit dem Bild wird es nur in Zusammenhang mit Bernardino Mei wie z.B. in dem Buch *Bernardino Mei. Sette Dipinti nella Collezione del Monte dei Paschi di Siena* angeführt.⁴⁰¹ Auch im Ausstellungskatalog *Bernardino Mei e la Pittura barocca a Siena* wird das Bild nur kurz in der Biografie von Domenico Manetti von Caterina Pallavicino erwähnt.⁴⁰² Nähere Beschreibungen des Bildes erfolgten erst in dem Werk *La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena* von Alessandro Bagnoli.⁴⁰³ Von da an folgen intensivere Beschäftigungen mit dem Gemälde,⁴⁰⁴ die in einer ausführlicheren Auseinandersetzung von Maddalena Sanfilippo in dem Artikel *Desponsa nostris cineribus. Le Troades di Seneca come fonte per l'Astianatte e la Polissena nella Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena* gipfeln.⁴⁰⁵ Doch dieses Gemälde wird in den Publikationen stets mit demselben und nicht wie bei anderen Bildern des Palazzo Ugurgieri mit unterschiedlichem Bildtitel beschrieben: *Odisseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*. In der trojanischen Geschichte ist Astyanax, der vom Vater den Beinamen Skamandrios trägt, der Sohn des trojanischen Königssohnes Hektor und der Andromache. Nach dem Tod Hektors und dem Fall Trojas wurde Andromache dem Sohn Achilleus, Neoptolemos, als Kriegsbeute zugesprochen. Bevor sie gezwungen wurde die Stadt zu verlassen, musste Andromache mit ansehen wie die Griechen ihren kleinen Sohn Astyanax von der Stadtmauer stürzten, um das Geschlecht des Priamos auszurotten.⁴⁰⁶

³⁹⁹ Brandi 1931, S. 184.

⁴⁰⁰ Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, 1984, S. 25.

⁴⁰¹ Bisogni 1987c, S. 10.

⁴⁰² Pallavicino 1987, S. 130.

⁴⁰³ In der Beschreibung von Alessandro Bagnoli wird das Gemälde mit dem Namen „*Ulisse strappa dalle braccia di Andromeda il figlioletto Astianatte*“ betitelt. Hierbei kann es sich nur um eine unabsichtliche Fehlbezeichnung des Namens „*Andromeda*“ handeln. Allerdings wird nicht nur der Titel des Bildes so bezeichnet, sondern auch im Text selbst lässt sich der Name „*Andromeda*“ anstelle von Andromache finden. Siehe in: Bagnoli 1988a, S. 421-422.

⁴⁰⁴ Das Bild findet in den weiteren Ausgaben der Banca Monte dei Paschi di Siena seine Erwähnung, wie in dem Werk *Banca Monte dei Paschi di Siena. La Collezione d'arte* von Bruno Santi. Siehe in Santi 1999, S. 61. Beschrieben wird es ebenfalls in dem Artikel von Maria Merlini in *La Sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*. Siehe in: Merlini 2002, S. 386.

⁴⁰⁵ Sanfilippo 2003, S. 235-247.

⁴⁰⁶ Moormann/ Uitterhoeve 1995, 70-71.

Diese Geschichte um Astyanax wird in unterschiedlichen Quellen erwähnt. In Homers *Illias* endet die Erzählung mit dem Abschied seiner Eltern - bevor Hektor in den Kampf zieht -, doch Andromache befürchtet ein tragisches Schicksal für ihren Sohn (*Illias*, 24, 724-738).⁴⁰⁷ Nach der *Iliu persis*, den verlorenen epischen Gedichten über die Zerstörung der Stadt Trojas, wird der kleine Astyanax von den Mauern Trojas geworfen, damit er sich nicht als Heranwachsender für den Untergang seiner Eltern an den Griechen rächen und die Stadt Troja wieder aufbauen konnte. In der *Kleinen Illias* wird, wie schon in der *Iliu persis*, der Sohn Hektors in der Nacht der Eroberung umgebracht.⁴⁰⁸

Als Ausführender der Tat wird bei Pausanias zum Beispiel Neoptolemos, der Sohn Achilleus', beschrieben (*Paus.* 10, 25, 9).⁴⁰⁹ Bei Vergil hingegen geht der Befehl für den Mord an Astyanax vom Seher Kalchas aus, um günstige Fahrtwinde zu erhalten (*Serv. Aen.* 3, 474-489).⁴¹⁰ Der Junge wird trotz des sorgfältigen Verstecks seiner Mutter

⁴⁰⁷ Übers. dt. von Johann Heinrich Voss: „Aber die blühende Fürstin Andromache klagte vor allen, haltend sein Haupt in den Händen, des männervertilgenden Hektors: Mann, du verlorst dein Leben, du Blühender, aber mich Witwe Lässtest du hier im Palast und das ganz unmündige Söhnlein, Welches wir beide gezeugt, wir Elenden! Ach, wohl schwerlich Blüht er zum Jüngling empor! Denn zuvor wird Troja vom Gipfel Umgestürzt, da du starbst, ihr Verteidiger, welcher die Mauern Schirmte, die züchtigen Frau und stammelnden Kinder errettend; Bald nun werden hinweg sie geführt in geräumigen Schiffen, Und ich selbst mit jenen! Doch du, mein trauester Sohn, wirst dorthin gehn mit der Mutter, um Arbeit und Schmach zu erdulden, Ringend unter dem Zwang des Grausamen, oder dich schmettert Hoch vom Turm ins Verderben, am Arme gefaßt, ein Achaier Zürnend, da Hektor den Bruder ihm tötete oder den Vater Oder den blühenden Sohn; denn, traun, sehr viel' die Achaier Haben durch Hektors Händen den Staub mit den Zähnen gebissen.“ Siehe in: Homer, *Illias*, 24, 724-738, ed. Voss 1970, S. 502-503.

⁴⁰⁸ In der *Stromata* von Clemens von Alexandria (*Clem. Al. Strom.* 6, 2, 19) und auch bei Stesichoros (*fr.* 25 PMG) wird der Mauersturz erwähnt, damit sich Astyanax nicht an den Eroberern rächen konnte. Siehe in: Cancik/Schneider 1997, Bd. II, Sp. 139-140.

⁴⁰⁹ Übers. dt. von Ernst Meyer: „Die trojanischen Frauen sind bereits gefangen und scheinen zu jammern. Andromache ist dargestellt, und ihr Kind steht neben ihr, das sich an ihrer Brust hält. Von ihm sagt Lescheos, es sei von dem Turm herabgestürzt worden und habe so sein Ende gefunden, aber nicht auf Beschluß der Griechen, sondern Neoptolemos habe aus eigenem Ansporn der Täter sein wollen.“ Siehe in: Pausanias, *Beschreibung Griechenlands*, X, 25, 9, ed. Meyer 1954, S. 508.

⁴¹⁰ Übers. dt. nach August Vezin: „Während der Seher Apolls zum Abschied ehrend ihn ansprach: „[...] Ziehe denn“, schloß er, „gehegt von des Sohnes beglückender Ehrfurcht! Frischer erhebt sich der Süd[wind] - da will mein Wort dich nicht halten.“ Auch Andromache bringt, vom Schmerz des Scheidens ergriffen, Bilddurchwirkte Gewande herbei mit goldenem Einschlag, Bringt den Askanios auch zu ehren, ein Phrygierröcklein, Legt ihm manches Gewirk dazu als Gabe und mahnt ihn: „Nimm auch dies: ich webt' es mit eigener Hand, und gedenke, Knabe, so oft du's trägst, daß dich Andromache lieb hat, Hektors Gemahl. O nimm's als Abschiedsgabe der Deinen, Einziges Bild du, das von Astyanax mir geblieben.“ Siehe in: Vergil, *Aeneis*, III, 474-489, ed. Vezin 1952, S. 157.

Andromache von Odysseus aufgespürt (*Serv. Aen. 2, 453-459*).⁴¹¹ Das Motiv des Mauersturzes übernehmen Euripides und auch Seneca in ihren Erzählungen, den *Troades*. Beide schreiben Odysseus eine Hauptrolle im Geschehen zu. Nach Euripides war es Odysseus' Plan den Nachfolger Hektors zu töten (*Eur. Tro. 719-725*)⁴¹² und nach Seneca führte er die Tat selber aus (*Sen. Tro. 1063-1103*). Ovid, wie auch Seneca, berichten von günstigen Nordwinden, die durch den Tod des Astyanax aufkamen. Bei Ovid wird wiederum nicht erwähnt, durch wessen Hand der Junge vom Turm der Stadt heruntergeworfen wurde (*Metamorphosen, XIII, 415*).⁴¹³ Ein ganz anderes Ende wird in einer später überlieferten Sage beschrieben, in der Astyanax am Leben bleibt und ein neues Troja gründete (*Scholien Illias, 24, 735*).⁴¹⁴

Nach dieser einleitenden Betrachtung der unterschiedlichen Auslegungsmöglichkeiten der Erzählung vom Tod des Astyanax, soll nun das ausgeführte Werk Domenico Manettis genauer betrachtet werden. Die gesamte Szene der querformatigen Leinwand spielt vor einem großen, bronzenen Altar. Das zentral positionierte Hauptereignis stellt einen kleinen Jungen dar, dessen Arme von zwei unterschiedlichen Personen - einer Weiblichen und einer Männlichen - festgehalten werden. Der in Rüstung gekleidete Mann auf der rechten Seite des Bildes erteilt mit einem Stab Befehle und Anweisungen. Um das zentrale Geschehen herum gruppieren sich weitere Menschenmassen. Links davon befinden sich trauernde Frauen und Männer, auf der rechten Seite eine Gruppe von Soldaten und die Darstellung einer brennenden Stadt.

Ein weiteres wichtiges Merkmal des Bildes stellt die Inschrift auf dem Altar dar. Diese wird in der ersten ausführlicheren Beschreibung des Gemäldes von Alessandro Bagnoli nicht angeführt.⁴¹⁵ Erstmals wird sie von Bruno Santi in *La collezione d'arte. Banca Monte*

⁴¹¹ Übers. dt. von August Vezin: „Der ein Eingang dort, ein Sieg mit verblendeter Pforte, Der des Priamus Räume verband durch heimliche Türen, Hinten, auf dem vormals, als noch in Blüte das Reich stand, ohne Geleit die arme Andromache gern zu den Schwähern Ging und dem Ahn das Kind, den kleinen Astyanax, brachte. Da klomm jetzt ich hinan, zum First des obersten Giebels, Wo mit eitlen Geschoß die verzweifelten Teukrer sich wehrten.“ Siehe in: Vergil, Aeneis, II, 453-459, ed. Vezin 1952, S. 107-109.

⁴¹² Übers. dt. von Franz Werfel: „Es war Odysseus, der's im Rat erreicht!“ Siehe in: Euripides, *Troades*, 719, ed. Werfel 1915, S. 76.

⁴¹³ Übers. dt. von Erich Rösch: „Und Astyanax wird von dem Turme geschleudert, von dem so oft er den Vater gesehn, den von dort die Mutter ihm zeigte, wie er kämpfte für ihn und das Reich seiner Ahnen beschirmte. Nordwind rät schon zur Reise; bewegt von günstigem Anhauch knattern die Segel. Der Schiffer verlangt die Winde zu nutzen.“ Siehe in: Ovid, *Metamorphosen*, XIII, 415-419, ed. Holzberg 1996, S. 487.

⁴¹⁴ Stoll 1886, Sp. 660.

⁴¹⁵ Bagnoli 1988a, S. 421-422.

dei Paschi di Siena genannt. Santi identifizierte sie als „D. M. / PRIAMVS REX / STRUXIT / IN LVCTVS / SVOS“ und deutet darauf hin, dass sie sich auf die Verstorbenen der Familie Priamos beziehe.⁴¹⁶ Nachfolgend wurde sie bei Merlini aufgelistet⁴¹⁷ und heute ist sie ebenfalls im Inventar der Banca Monte dei Paschi di Siena erfasst.⁴¹⁸ 2003 beschäftigte sich Maddalena Sanfilippo intensiver mit dem Gemälde *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 154) wie auch mit der Leinwand *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 141). Maddalena Sanfilippo sieht in der Abkürzung „D M“ nicht nur die Signatur des Künstler Domenico Manetti, sondern weist darauf hin, ob nicht vielleicht auch eine Anspielung auf die Tradition römischer Grabinschriften gemeint sein könnte, die meist mit den Buchstaben „D M“ einleitet werden. Demnach würde es in der Widmung für „Dis Manibus“ stehen. Des Weiteren versucht sie, die restlichen Wörter der Inschrift literarisch und ikonographisch einzuordnen und übersetzte sie mit den Worten: „*Il re Priamo fece innalzare agli dei Mani per il suo lutto*“.⁴¹⁹

Durch die Identifizierung der Inschrift mit dem König Priamus ist ein wichtiges Indiz des Bildthemas gegeben, wodurch der Knabe in der Mitte der Komposition als Astyanax und die weibliche Figur als seine Mutter Andromache gedeutet werden, die sich an den Armen des Jungen festklammert. Die befehlende und ausführende Person bleibt noch unklar, da in den genannten Quellen von Odysseus oder von Neoptolemos die Rede ist.

Schon Bruno Santi verweist auf das Grabmonument im Bildhintergrund „[che] sembra trattarsi di un'ara sepolcrale in onore dei morti della famiglia di Priamo“.⁴²⁰ In diesem Zusammenhang stehen die Wörtern „IN LVCTVS / SVOS“. Das Grabmonument in dem Bild von Domenico Manetti stellt das Grabmal Hektors dar. Maddalena Sanfilippo spricht in diesem Sinne davon, dass die Wortfolge „IN LVCTVS / SVOS“ einen poetischen Pluralismus widerspiegelt und somit auf die Begräbnisfeier seines Sohnes, Astyanax vorausweist. Des Weiteren versucht sie die restlichen Teile literarisch zuzuordnen und deutet sie somit als Teil einer Textstelle aus Seneca *Troades*:⁴²¹

⁴¹⁶ Santi 1999, S. 61.

⁴¹⁷ Merlini 2002, 386.

⁴¹⁸ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7440, catalogo 38397.

⁴¹⁹ Sanfilippo 2003, S. 236-237

⁴²⁰ Santi 1999, S. 61.

⁴²¹ Sanfilippo 2003, S. 237.

*„Est tumulus ingens coniugis cari sacer,
verendus hosti, mole quem immensa parens
opibusque mangis struxit in luctus suos
rex non avarus: optume credam patri
sudor per artus frigidus totos cadit:
omen temesco misera feralis loci.“⁴²²*

Laut Sanfilippo ist, stellt die Einfügung des Namen „PRIAMVS“ in die Textstelle eine Hilfestellung dar, um den Kontext besser verstehen zu können. Würden die Buchstaben „D M“ nun als „Dis Manibus“ gelesen werden, wären die Verse aus Seneca zu einer Grabinschrift transformiert worden.⁴²³

Aber nicht nur der Schriftzug knüpft an die Tragödie Senecas an, sondern die gesamte Darstellung. Die Inschrift bezieht sich auf jenen Teil der Geschichte, in der Andromache mit einem alten Weisen eine Unterredung führt und legt ihr Vorhaben, ihren Sohn im Grabmal ihres Mannes Hektors zu verstecken, damit dieser nicht von den Achaiern getötet wird, offen.⁴²⁴ Auf der anderen Seite repräsentiert Manetti im szenischen Vordergrund den nachfolgenden Teil der Geschichte, in der Odysseus die Separation des kleinen Astyanax von seiner Mutter anordnet, bevor er ihn vom einzigen übrig gebliebenen Turm der Stadt Troja werfen lässt.⁴²⁵ Dadurch dass die Inschrift des Bildes womöglich auf Seneca verweist, kann auch die befehlshabende Figur im Bild Manettis als Odysseus und nicht als Neoptolemos bezeichnet werden. Im Bild wird der Höhepunkt der Tragödie veranschaulicht. Kniend fleht die Mutter Odysseus an, ihren Sohn zu verschonen und ihr ein wenig Zeit zu geben, um ihn wenigstens ein letztes Mal umarmen zu können.⁴²⁶ Hinter

⁴²² Übers. dt. von Theodor Thomann: „Hier ist der gewaltige Grabhügel, dem teuren Gatten geweiht, ehrwürdig selbst dem Feinde, den mit unermäßigem Aufwand der Erzeuger und großer Pracht errichten ließ, für seine Trauer ein nicht kargender König: am besten werde ich ihn dem Vater anvertrauen - kalter Schweiß ergießt sich über die Glieder: vor der Vorbedeutung des todgeweihten Ortes zittere ich Elende.“ Sieh in: Seneca, Troades, 483-388, ed. Thomann 1961, S. 190-191.

⁴²³ Sanfilippo 2003, S. 238.

⁴²⁴ Seneca, Troades, 438-488, ed. Thormann 1961, S. 186-191.

⁴²⁵ Sanfilippo 2003, S. 238.

⁴²⁶ Übers. dt. von Theodor Thormann: „Was hältst du mein Gewand und fassest der Mutter Hände, den nichtigen Schutz? Gleich wie der zarte Jungstier, hört er das Gebrüll des Löwen, die furchtsame Flanke an die Mutter schmiegt, doch jener grimmige Löwe, nachdem er die Mutter zur Seite gedrängt, die schwächere Beute mit gewaltigen Bissen anfallend sie zermalmt und fortträgt: so wird dich von meiner Brust der Feind rauben. Empfange Küsse und Tränen, Knabe, und das zerraupte Haar, und erfüllt von mir eile dem Vater entgegen;“ Siehe in: Seneca, Troades, 793-801, ed. Thormann 1961, S. 213.

Andromache erscheint eine weibliche Gefolgschaft mit bedrückten Physiognomien, die gebangt auf ihr Schicksal wartet und fragend in Richtung Hekabe blicket,⁴²⁷ die nach Sanfilippo wahrscheinlich in der knienden Figur neben Andromache veranschaulicht wurde. Die Figuren auf der rechten Seite hingegen stellen griechische Soldaten dar, die entweder Andromache zurückzuhalten (*Sen. Troa. 679-681*), das Grabmal Hektors öffnen oder ihr den kleinen Jungen zu entreißen versuchen (*Sen. Troa. 812-813*).⁴²⁸ Im linken Hintergrund ist eine Ansicht der brennenden Stadt Troja erkennbar, so wie es Hekabe im Monolog am Beginn der Tragödie schildert: „*die Häuser sind zu Schutt gehäuft; die Königsburg umzingeln Flammen,[...] Nicht hindert die Flammen des Siegers gierige Hände: brennend wird Troja geplündert. Und der Himmel ist nicht zu sehen vor wogendem Rauch: wie in dichtes Gewölk gehüllt starrt schwarz von ilischer Asche der Tag.*“⁴²⁹ Es scheint fast so, als diene Seneca als Vorlage für die gesamte Darstellung, so wie auch für das Bild *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 141) von Raffaello Vanni. Dieser literarische Hintergrund, setzt einen gebildeten Auftraggeber voraus.

Maddalena Sanfilippo gibt für die beiden Werke eine gemeinsame literarische Quelle an und schafft mit den *Troades* Senecas eine Verbindung der beiden Themen. Doch für die malerische Gestaltung sind bestimmt auch die ikonographische Tradition der Miniaturen und Xylographien der mittelalterlichen Codices und die ersten Druckauflagen der *Troades* von großer Bedeutung.⁴³⁰

Genau betrachtet, wurden in den Serien der illustrierten Codices der *Tragedie* von Seneca, die heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt werden, stets dieselben beiden Geschehnisse gewählt, jene der Polyxena und des Thronfolgers Astyanax, um die Geschichte der *Troades* einzuleiten. Die beiden Geschichten wurden in der Initiale miteinander verknüpft dargestellt. Im Codex Vat. Reg. Lat. 1500, der 1389 illustriert wurde, werden auf dem Blatt 62r (Abb. 155) vier Episoden in der Initiale geschildert.⁴³¹ In der unteren Hälfte der Initiale ist eine Frau zwischen zwei Soldaten dargestellt, in diesem Falle Hekabe, die verurteilt wird, in der oberen wird das Opfer der Polyxena auf dem Grabe von

⁴²⁷ Übers. dt. von Theodor Thormann: „*Welches Geschick und welcher Gesbieter erwartet dich, Hekuba, so fortführen? In wessen Königreich wirst du sterben?*“ Siehe in: Seneca, *Troades*, 858-860, ed. Thormann 1961, S. 217.

⁴²⁸ Sanfilippo 2003, S. 239.

⁴²⁹ Seneca, *Troades*, 16-21, ed. Thormann 1961, S. 161.

⁴³⁰ Sanfilippo 2003, S. 245.

⁴³¹ Monti 1996, S. 296-297.

Achilleus durch die Hand des Pyrrhus veranschaulicht. Am äußersten Punkt ist eine mit Zinnen versehene Stadt zu sehen, in der ein gekrönter Mann die Hände Richtung Himmel erhebt, während Astyanax vom Turm hinabstürzt. Am Fuße des Turmes, ist wahrscheinlich Hekabe dargestellt, die auf die beiden Toten, Polyxena und Astyanax, blickt.

Eine ähnliche Miniatur befindet sich auch im Codex *Urb. Lat. 356* auf dem Folio 74 (*Abb. 156*) wieder,⁴³² in der ebenfalls die Tötung Polyxenas und Astyanax in Verbindung der gefangen genommenen Hekabe gezeigt wird. Auch das großformatige Bild im Codex *Lat. Vat. 7319* dem Folio 90v (*Abb. 157*)⁴³³ schildert beide Ereignisse nebeneinander. In Siena befand sich schon damals eine Inkunabel der *Tragedie* von Seneca, die heute in der Biblioteca degli Intronati di Siena aufbewahrt wird.⁴³⁴ In dieser Ausgabe dekorieren die beiden Episoden den einleitenden Holzschnitt der *Troades*. Auf dem Folio 72r (*Abb. 158*) wird links die Opferung Polyxenas und im Zentrum Astyanax dargestellt, der nicht wie üblich vom Turm geworfen, sondern aus den Armen seiner Mutter gerissen wird. In diesem Sinne wird die Szene auch in dem Bild von Domenico Manetti veranschaulicht.⁴³⁵

Im Vergleich der beiden querformatigen Gemälde erfreut sich die Darstellung von Raffaello Vanni gegenüber jenem von Domenico Manetti einer größeren Komplexität, da dieses keine präzise Szene der Geschichte wiedergibt, sondern die Erzählung eines Boten. Die Komposition Vannis wirkt ausgeglichener und strukturierter. Auch wenn Domenico Manetti sich in dem Gemälde *Odyseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (*Abb. 154*) stilistisch an seine beiden Konkurrenten anzunähern versucht, gelingt es ihm nur teilweise. Santi schlägt für die Datierung des Bildes die Mitte des Jahrhunderts vor.⁴³⁶ Präzisiert wird sie von Alessandro Bagnoli, der das Gemälde in die Nähe der Bilder um 1650 stellt. Zu den ausgeführten Werken Domenicos in dieser Zeit gehörten zum Beispiel der *Aufbruch der sienesischen Soldaten ins Heilige Land* im Palazzo Pubblico und das aus einem Zyklus stammende Bild *Hagar und Ismael* (*Abb. 79*). Bagnoli ordnet sie somit vor den Kompositionen der Jahre 1654-1657 ein.⁴³⁷

⁴³² Monti 1996, S. 303-306.

⁴³³ Monti 1996, S. 342.

⁴³⁴ Diese Ausgabe wurde 1522 von dem aus Parma stammenden Gellio Bernardino Marmita und dem Cremoner Daniele Gaetano kommentiert. Siehe in: Sanfilippo 2003, S. 247.

⁴³⁵ Sanfilippo 2003, S. 245.

⁴³⁶ Santi 1999, S. 61.

⁴³⁷ Zu diesen Komposition führt Bagnoli unter anderem das Bild der *Disput des Hl. Stephanus* (*Abb. 84*) aus dem Stephanuszyklus für die Kirche Santo Stefano ai Pispini an. Siehe in: Bagnoli 1988a, S. 421.

Auch in diesem Gemälde Domenico Manettis sind die Verbindung zur Malerei seines Vaters und der Einfluss Meis erkennbar. Die sitzende Frau links, die eine Kulisse für die Szene bildet, stellt in ihrer Pose und durch die starke Beleuchtung des nackten Rückens einen Figurentypus dar, der bereits seine sienesischen Kollegen durch Anregung römischer Vorbilder verbreiteten. Auch Bernardino Mei verwandte diesen in dem Bild der *Artemisia* (Abb. 130), in der knienden Dienerin. Die bewegte Figur der Andromache hingegen lehnt sich stark an Charaktere an, die in den Werken Domenico mehrfach anzutreffen sind. So z.B. auch in dem Werk *Hagar und Ismael* (Abb. 79).⁴³⁸

Manetti versucht in Konkurrenz mit seinen Malerkollegen zu treten, doch in der Gesamtheit schafft er es nicht, mit ausreichender Glaubwürdigkeit das tragische Geschehen abzubilden. Es ähnelt eher einer Szene voller Laienschauspieler, die probieren, ein Mienenspiel zu bieten.⁴³⁹ Allein die beiden Hauptfiguren Andromache und Astyanax, die durch starke Lichteffekte hervorgehoben werden, überzeugen durch ihren Ausdruck. Doch durch inhaltliche sowie formale Übereinstimmung der beiden Werke können sie als zusammengehörig angesehen und als Pendants bezeichnet werden.

4.3 Abweichende Bildformate

Die beiden abweichenden Bildformate, die mit keinem anderen Bild in seinem Format übereinstimmen, stellen *Antiochos und Stratonike* (Abb. 5) von Bernardino Mei und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) von Domenico Manetti dar. Das Bild von Mei weist ein Format von 208 x 298 cm⁴⁴⁰ und jenes von Manetti ein Maß von 162,4 x 113,3 cm⁴⁴¹ auf. Formal gesehen bilden die beiden kein Pendant, wie die bereits zuvor erwähnten gleichformatigen und querformatigen Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri in Siena.

⁴³⁸ Ansonsten wurde das Thema der Separation Astyanax relativ wenig in der Malerei des Seicento ausgeführt. Ein Gemälde von Mattia Preti ist uns heute durch einen Stich von Jakob Schmutzer (Abb. 159) überliefert. Einige französische Ausführungen folgten im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wie z.B. von Sébastien Bourdon (Abb. 160) und von François-Guillaume Ménageot (Abb. 161). Siehe in: Pigler 1974, Bd. II, S. 333.

⁴³⁹ Cesani 1989a, S. 798.

⁴⁴⁰ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7446, catalogo 381398.

⁴⁴¹ Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7447, catalogo 381808.

Thematisch betrachtet ordnen sie sich andererseits in die Reihe der ungewöhnlichen allegorischen und antiken Erzählungen ein. Eine weitere Problematik im Bezug auf die Frage nach der Bilderzusammengehörigkeit stellt die nicht vorhandene Datierung der Bilder dar, wodurch sie meist in das zeitliche Umfeld der datierten Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri gestellt werden.

4.3.1 *Antiochos und Stratonike*

Das Gemälde *Antiochos und Stratonike* (Abb. 5) von Bernardino Mei ist die größte Leinwand von Bernardino Mei aus dem Palazzo Ugurgieri. Sie wird erstmals in der *Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena* von 1984 erwähnt⁴⁴², und wie die meisten anderen in dem 1987 publizierten Werk *Bernardino Mei. Sette dipinti nella Collezione del Monte dei Paschi di Siena* von Fabio Bisogni näher beschrieben.⁴⁴³ Dieses Gemälde wie auch *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 6) von Domenico Manetti wurden bislang für keine weitere Ausstellung verliehen, daher befanden sie sich seit ihrem Verkauf stets im Sitz der Banca Monte dei Paschi di Siena.⁴⁴⁴ In der ersten Guida wird das Bild noch unter dem sehr viel längeren Titel „*Il medico Erasistrato scopre la causa del male di Antioco, figlio del re Seleuco, nel suo amore verso Stratonice, giovane moglie del padre*“⁴⁴⁵ genannt. Demnach zeigt das Bild die Geschichte von Antiochos⁴⁴⁶ und seine Liebeskrankheit.

Schon Plutarch erwähnte Antiochos in seiner Demetrios-Biographie (Plut. Dem. 38). Er schildert, dass Stratonike, die Tochter des Demetrios, schon als junges Mädchen mit Seleukos, dem König von Syrien, verheiratet wurde. Antiochos, dessen Sohn, verliebte sich hoffnungslos in seine Stiefmutter. Durch das Verbergen dieser heimlichen Liebe verfiel

⁴⁴² Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, 1984, S. 25.

⁴⁴³ Bisogni 1987c, S. 20. Auch dieses Bild wird in den nachfolgenden Publikationen der Banca Monte dei Paschi stets erwähnt. Siehe in: Bisogni 1988e, S. 436. Santi 1999, S. 65. Merlini 2002, S. 400.

⁴⁴⁴ Nur für die Restaurierung im Jahre 1987 von Andrea Rothe in Florenz gelangte das Bild außerhalb der Stadt Siena. Siehe in: Banca Monte dei Paschi di Siena, Inventario vecchio 7446, catalogo 381398.

⁴⁴⁵ Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, 1984, S. 25.

⁴⁴⁶ Antiochos I. Soter (324-361 v. Chr.) war der Sohn von Seleukos I. und der Baktrerin Apama. Er wurde um 293 v. Chr. von seinem Vater mit dessen zweiten Ehefrau Stratonike, der Tochter des Demetrios Poliorketes, verheiratet. Siehe in: Cancik/ Schneider 1997, Bd. I, Sp. 767-768.

er in eine tiefe Trauer und erkrankte kurze Zeit später. Der Hofarzt Erasistratos ahnte die Ursache für seinen Zustand und beobachtete den Jüngling im Umgang mit verschiedenen Besuchern. Er erkannte die unmissverständlichen Anzeichen von Verliebtheit, die bei dem jungen Antiochos auftraten. Als seine Stiefmutter Stratonike das Zimmer betrat, veränderten sich sein Puls, seine Stimme und sein Benehmen und seine Körpertemperatur stieg an. Der Arzt berichtete Seleukos zunächst, dass Antiochos an Symptomen des Liebeskummers leide und starke Leidenschaft für seine eigene Frau hege. Seleukos bat nun seinen guten Freund Erasistratos auf seine Frau zu verzichten, ebenso wie er selbst auf seine Frau Stratonike verzichten würde, um das Leben seines Sohnes zu retten. Nun gestand ihm der Arzt, dass Antiochos nicht in seine Frau, sondern in Stratonike verliebt sei, woraufhin Seleukos, als liebender Vater, ihm seine Frau überließ und einen Teil seines Königreiches vermachte.⁴⁴⁷

Vittorio Sgarbi erwähnt Plutarch als literarische Vorlage,⁴⁴⁸ doch wahrscheinlich bezieht sich Mei auf das Werk von Valerius Maximus *Factorum et dictorum memorabilium libri decem*. Dieses spielte, wie bereits Andor Pigler in *Valère Maxime et l'iconographie des temps modernes* erkannte, eine fundamentale Rolle in der barocken Ikonographie.⁴⁴⁹ In Siena basierten seit dem 15. und 16. Jahrhundert, wie auch beim Bild der *Artemisia* erwähnt wurde, mehrere Zyklen auf den Werken des Valerius Maximus. Die Geschichte über Antiochos ist aus dem Buch „*De amore et indulgentia parentum in liberos*“ aus dem Abschnitt 5. 7. ext. 1 entnommen:

„*Ceterum ut ad iucundiora cognitu ueniamus, Seleuci regis filius Antiochus nouercae Stratonices infinito amore correptus, memor quam improbis facibus arderet, impium pectoris uulnus pia dissimulatione contegebat. itaque diuersi adfectus isdem uisceribus ac medullis inclusi, summa cupiditas et maxima uerecundia, ad ultimam tabem corpus eius redegerunt. iacebat ipse in lectulo moribundo similis, lamentabantur necessarii, pater maerore prostratus de obitu unici filii deque sua miserrima orbitate cogitabat, totius domus funebris magis quam regius erat uultus. sed hanc tristitiae nubem Leptinis mathematici uel, ut quidam tradunt, Erasistrati medici prouidentia discussit: iuxta enim Antiochum sedens, ut eum ad introitum Stratonices rubore perfundi et spiritu increbrescere eaque egrediente et ꝑ excitatiorem*

⁴⁴⁷ Die Erzählungen von Antiochos und seinem krankhaften Liebeskummer wird ebenfalls in dem seit Jahrhunderten Lukian zugeschriebenen Text *De Dea Syria* (Lukian, Syr. dea 17,18) und auch in Appian's *Syriaca* (App. Syr. 59-61) beschrieben. Siehe in: Moormann /Uitterhoeve 1995, S. 75-76.

⁴⁴⁸ Sgarbi 2000, S. 146.

⁴⁴⁹ Pigler 1934, S. 213-216.

anhelitus subinde recuperare animaduertit, curiosiore obseruatione ad ipsam ueritatem penetrauit: intrante enim Stratonice et rursus abeunte brachium adulescentis dissimulanter adprehendendo modo uegetiore modo languidiore pulsu uenarum conperit cuius morbi aeger esset, protinusque id Seleuco exposuit. qui carissima sibi coniuge filio cedere non dubitauit, quod in amorem incidisset, fortunae acceptum referens, quod dissimulare eum ad mortem usque paratus esset, ipsius pudori inputans. subiciatur animis senex, rex, amans: iam patebit quam multa quamque difficilia paterni adfectus indulgentia supera<ue>rit.”⁴⁵⁰

Im Gegensatz zu Plutarch, Appian oder Lukian berichtet Valerius Maximus nicht von der anfänglichen Aussage des Arztes, dass Antiochos in seine Frau verliebt sei. Hier wird auf diese Stelle verzichtet, wodurch der Text sich noch eindringlicher auf die Nachsicht des Vaters bezieht.⁴⁵¹ Bernardino Mei stellt in dem Bild (*Abb. 162*) den Höhepunkt der Geschichte dar, als der Arzt den Auslöser der Krankheit des Antiochos dem Vater bekannt gibt. Dargestellt wird eine Krankbettsszene mit dem leidenden Antiochos, während ihm der Arzt den Puls misst und sein Blick sich Richtung Seleukos richtet. Am Bettende wird Stratonike imposant in Szene gesetzt, wodurch sie zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte wird. Valerius Maximus verstärkt in seinem Text die Nachsicht und Liebe des Vaters zu seinem Sohn, da er von vornherein zum Wohle seines Kindes auf seine Frau verzichtet. Im Bild von Mei steht allerdings nicht nur die Nachsicht des Vaters, sondern

⁴⁵⁰ Maximus, Factorum et dictorum memorabilium, 5. 7. ext. 1, ed. Kempf 1996, S. 261-262. Übers. dt. nach Friedrich Hoffmann: „Doch wir kommen auf freundlichere Bilder. Antiochus, des Königes Seleukus Sohn faßte eine heftige Leidenschaft für seine Stiefmutter Stratonice. Wohl fühlte er das Frevelhafte dieser Glut, war jedoch so gewissenhaft, seine sträfliche Sehnsucht zu verbergen. Dieser innere Kampf zwischen der heftigsten Liebe und der tiefsten kindlichen Ehrerbietung hatte zuletzt ein Schwinden aller seiner Kräfte zur Folge. Da lag er auf seinem Bette einem sterbenden gleich: die verwandten jammerten; den Vater beugte der Gram zu Boden; er dachte nur an den Tod des einzigen Sohnes, an sein trauriges Loos, kinderlos leben zu müssen; der ganze Pallast bot eher das Bild eines Trauerhauses, als eines Königssitzes dar. Da versuchte die Weisheit des Mathematikers Leptines, oder, nach Andern, des Arztes Erasistratus, diese Wolke der Trübsal. Als er neben Antiochus saß, trat Stratonice herein: und nun bemerkte er, daß sein Gesicht eine Röthe überflog und der Athem lebhafter wurde, dagegen, als sie das Gemach verließ, Blässe eintrat, und die Bangigkeit der Brust sich allmähig wieder vermehrte. Dies machte ihn aufmerksam, und er erkannte die wahre Natur des Übels. Als Stratonike wieder eintrat, und sich entfernte, ergriff er, wie wenn es ohne Absicht geschehe, den Arm des Jünglings, und entdeckte an dem bald raschern, bald mattern Pulsschlage den Sitz der Krankheit. Sogleich eröffnete er Dieses dem Seleukus, der ohne Bedenken seine geliebte Gattin dem Sohne abtrat. Diese Liebe, dachte er, habe im Willen des Schicksals gelegen: dagegen achtete er das Zartgefühl seines Sohnes, der entschlossen war, ein Opfer seiner Verheimlichung zu werden. Man übersehe nicht, daß Seleukus alt, ein König und voll zärtlicher Empfindungen war; dann erst wird man das Maß von Verläugnung würdigen können, das sich seine Vaterliebe auflegte.“ Siehe in: Maximus, Factorum et dictorum memorabilium, 5. 7. ext. 1, ed. Hoffmann 1828/1829, S. 352-353.

⁴⁵¹ Stechow 1945, S. 222.

vor allem die Liebe Antiochos zu seiner Stiefmutter im Mittelpunkt der Handlung. Der Stiefmutter Stratonike wird aber in den meisten antiken Quellen, so auch bei Valerius Maximus, keine autonome Rolle zugedacht, sondern sie spielt lediglich als Objekt der Liebe eine Rolle.⁴⁵²

Seit Boccaccios Werk *Tito e Gisippo* und Petrarcas *Trionfo d'Amore* gewinnt auch die Figur der Stratonike an Bedeutung, wodurch nun nicht mehr nur von der Liebe des Antiochos zu Stratonike, sondern auch von der Liebe Stratonikes zu Antiochos die Rede ist.⁴⁵³ In ikonographischer Hinsicht stellt eine Lünette, die Pietro da Cortona für die Sala di Venere im Palazzo Pitti in Florenz 1641/42 geschaffen hat, einen entsprechenden Bezugspunkt für die Komposition von Mei dar. In dem Fresko *Antiochus und Stratonike* (Abb. 163) wird auch die Liebe der beiden in den Mittelpunkt gerückt. Kommentiert wird die gesamte Szene durch den darüber befindlichen Ausspruch: „*FILIVS. AMANS. ET. SILENS. VAFER. MEDICVS. PATER. INDVLGENS.*“. Dadurch wird nicht nur auf die Liebe des Sohnes, sondern auf die Nachsicht des Vaters hingewiesen, auch wenn sie im Bilde selbst nicht hervorgehoben wird. In diesem Fresko sind mehrere Ereignisse der Geschichte zu einer Komposition zusammengefasst worden: das Leiden des Antiochos, die Enthüllung der Ursache seiner Krankheit durch die Anwesenheit Stratonikes und zugleich der Bericht an den König und seine Abtretung der Königin. Die Darstellung Meis folgt einem ähnlichen Schema.

Im Altertum war die Geschichte von Antiochos und Stratonike noch nicht dargestellt worden. In der bildenden Kunst der Neuzeit finden sich die ersten Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert, wie z.B. durch den Stratonikemeister.⁴⁵⁴ Hier bildeten die literarische Vorlage noch Plutarch und Appian. Die Geschichte wird hier auf zwei Paneelen in sechs Episoden erzählt.⁴⁵⁵ In der barocken Zeit kommt eine Hinwendung zu Valerius Maximus auf. Das Thema erlebte einen imposanten Aufschwung und zahlreiche weitere Künstler setzten sich nun mit dieser Geschichte auseinander. Es folgen Bilder von Sebastiano Ricci

⁴⁵² Guerrini 1990, S. 338.

⁴⁵³ Stechow 1945, S. 223.

⁴⁵⁴ Moormann/ Uitterhoeve 1995, S. 77.

⁴⁵⁵ Die Geschichte beginnt im Zentrum des *ersten Panels* (Abb. 164), in der Seleukos, Stratonike und weitere Gefolgschaft umherspaziert, während auf der linken Seite sich der deprimierte Antiochos befindet. Rechts wird schon die Szene in dem Bett wiedergegeben, in der der Arzt ihm den Puls misst, während Stratonike vorbei marschiert. Im *zweiten Panel* (Abb. 165) ist das Happy-End dargestellt. Links ist die Zusammenführung von Antiochos und Stratonike durch seinen Vater dargestellt, in der Mitte tanzt das glückliche Paar und rechts speist Stratonike mit ihren Freundinnen. Siehe in: Stechow 1945, S. 224.

(Abb. 166) und von Giambattista Pittoni (Abb. 167), der die Geschichte der Opferung Polyxenas mehrfach ausführte. Auch in der französischen Malerei erhielt das Thema ebenfalls Einzug, wie bei Jacques-Louis David (Abb. 168) oder später bei Jean-Auguste-Dominique Ingres (Abb. 169), um nur einige zu nennen.⁴⁵⁶ In diesen Werken ist die Änderung des Erzählverlaufes erkennbar, da Stratonike immer mehr ins Zentrum der Geschichte rückt. Zurückkehrend zu dem Bilde von Bernardino Mei, schlägt Fabio Bisogni eine etwas spätere Datierung als für die vier zuvor besprochenen gleichformatigen Bilder von Mei vor. Daher wird es ungefähr in die Jahre 1655/56 datiert.⁴⁵⁷

Kompositorisch gesehen entspricht das Bild einer Bühnendarstellung. Das Theater gewann im Seicento an Wichtigkeit. Es wurden nicht nur Prosastücke, sondern auch musikalische Inszenierungen umgesetzt, die vorwiegend das Sentimentale und Emotionale betonen, woraus sich das Melodrama entwickelte.⁴⁵⁸ Das Bild von Bernardino Mei spiegelt ebenfalls ein „*Concertato*“ eines Melodramas im Höhepunkt der „*scena madre*“ wieder, als der Arzt die Liebe Antiochos zu Stratonike preisgibt.⁴⁵⁹ Stratonike erscheint fast so, als würde sie gerade ihre große Arie singen und die Massen im Hintergrund den dazugehörigen Chor bilden.⁴⁶⁰ Diese gedrängte Komposition, wenn auch die vier Hauptpersonen individuell hervortreten, ist eher untypisch für Mei und ordnet sich in dieser Hinsicht der kompositionellen Tradition Raffaello Vannis und auch jener nachahmenden Domenico Manettis ein, mit denen es ursprünglich dasselbe Ambiente dekorierte.⁴⁶¹ Die gesamte Ausstattung der Szene und vor allem die Requisiten, wie das aufwendig geschnitzte Bett und die markante Draperie des Vorhangs, weisen Merkmale einer theatralen Inszenierung auf.⁴⁶² Auch Maria Antonietta De Angelis beschreibt diese Theatralik.⁴⁶³ Die Hauptpersonen werden stark ausgeleuchtet und die Einflüsse des ‚klassizistischen‘ Barocks sind in der Behandlung der Farbigkeit der Kleidung und im Inkarnat der Stiefmutter Stratonike erkennbar. Die Geschichte zeigt insgesamt betrachtet wieder ein Exemplum, wodurch sie sich in das Schema der anderen aus dem Palazzo Ugurgieri stammenden Bilder einfügt.

⁴⁵⁶ Guerrini 1990, S. 339.

⁴⁵⁷ Bisogni 1987c, S. 20.

⁴⁵⁸ Adorno 1987, S. 56.

⁴⁵⁹ Bisogni 1988e, S. 436.

⁴⁶⁰ Adorno 1987, S. 56.

⁴⁶¹ Merlini 2002, S. 400.

⁴⁶² Santi 1999, S. 65.

⁴⁶³ De Angelis 1985c, S. 32.

4.3.2 *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus*

Das Bild *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 170) ist aus der Sammlung der Familie Ugurgieri das letzte Gemälde, das in dieser Arbeit behandelt wird. Erstmals wird es in dem Ausstellungskatalog *Bernardino Mei. Sette dipinti nella collezione del Monte dei Paschi di Siena* von Fabio Bisogni besprochen, der es dem Maler Domenico Manetti aus stilistischen Gründen zuschreibt.⁴⁶⁴ Es handelt sich somit um das zweite Werk des Künstlers, das aus dem Palazzo Ugurgieri stammt. Das Bild wird in der Literatur wenig, meist nur in den Publikationen der Banca Monte dei Paschi erwähnt,⁴⁶⁵ ansonsten fällt die bisherige Forschung gering aus. Der Artikel von Laura Bonelli in *L'Arte Italiana del Cinquecento e del Seicento. Dalle Collezioni del Fondo Edifici di culto del Ministero dell'Interno e della Banca Monte dei Paschi di Siena* bildet somit den letzten Forschungsstand.⁴⁶⁶ Es wird ein mythologisches Thema geschildert, in dem Amor seiner Mutter Venus einen Rosendorn aus dem Fußgelenk entfernt. Diese Erzählung wird in der griechischen Mythologie von Pausanias angedeutet,⁴⁶⁷ und in der *Epistulae* von Philostratus wird bereits auf die Färbung der Rose durch Aphrodite verwiesen:

„τὰ ῥόδα ὥσπερ πτεροῖς τοῖς φύλλοις ἐποχούμενα ἐλθεῖν παρὰ σέ σπουδὴν ἐποιήσαντο. ὑπόδεξαι αὐτὰ εὐμενῶς, ἥ ὡς Ἀδώνιδος ὑπομνήματα, ἥ ὡς Ἀφροδίτης βαφὴν, ἥ ὡς γῆς ὄμματα. ἀθλητῇ μὲν οὖν κότινος πρέπει καὶ βασιλεῖ μεγάλῳ ἢ ὀρθῇ τιάρᾳ καὶ στρατιώτῃ λόφος, καλῶ δὲ μειρακίῳ ῥόδον καὶ διὰ συγγένειαν εὐωδίας καὶ διὰ τὸ οἰκεῖον τῆς χροιάς. περιθήσῃ δὲ οὐ σὺ τὰ ῥόδα, ἀλλ' αὐτὰ σέ.“⁴⁶⁸ (Philostr. Ep. 1)

⁴⁶⁴ Bisogni 1987c, S. 10.

⁴⁶⁵ Bagnoli 1988b, S. 425; Merlini 2002, S. 390.

⁴⁶⁶ Bonelli 2007, S. 84.

⁴⁶⁷ Übers. dt von Ernst Meyer: „Vielleicht darf man vermuten, daß sie die genannten Dinge aus folgendem Grund haben, Rose und Myrte als der Aphrodite heilig und zum Adonismythos gehörend, denn der Aphrodite sind die Chariten am meisten verwandt von den Göttern; und der Würfel sei das Spielzeug von Knaben und Mädchen, denen noch nichts Unschönes durch Alter anhaftet. Rechts von den Chariten steht ein Bild des Eros; es steht aber auf derselben Basis.“ Siehe in: Pausanias, Beschreibung Griechenlands, VI, 24, 7, ed. Meyer 1954, S. 342.

⁴⁶⁸ Übers. engl. nach Allen Roger Benner: „The roses, borne on their leaves as on wings, have made haste to come to you. Receive them kindly, either as mementos of Adonis, or as tinct of Aphrodite or as eyes of the earth. Yes, a wreath of wild olive becomes an athlete, a tiara worn upright the Great King, and a helmet crest a soldier; but roses become a beautiful boy, both because of affinity of fragrance and because of their distinctive hue. You will not wear the roses: they will wear you.“ Siehe in: Philostratus, *Epistulae*, 1, ed. Rogers Benner 1949, S. 414-417.

In der griechischen Mythologie wird selbst die Geburt der Venus in Verbindung mit Rosen gebracht. Nach Hesiod (*Hes. Theog. 188-206*) wird sie aus dem Schaum des Meeres geboren. Uranos wollte sich mit Gaia, der Erde, vereinen, doch sein Sohn Kronos überfiel ihn und entmannte ihn mit einer Sichel. Seine Geschlechtsteile warf er ins Meer, wodurch sich ein Schaum im Wasser bildete, aus dem Aphrodite aufstieg und zugleich erblühte ein Dornenstock mit weißen Rosen.⁴⁶⁹ Diese anfänglich weißen Rosen galten als Zeichen der Unschuld. Als aber die Göttin der Schönheit ein Liebesverhältnis mit Adonis einging, eilte sie zu ihrem sterbenden Geliebten, der durch einen Eber verwundet worden war. Wahrscheinlich war es Mars, der Ehemann der Venus, der die Gestalt eines Ebers angenommen hatte und ihren Geliebten angriff. Auf dem Weg zu Adonis verletzte sie sich am Dorn einer weißen Rose und ihr Blut färbte sie rot. Die Beschreibung dieser Geschichte finden wird in einem Kommentar von Tzetzes in Lycophrons *Cassandra*.⁴⁷⁰ Die rote Rose wurde dadurch sowohl zum Symbol der sinnlichen Liebe als auch zum Sinnbild der Sünde und Wollust.⁴⁷¹

In dem Bild von Domenico Manetti wird derselbe Gegenstand abgebildet. Die matronenhafte Venus ist sitzend in reizvoller Pose mit tiefem Dekolleté und einem Stern auf dem Kopf abgebildet. Ihre Blicke richten sich auf den kleinen Amor, der ihr ein Rosendorn aus dem Fußgelenk zieht. Durch die Wiedergabe des geflügelten Amors, der nicht nur Pfeil und Köcher bei sich trägt, sondern auch seine Augen mit einer transparenten Binde verbunden hat, wird auf ihre amourösen Abenteuer angespielt. Die reizvoll gekleidete Venus verweist in diesem Zusammenhang auf die Blindheit der Liebe und die Dunkelheit der wollüstigen Sünde.⁴⁷² Auch die schon vom Blut der Venus getränkten roten Rosen, die sich im Bildvordergrund erstrecken, deuten auf dieses amouröse Ereignis hin.

Durch die dargestellte Thematik reiht sich das Gemälde in die Bildersammlung aus dem Palazzo Ugurgieri ein. Stilistisch wird es von Alessandro Bagnoli in die letzte Schaffens-

⁴⁶⁹ Moormann/ Uitterhoeven 1995, S. 82.

⁴⁷⁰ Kommentar zur Textstelle „*Et a Dea defletum.*“ von Tzetzes: „*Musae, iratae Veneri, quod multis ex ipsis ad amorem concitatis persuasisset, ut cum viris rem haberent, prolemque susciperent [...] ejus amaisum Adonidem interemerunt: Cantum enim venatorium occinuere jucundum, audientemque Adonim, Veneris delicias, mollientes, venatum exire excitarunt. Hinc Dens Mars, Veneris rivalis, aut in suem transformatus, aut in suem irrumpenti Adoni obvius ipse factus, illum interfecit. Ac defluens ejus sanguis anemonem, quae antea alba erat, rubram effecit: nam juxta id papaveris genus Adonidem cecidisse contigit. Caeterum Venus, ubi tragicum eventum intellexit, nudis pedibus obiens, miserandum in modum lamentabatur: ac roseas in spinas icidens, effuente sanguine rosam rubram effecit.*“ Siehe in: Tzetzes in Lycophron, 831, ed. Sebastiani 1803, S. 126.

⁴⁷¹ Moormann/ Uitterhoeven 1995, S. 83.

⁴⁷² Merlini 2002, S. 390.

phase des Malers Domenico Manetti – in die Mitte der Fünfziger-Jahre – eingeordnet.⁴⁷³ Die Farben distanzieren sich deutlich von der anfänglichen kontrastreichen Helldunkelmalerei und der erdigen und dunklen Farbskala. Durch die Berührung mit der Malerei Raffaello Vannis erscheinen die Farben aufgehellte und kraftvoller.⁴⁷⁴ Laura Bonelli beschreibt den im Hintergrund ausgeführten Neptun-Brunnen, der sich durch seine komplexe Komposition vielleicht an dem Brunnen (*Abb. 171*) von Bartolomeo Ammanati auf der Piazza della Signoria in Florenz anlehnt.⁴⁷⁵

Das Thema der verletzten Venus wird in der Malerei seit dem 16. Jahrhundert aufgegriffen. In dem Fries *Venus und Adonis* (*Abb. 172*) von Baldassarre Peruzzi in der Villa Farnesina in Rom erfolgte die Darstellung des Themas in Verbindung mit der Szene des sterbenden Adonis. Die Figur des Amor wird in diesem Beispiel nicht eingebracht, genauso wenig wie in dem Kupferstich *Venus von einem Rosendorn verwundet* (*Abb. 173*) von Marco Dente, den er nach einer Komposition von Raffaello Sanzio anfertigte. Auch hier ist die Venus allein inmitten des Waldes dargestellt. Erst im darauffolgenden Jahrhundert wurde die Darstellung dieses Themas in Zusammenhang mit dem Gott der Liebe gebracht. So zeigt z.B. die Radierung *Venus und Cupido* (*Abb. 174*) von Jean Baptiste Michel nach Carlo Maratti den Amorknaben, wie er der Venus einen Rosendorn entfernt. Die Thematik des Färbens der Rose durch das rote Blut der Venus wird in diesem Bild außer Acht gelassen. Ebenso wird dies in dem Werk *Venus und die Rose* (*Abb. 175*) von Michele Rocca nicht dargestellt, doch es wird ebenfalls die verletzte Venus mit dem Amor-Knaben gezeigt.

Der Figurentypus reiht sich in das Œuvre des Künstlers Domenico Manetti ein. Die Venus weist einen starken Bezug zur Darstellung der Tochter des Pharaos auf dem Gemälde aus der Collezione Chigi-Saracini *Die Tochter des Pharaos mit einer Dienerin* (*Abb. 75*) auf. Aber auch der Figurentypus der Andromache in dem Gemälde *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (*Abb. 154*) kann herangezogen werden, um die Vermutung desselben Modells zu bekräftigen.

Laut Alessandro Bagnoli „*anche questo [...] soggetto mitologico proviene dal ciclo di casa Ugurgieri in Siena ed era collocato al centro del soffitto del grande salone*“⁴⁷⁶. Allerdings

⁴⁷³ Bagnoli 1988b, S. 425. Laura Bonelli deutete nicht nur auf einen Einfluss von Raffaello Vanni hin, sondern auch auf jenem von Pietro Sorri, Siehe in: Bonelli 2007, S. 84.

⁴⁷⁴ Bagnoli 1988b, S. 425.

⁴⁷⁵ Bonelli 2007, S. 84.

⁴⁷⁶ Bagnoli 1988b, S. 425.

geht er nicht näher darauf ein, worauf diese Annahme beruht. Daher kann dieser Hinweis nicht weiter verfolgt werden, obwohl er ein wichtiges Indiz für die Frage nach der Bilder-zusammengehörigkeit darstellen würde.

5. ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNG DER BILDERZUSAMMENGEHÖRIGKEIT – SCHLUSSBETRACHTUNG

Durch die Betrachtung der Künstler Bernardino Mei, Domenico Manetti und Raffaello Vanni im Kontext der zeitgenössischen Malerei und unter besonderer Berücksichtigung ihrer Verbindungen zueinander konnten, worauf bereits Fabio Bisogni hingewiesen hat, gemeinsame Projekte und Auftraggeber ausfindig gemacht werden.⁴⁷⁷

Die Ausführung von Fresken in Kirchen und privaten Palästen wich zugunsten der Produktion von Leinwandbildern, wodurch die Auftraggeber nach mobileren Ausschmückungen ihrer Salons verlangten. Die Künstler genossen große Beliebtheit bei den örtlichen Auftraggebern und wurden mit öffentlichen sowie privaten Ausstattungen betraut.⁴⁷⁸ Die Künstler waren um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit einer Serie, die sich heute in der Collezione Chigi-Saracini befindet, beschäftigt.⁴⁷⁹ Sie wurden kurze Zeit später von der Compagnia di Santo Stefano ai Pispini für einen Stephanus-Zyklus beauftragt.⁴⁸⁰ Diese führten sie zwar zeitlich unabhängig voneinander aus, doch zeugt dieser Umstand der Auftragsvergabe von einer ‚engeren‘ Zusammenarbeit der Künstler.

Aus den Forschungen von Fabio Bisogni geht hervor, dass vor allem Bernardino Mei vielfach für sienesisische Sammler tätig war, für die er zahlreiche ‚dipinti da stanza‘ anfertigte. Für die Familie Bandinelli wurde er sogar zum ‚pittore di casa‘ und stattete den Palazzo Bandinelli a Sant’ Agostino mit großen allegorischen und mythologischen Leinwänden aus. Diese heute nicht mehr überlieferten Bilder stellten unter anderem *Allegorien der fünf Sinne*, *Samson und Delila*, *Raub der Sabinerinnen*, *Die vier Weltzeitalter* aber auch *Lucretia*

⁴⁷⁷ Bisogni 1987a, S. 24.

⁴⁷⁸ Bisogni 1996a, S. 268.

⁴⁷⁹ Die Serie umfasst die Gemälde *Hagar und Ismael* (Abb. 79) von Domenico Manetti, sowie *Das Urteil des Salomon* (Abb. 80) von Bernardino Mei und *Der Triumph des David* (Abb. 82) von Raffaello Vanni. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 232, 358. Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1056-1057.

⁴⁸⁰ Bernardino Mei malte für den Zyklus die Bilder *Der Hl. Stephanus erweckt einen Toten* (Abb. 83) und *Die Auffindung des Körpers des Hl. Stephanus*, Domenico Manetti hingegen *Den Disput des Hl. Stephanus* (Abb. 84) und Raffaello Vanni *Die Festnahme des Hl. Stephanus* (Abb. 85). Zudem führte Deifebo Burbarini, ein Schüler Raffaellos, das Gemälde *Der Hl. Stephanus zum Diakon* aus. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I, S. 228, 334, 363-327. Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1061.

und *Kleopatra* dar, um nur einige zu nennen.⁴⁸¹ Auch die Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri können als Teil einer solchen allegorischen und mythologischen Ausstattung eines Privatpalastes betrachtet werden.

Für die Betrachtung der Bilderzusammengehörigkeit ist die bisherige Forschung über die Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri bedeutsam. In der ersten Erwähnung der Bilder beschreibt Fabio Bisogni vier der Gemälde, „*considerato lo stile e le misure assai simili*“, als Serie. Für die restlichen vier gibt er nur den Palazzo Ugurgieri als Provenienz an, ordnet sie aber nicht der Serie zu.⁴⁸² Im Gegensatz dazu beschreibt Alessandro Bagnoli 1988 den Aufstellungsort eines der Gemälde, indem er zu dem Bild *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 181) vermerkt: „*Anche questo piacevole soggetto mitologico proviene dal ciclo di casa Ugurgieri in Siena ed era collocato al centro del soffitto del grande salone*“.⁴⁸³ Bagnoli gibt somit Informationen über die ursprüngliche Platzierung des Bildes preis, nennt aber keine Quellenangaben, aus denen er seine Informationen schöpft. Bruno Santi charakterisiert hingegen die Bilder als „*nucleo collezionistico*“⁴⁸⁴, welcher im „*salone di palazzo Ugurgieri a Siena*“⁴⁸⁵ untergebracht war. Im weiteren Verlauf werden die Gemälde von Maria Merlini wiederum als „*ciclo di dipinti provenienti dal Palazzo Ugurgieri di Siena*“ deklariert.⁴⁸⁶ Ebenfalls werden von Annalisa Pezzo in der Biografie von *Bernardino Mei* die insgesamt acht Gemälde der drei Künstler als „*ciclo che ornava una sala del palazzo Ugurgieri a Siena*“⁴⁸⁷ geschildert.

Dementsprechend existieren in der Literatur unterschiedliche Meinungen zum Thema der Bilderzusammengehörigkeit, welche von einer Serie, zu einer Gruppe bis hin zu einem Gemäldezyklus führen. Ihnen gemeinsam ist die Behauptung einer Gruppierung in äquivalenten Bilderpaaren, die nur von Bruno Santi nicht ausdrücklich erwähnt wird.⁴⁸⁸ Dementsprechend werden die Bilder *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 177) und *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 176)⁴⁸⁹, so-

⁴⁸¹ Romagnoli 1976, 473-475. Marco Ciampolini führt die Beschreibungen der Werke in der Auflistung der *Opere ricordate dalle Fonti, distrutte e non rintracciate* an. Siehe in: Ciampolini 2010, Bd. I. S. 373-374.

⁴⁸² Bisogni 1987c, S. 10.

⁴⁸³ Bagnoli 1988b, S. 425.

⁴⁸⁴ Santi 1999, S. 57.

⁴⁸⁵ Santi 1999, S. 61.

⁴⁸⁶ Merlini 2002, S. 390.

⁴⁸⁷ Pezzo 2009, S. 203.

⁴⁸⁸ Santi 1999, S. 57; 61-65.

⁴⁸⁹ Bisogni 1987c, S. 17; Bisogni 1988b, S. 430; Merlini 2002, S. 394.

wie *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 178) und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 179)⁴⁹⁰ als zusammengehörig betrachtet. Auch die Werke *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 183) und *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 182)⁴⁹¹ werden als Bilderpaar charakterisiert. Die beiden Bilder in abweichendem Format, *Antiochos und Stratonike* (Abb. 180)⁴⁹² und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 181)⁴⁹³, werden von dieser Schlussfolgerung ausgeklammert und mit keinem der anderen als zusammengehörig betrachtet.

Um explizite Aussagen über die Bilderzusammengehörigkeit ziehen zu können, würde der Aufstellungsort der Gemälde einen wichtigen Ansatzpunkt bieten. Da allerdings weder der Auftraggeber noch der Aufstellungsort überliefert sind, kann nicht mit Sicherheit eruiert werden, ob die Bilder ursprünglich für den Palazzo Ugurgieri angefertigt wurden. Jedoch sprechen ähnliche Maße und thematische Entsprechungen für einen ursprünglichen Zusammenhang.

Über die Platzierung der Bilder im Palazzo Ugurgieri wird nur in Beschreibungen des Werkes *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 181) von Bagnoli vage berichtet, dass es an der Decke des großen Salons angebracht war.⁴⁹⁴ Bisogni führt zusätzlich an, dass sich die Gemälde im Inneren des Palazzos „*incorniciate in bellissime cornici a stucco*“⁴⁹⁵ befanden. Doch allein durch diese Informationen kann keine genaue Aussage über die Anordnung der Bilder getroffen werden. Erschwert wird eine genaue Festlegung ebenso, da der aus dem 15. Jahrhundert stammende Palazzo Ugurgieri im Laufe des 17. Jahrhundert beträchtliche Umstrukturierungen und eine Erweiterung Richtung Talebene erfuhr.⁴⁹⁶ Heute befinden sich verschiedene Parteien in dem Gebäude.

⁴⁹⁰ Bisogni 1987c, S. 10; Bisogni 1988d, S. 434.

⁴⁹¹ Bisogni 1987c, S. 10. Alessandro Bagnoli stellt es als weiteres trojanisches Thema zu dem Bilde von Raffaello Vanni dar. Siehe in: Bagnoli 1988a, S. 421. Laura Laureati hingegen beschreibt die beiden ausdrücklich als Pendant. Siehe in: Laureati 1988, S. 440. Diese Annahme wird durch Maddalena Sanfilippo verstärkt. Siehe in: Sanfilippo 2003, S. 235-247.

⁴⁹² Bisogni 1987c, S. 10. Bisogni 1988e, S. 436. Santi 1999, S. 65. Merlini 2002, S. 400.

⁴⁹³ Bisogni 1987c, S. 10. Bagnoli 1988b, S. 425-427. Merlini 2002, S. 390.

⁴⁹⁴ Bagnoli 1988b, S. 425.

⁴⁹⁵ Bisogni 1996a, S. 272.

⁴⁹⁶ Bisogni 1996a, S. 272.

Wenn die Aufhängung außer Acht gelassen wird und die Bilder formal und inhaltlich betrachtet werden, ist allerdings ein Zusammenhang deutlich ersichtlich. Meiner Meinung nach besteht dieser, wie auch in der Literatur beschrieben wird, vorwiegend durch die Bildung von Pendants.

Die beiden Bilder *Neoptolemos tötet Polyxena* (Abb. 183) von Raffello Vanni und *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* (Abb. 182) von Domenico Manetti werden um ca. 1650 datiert.⁴⁹⁷ Sie können als Gegenstücke betrachtet werden da sie sich, wie bereits Maddalena Sanfilippo nachgewiesen hat,⁴⁹⁸ auf dieselbe literarische Vorlage, die *Troades* von Seneca, beziehen. Sie wurden schon in illustrierten Manuskripten in der Initale (Abb. 155) gemeinsam als eine Geschichte präsentiert, wodurch ein weiteres Indiz ihrer Zusammengehörigkeit gegeben ist.⁴⁹⁹

Die Gemälde gleichen Formats von Bernardino Mei werden aufgrund der Signatur in zwei der Bilder um 1653-1654 datiert.⁵⁰⁰ Auch diese können sowohl durch ihre inhaltliche sowie auch durch ihre formale Entsprechung als Pendants bezeichnet werden.

Die allegorischen Werke *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt* (Abb. 177) und *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* (Abb. 176) behandeln die Unbeständigkeit des Glückes und die Verletzungen der Liebe. In beiden Fällen spielt der Faktor Zeit eine ausschlaggebende Rolle, da das Rad der Fortuna mit der Zeit ins Rollen gerät und nur durch die Notwendigkeit und Tugend in Gleichgewicht gehalten werden kann. Die Verletzungen Amors werden mithilfe der Zeit und dem Wasser aus dem Fluss der Unterwelt, der vergessen lässt, geheilt. Auch die Komposition der Figuren lässt auf eine Einheit der Bilder schließen, da beide durch einen scheinbaren Kreis – der von der Allegorie der Fortuna hin zum liegenden Amor über den weinenden Putto zur Allegorie der Tugend führt, die das Glück an den Haaren hält – miteinander verbunden werden. Da sie gemeinschaftlich gesehen eine kompositorische Einheit bilden, waren die Bilder wahrscheinlich in dieser Konstellation nebeneinander angebracht, da sie anders herum sich nicht direkt aufeinander beziehen würden.

⁴⁹⁷ Laureati 1988, S. 410; Bagnoli 1988a, S. 421.

⁴⁹⁸ Sanfilippo 2003, S. 235-247.

⁴⁹⁹ Diese Ausgabe wurde 1522 von dem aus Parma stammenden Gellio Bernardino Marmita und dem Cremoser Daniele Gaetano kommentiert. Siehe in: Sanfilippo 2003, S. 247.

⁵⁰⁰ Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena, n°7442,0; n°7445,0.

Auch die beiden anderen Pendants, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra* (Abb. 178) und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist* (Abb. 179), wurden in ähnlicher Weise konzipiert. Sie stellen jeweils dramatische Auswirkungen der ehelichen Liebe dar. In dem Bild der *Artemisia* wird die eheliche Treue über den Tod ihres Ehegatten hinaus erzählt, indem sie ihm zu Ehren ein Mausoleum errichtet und durch das Trinken seiner Asche zu seinem lebendigen Grabmal wird. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei *Orestes* um den ehelichen Hochverrat. Seine Mutter tötet mit Hilfe ihres Geliebten Aigisthos den Vater Orestes. Dieser rächt den Tod des Vaters durch die Ermordung der Mutter und ihres Geliebten im ehelichen Bett. Kompositorisch gleichen sich die beiden Bilder insbesondere in ihrem Aufbau. Die dargestellten Personen sind konform in ihrer Anzahl und Anordnung im Raum. Jeweils drei der Figuren liegen in der ersten Bildebene, wobei Klytämnestra und eine Dienerin Artemisias eine ähnliche Armhaltung einnehmen. Rechts im Hintergrund sind jeweilig zwei im Schatten verbleibende Figuren erkennbar, links hingegen architektonische Elemente. Aufgrund ihres Aufbaues könnten auch diese beiden Bilder nebeneinander angebracht gewesen sein. Allerdings ist ihre Reihung sekundär, da ihre Einheit durch eine veränderte Platzierung nicht gestört würde. In dieser Hinsicht könnten sie sich auch links und rechts einer Türe, oder zwischen einem Fenster befunden haben.

Meiner Meinung nach können diese vier gleichformatigen Gemälde von Bernardino Mei durch diese formalen, sowie kompositorische Ergänzungen als eine Einheit betrachtet und daher als ‚Zyklus‘ angesehen werden.

Die abweichenden Formate *Antiochos und Stratonike* (Abb. 180) und *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* (Abb. 181) hingegen können nicht als Pendant angesehen werden. Die Geschichte des liebeskranken Antiochos entstammt derselben literarischen Vorlage, dem *Factorum Et Dictorum Memorabilum Libri X* von Valerius Maximus, wie jener der Artemisia. Somit könnte dieses Gemälde eine Fortführung der bereits bestehenden Bilderserien darstellen und so die gesamte Ausstattung ergänzen. In diesem Sinne ist auch das Bild der *Venus* anzusehen, das entweder als Ergänzung oder als Grundlage der gesamten Ausstattung betrachtet werden kann, da es von Bagnoli Anfang der 1650er Jahre⁵⁰¹ datiert wird.

⁵⁰¹ Bagnoli 1988b, S. 425-426.

Als Vergleich eines allegorischen und mythologischen Zyklus kann eine weitere Serie von Bernardino Mei angeführt werden, die hier nur kurz angeschnitten werden kann. Er führte in den Jahren 1660-1665 im Auftrag der Familie Chigi für den Palazzo Chigi ai Sant'Apostoli in Rom zahlreiche ‚storie ideali‘ aus.⁵⁰² Die Bilder sind heute nur noch durch Einträge im Tagebuch des Papstes Alexander VII. überliefert, aber auch sie stellten außergewöhnliche Sujets dar. Unter anderem werden folgende Gemälde, die jeweils ein Maß von „*alti 15 palmi e larghi palmi 12*“ aufweisen, aufgelistet: „*Amore che strappa l'ali al tempo con l'Eternità*“, „*Le Parche con una Pallade all' Inferno*“, „*Marte placato dalla Pace e da Venere*“, „*La Fortuna domnata dalla Virtù*“, „*La Giustizia e la Pace*“, „*Adolescenti rapiti dal piacere di Venere*“ und ein Devise „*Veritas de terra orta est*“.⁵⁰³

Damit ordnet sich die Ausstattung aus dem Palazzo Ugurgieri in eine Gruppe seicentesker Kunstsammlungen einflussreicher Auftraggeber ein. Aufgrund der außergewöhnlichen Thematiken kann auf einen hohen Bildungsgrad des Auftraggebers geschlossen werden. Der rote Faden, der sich durch die gesamten Werke zieht, behandelt verschiedene Aspekte der Liebe mit ihren verheerenden Auswirkungen. Doch die gesamten Bilder aus dem Palazzo Ugurgieri können wahrscheinlich nicht als ‚traditioneller Zyklus‘ bezeichnet werden, sondern eher als „*singolare nucleo di storie esemplari e allegorie antiche*“⁵⁰⁴, wie sie bereits Alessandro Bagnoli erfasste.

Inwiefern sich noch Dokumente über die Ausstattung des Palazzo Ugurgieri im Besitz der Familie befinden, ist fragwürdig. Die erst kürzlich verstorbene Eigentümerin Contessa Rosa Ugurgieri Della Berardenga, Witwe Sergardi Biringucci, war zum Zeitpunkt der Recherchearbeit geistig nicht mehr im Besitz ihrer vollen Kräfte. In ihrem Nachlass könnten sich weitere Aufzeichnungen, vielleicht sogar einige Hinweise über den Verbleib der Bilder vor ihrem Verkauf an die Banca Monte dei Paschi oder sogar Unterlagen über den Auftraggeber der Gemälde, befinden und damit Ansatzpunkte für weitere Recherchen liefern.

⁵⁰² Bernardino Mei war für die Ausstattung im Palazzo Chigi ai Sant'Apostoli in Rom, den Gian Lorenzo Bernini umgestaltet, tätig. Siehe in: Mignosi Tantillo 2000, S. 371-378.

⁵⁰³ Golzio 1939, S. 69-70, 280-281.

⁵⁰⁴ Bagnoli 1988a, S. 421.

6. LITERATURVERZEICHNIS

ADORNO 1987

Piero Adorno, Due mostre a Siena. Scultura dipinta, maestri di legname e pittori; Bernardino Mei e la pittura barocca, in: *Antichità viva*, 26, 4, 1987, S. 53-56.

AGNORELLI 2002

Patrizia Agnorelli, Il Seicento e il Settecento, in: Luciano Bellosi (Hg.), *La Sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, Siena 2002, S. 337-355.

ALESSI 1989

Cecilia Alessi, Mei Bernardino, in: Mina Gregori/ Carlo Pirovano (Hg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Mailand 1989, S. 338-350.

ANGELINI/ BUTZEK/ SANI 2000

Alessandro Angelini/ Monika Butzek/ Bernardina Sani (Hg.), *Alessandro VII. Chigi (1599-1667)*, Siena 2000.

ASCHERI 1996

Mario Ascheri (Hg.), *I libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557 - 1737)*, Siena 1996.

BAGNOLI 1985

Alessandro Bagnoli, Wunder des hl. Stephanus von Bernardino Mei, in: Peter Anselm Riedl/ Max Seidel (Hg.), *Die Kirchen von Siena. Abbadia all'Arco - Biagio*, Bd. 1.1, München 1985, S. 118-119.

BAGNOLI 1988A

Alessandro Bagnoli, Domenico Manetti. Ulisse strappa dalle braccia di Andromeda il figlioletto Astianatte, in: Francesco Gurrieri (Hg.), *La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, Siena 1988, S. 421-422.

BAGNOLI 1988B

Alessandro Bagnoli, Domenico Manetti. Amore toglie una spina di rosa dalla caviglia di Venere, in: Francesco Gurrieri (Hg.), *La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, Siena 1988, S. 425-427.

BAGNOLI 1989

Alessandro Bagnoli, *La pittura del Seicento a Siena*, in: Mina Gregori/ Carlo Pirovano (Hg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Mailand 1989, S. 338-350.

BATTISTINI 2003

Matilde Battistini, Symbole und Allegorien, Berlin 2003.

BIELFELDT 2005

Ruth Bielfeldt, Orestes auf römischen Sarkophagen, Berlin 2005.

BISOGNI 1981

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Profezia di Brandano, Giale uccide Sisara, Messa di San Gregorio Magno, Storia di Giuda Maccabeo/Deifebo Burbarini, Visione di San Giovanni Evangelista, Gedeone e il miracolo del vello, in: Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II (Kat. Ausst. Pinacoteca Nazionale, Siena 1981), Genua 1981, S. 240-242.

BISOGNI 1987A

Fabio Bisogni, Introduzione, in: Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena (Kat. Ausst., Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987, S. 9-34.

BISOGNI 1987B

Fabio Bisogni, Bernardino Mei, in: Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena (Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987, S. 139-199.

BISOGNI 1987C

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Sette dipinti nella collezione del Monte dei Paschi di Siena, Siena 1987.

BISOGNI 1988A

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Amore curato dal Tempo con l'acqua del fiume Lete, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Florenz 1988, S. 428-429.

BISOGNI 1988B

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. La Fortuna tra la Virtù e la Necessità, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Florenz 1988, S. 430-431.

BISOGNI 1988C

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Oreste uccide Egisto e Clitennestra, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Florenz 1988, S. 432-433.

BISOGNI 1988D

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Artemisia vedova del re Mausolo beve lacrime miste alle ceneri del marito defunto, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Florenz 1988, S. 434-435.

BISOGNI 1988E

Fabio Bisogni, Bernardino Mei. Antioco e Stratonice, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Florenz 1988, S. 436-437.

BISOGNI 1996A

Fabio Bisogni, La Nobiltà allo Specchio, in: Mario Ascheri (Hg.), I libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557 - 1737), Siena 1996, S. 201-284.

BISOGNI 1996B

Fabio Bisogni, Mei Bernardino, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Medallion to Montalbani, 21, New York 1996, S. 54.

BONELLI 2007

Laura Bonelli, Amore toglie una spina di rose dalla caviglia di Venere, in: L'Arte Italiana del Cinquecento e del Seicento. Dalle Collezioni del Fondo Edifici di culto del Ministero dell'Interno e della Banca Monte dei Paschi di Siena (Kat. Ausst. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Rom 2007), Rom 2007, S. 84.

BORTOLOTTI 2007

Luca Bortolotti, Manetti Domenico, in: Mario Carvale (Hg.), Dizionario Biografico degli Italiani, 68, Rom 2007, S. 611-613.

BRANDI 1931

Cesare Brandi, Rutilio Manetti 1571-1639, Siena 1931.

BRANDI 1987A

Cesare Brandi, Manetti Domenico, in: Ulrich Thieme/ Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Mandere – Möhl, 24, Leipzig 1987, S. 8 (Nachdruck der Erstausgabe 1930).

BRANDI 1987B

Cesare Brandi, Mei Bernardino, in: Ulrich Thieme/ Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Mandere – Möhl, 24, Leipzig 1987, S. 339 (Nachdruck der Erstausgabe 1930).

CACIORGNA 2003

Marilena Caciorgna, Artemisia. Moglie devota, in: Marilena Caciorgna/ Roberto Guerrini (Hg.), La Virtù Figurata. Eroi ed eroine dell'antichità nell'arte senese tra Medioevo e Rinascimento, Siena 2003, S. 44-50.

CACIORGNA 2007

Marilena Caciorgna, Virtù e Fortuna. Icone simboliche nell'arte senese tra Rinascimento e Barocco, in: Marilena Caciorgna/ Roberto Guerrini (Hg.), Alma Sena. Percorsi iconografici nell'arte e nella cultura senese. Assunta, Buon Governo, Credo, Virtù e Fortuna, biografia dipinta, Florenz 2007, S. 262-305.

CANCIK/ SCHNEIDER 1997

Hubert Cancik/ Helmuth Schneider, Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 1-16, Stuttgart 1997.

CARDINALI/ DE RUGGIERI/ MASINI 1997

Maroo Cardinali/ Maria Beatrice De Ruggieri/ Patrizia Masini, Il sacrificio di Polissena di Pietro da Cortona, in: Bollettino dei musei comunali di Roma, 11, 1997, S. 155-163.

CARL/ BERNARD/ MATZ 1890

Robert Carl/ Andreae Bernard/ Friedrich Matz (Hg.), Die antiken Sarkophag-Reliefs. Mythologische Cyklen, Bd. II, Berlin 1890, S. 166-168, Cat. no. 154 Pl. 54.

CARLI 1982

Enzo Carli, Sienesische Malerei, Florenz 1982.

CATENI 1991

Luciano Cateni, Bernardino Mei. Amore curato dal Tempo con le acque del fiume Lete, in: Mario Ascheri/ Carlo Cantini (Hg.), L'Università di Siena. 750 anni di storia, Cinisello Balsamo, Mailand 1991, S. 342-343.

CAVANNA 2005

Anna Maria Cavanna, Bernardino Mei. Amore curato dal Tempo con l'acqua del fiume Lete, 1653, in: Andrea Busto (Hg.), Chronos. Il tempo nell'arte dall'epoca barocca all'età contemporanea (Kat. Ausst. Filatoio, Caraglio 2005), Caraglio 2005, S. 145-149.

CIAMPOLINI 1987

Marco Ciampolini, Le Fonti per la pittura senese nell'età barocca, in: Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena (Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987, S. 35-57.

CIAMPOLINI 1988

Marco Ciampolini, La pittura a Siena nel secondo Cinquecento, in: La pittura in Italia. Il Cinquecento, Mailand 1988, S. 350-358.

CIAMPOLINI 1989

Marco Ciampolini, Introduzione, in: Giovanni Pagliarulo/ Riccardo Spinelli (Hg.), Pitture senesi del Seicento (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 1989; Palazzo Ridolfi, Florenz 1989; Palazzo Pubblico, Siena 1989/1990), Florenz 1989, S. 119-159.

CIAMPOLINI 2001

Marco Ciampolini, L'indipendenza di Siena, in: Mina Gregori (Hg.), Storia delle arti in Toscana. Il Seicento, Florenz 2001, S. 219-227.

CIAMPOLINI 2010

Marco Ciampolini, Pittori senesi del Seicento. Bd. I-III, Siena 2010.

CESANI 1989A

Marina Cesani, Manetti Domenico, in: Mina Gregori/ Erich Schleier (Hg.), La pittura in Italia. Il Seicento, Mailand 1989, S. 798.

CESANI 1989B

Marina Cesani, Vanni Raffaello, in: Mina Gregori/ Erich Schleier (Hg.), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Mailand 1989, S. 913.

CIERI VIA 2011

Claudia Cieri Via, „Il sacrificio di Polissena come rituale del sangue“. Aby Warburg e la sopravvivenza di un topos antico, in: Luisa Capodiecì/ Philip J. Ford (Hg.), *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, Paris 2011, S. 105-123.

CONTINI 2008

Roberto Contini, *Artemisia About to Drink the Ashes of Her Husband Mausolus Mixed with Water*, in: Clarice Innocenti (Hg.), *Woman in Power. Caterina and Maria de' Medici. The Return to Florence of Two Queens of France* (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 2008/2009), *Mandragora* 2008, S. 176-177.

DE ANGELIS 1985A

Maria Antionetta De Angelis, *Oreste uccide Clitennestra ed Egisto*, in: Ester Coen (Hg.), *Le banche e l'arte* (Kat. Ausst. Museo Nazionale - Castel Sant'Angelo, Rom 1985/1986), Rom 1985, S. 31.

DE ANGELIS 1985B

Maria Antionetta De Angelis, *Artemisia, vedova del re Mausolo, beve acqua mista alle cene-*

ri del defunto marito, in: Ester Coen (Hg.), *Le banche e l'arte* (Kat. Ausst. Museo Nazionale - Castel Sant'Angelo, Rom 1985/1986), Rom 1985, S. 31-32.

DE ANGELIS 1985C

Maria Antionetta De Angelis, *Antioco e Stratonice*, in: Ester Coen (Hg.), *Le banche e l'arte* (Kat. Ausst. Museo Nazionale, Castel Sant'Angelo, Rom 1985/1986), Rom 1985, S. 32.

DEL BRAVO 1966

Carlo Del Bravo, *Presentazione di Bernardino Mei*, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 24, 1966, S. 294-302.

FALLANI 2001

Valentina Vallani, *Artisti-collezionisti nella Siena del Seicento*, in: *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi*, Florenz 2001, S. 107-131.

GALLI 1987

Letizia Galli, Raffaello Vanni, in: Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena* (Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987, S. 83-107.

GALLI 1995

Letizia Galli, *Precisazioni su Raffaello Vanni*, in: *Diana*, 1, 1995, S. 259-267.

GAUK-ROGER 1996

Nigel Gauk-Roger, Romanelli Giovanni Francesco, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Raphon to Rome, ancient, § II, architecture, 26, New York 1996, S. 565-566.

GOLZIO 1939

Vincenzo Golzio, Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom 1939.

GRANATA/ VODRET 2005

Belinda Granata/ Rossella Vodret, Siena e Roma. Note sui pittori senesi a Roma nel Seicento, in: Bruno Santi/ Claudio Stirnati (Hg.), Siena & Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico (Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, Siena 2005/2006), Siena 2005, S. 342-367.

GREGORI/ PIROVANO 1989

Mina Gregori/ Carlo Pirovano (Hg.), La pittura in Italia. Il Seicento, Mailand 1989.

GROTTANELLI 1881

Lorenzo Grottanelli, Genealogia e storia degli Ugurgieri conti della Berardenga, Siena 1881.

GUIDA ALLA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1984

Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, Siena 1984.

GUIDA ALLA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1987

Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena, Siena 1987.

GUIDA ITALIA,TOSCANA 1997

Guida Italia, Toskana, Mailand 1997⁵.

GUERRINI 1981

Roberto Guerrini, Studi su Valerio Massimo. Con un capitolo sulla fortuna nell'iconografia umanistica. Perugino, Beccafumi, Pordenone, Pisa 1981.

GUERRINI 1990

Roberto Guerrini, Bernardino Mei, Antioco malato. Fonti letterarie classiche e tradizione iconografica, in: Antioco malato. Forbidden Loves from Antiquity to Rossini, Florenz 1990, S. 335-340.

GURRIERI 1988

Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Siena 1988.

HARTMANN 1996

Peter Wulf Hartmann, Kunstlexikon, 1996.

INGENDAAY RODIO 1983

Martina Ingendaay Rodio, Überlegungen zur Barockmalerei in Siena 1640-1750, in: Storia dell'arte, 49, 1983, S. 191-209.

JOERDEN 1971

Klaus Joerden, Troades, in: Kindlers Literatur-Lexikon, Bd. VI (Rb-Tz), hg. von Wolfgang Einsiedel, München 1971, Sp. 3086-3088.

KAT. AUSST. PALAZZO CHIGI-SARACINI 1987

Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena (Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987,

KAT. AUSST. PALAZZO PUBBLICO 1978

Alessandro Bagnoli (Hg.), Rutilio Manetti 1571-1639 (Kat. Ausst. Palazzo Pubblico, Siena 1978), Florenz 1978.

KAT. AUSST. SANTA MARIA DELLA SCALA, PALAZZO SQUARCIALUPI 2005

Bruno Santi/ Claudio Stirnati (Hg.), Siena & Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico (Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, Siena 2005/2006), Siena 2005, S. 342-367.

KAT. AUSST. PALAZZO STROZZI/ PALAZZO RIDOLFI/ PALAZZO PUBBLICO 1989

Giovanni Pagliarulo/ Riccardo Spinelli (Hg.), Pitture senesi del Seicento (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 1989; Palazzo Ridolfi, Florenz 1989; Palazzo Pubblico, Siena 1989/1990), Florenz 1989.

KAT. AUSST. PALAZZO STROZZI 2008

Clarice Innocenti (Hg.), Woman in Power. Caterina and Maria de' Medici. The Return to Florence of Two Queens of France (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Florenz 2008/2009), Mandragora 2008.

KRAUSS/ UTHEMANN 2011

Heinrich Krauss/ Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 2011.

KRAUTHEIMER/ JONES 1975

Richard Krautheimer/ Roger B. S. Jones, The Diary of Alexander VII, in: Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, XV, 1975, S. 199-233.

LANZI 1822

Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo, Florenz 1822 (Nachdruck der Erstausgabe 1789).

LAUREATI 1988

Laura Laureati, Raffaello Vanni. Neottolemo uccide Polissena, in: Francesco Gurrieri (Hg.), La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, Siena 1988, S. 410-411.

MACCHERINI 2005

M. Maccherini, Giulio Mancini, Committenza e commercio di opere d'arte fra Siena e Roma, in: Bruno Santi/ Claudio Stirnati (Hg.), Siena & Roma. Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico (Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, Siena 2005/2006), Siena 2005, S. 393-401.

MELLEIN 1969

Richard Mellein M. A., Odysseia, in: Kindlers Literatur-Lexikon, Bd. V (Mu-Ra), hg. von Wolfgang Einsiedel, München 1969, Sp. 809-816.

MERLINI 2002

Maria Merlini, Il Seicento e il Settecento nella Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena, in: Luciano Bellosi (Hg.), La Sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte, Siena 2002, S. 357-414.

MIGNOSI TANTILLO 2000

Almamaria Mignosi Tantillo, Exemplum virtutis. Un dipinto chigiano di Bernardino Mei, in: Alessandro Angelini/ Monika Butzek/ Bernardina Sani (Hg.), Alessandro VII. Chigi (1599-1667), Siena 2000, 371-378.

MONTI 1996

Carla Maria Monti, Seneca. Tragedie (*Vat. Reg. Lat. 1550; Urb. lat. 356; Vat. Lat 7319*)

in: Marco Buonocore (Hg.), Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo (Kat. Ausst. Musei Vaticani, Salone Sistino, Rom 1996/1996), Rom 1996, S. 296-297, 303-306, 341-349.

MOORMANN/ UITTERHOEVE 1995

Eric M. Moormann/ Wilfried Uitterhoeve (Hg.), Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995.

MOSTRA DI OPERE D'ARTE RESTAURATE NELLE PROVINCE DI SIENA E GROSSETO II, 1981

Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II (Kat. Ausst. Pinacoteca Nazionale, Siena 1981), Genua 1981.

MÜLLER 1999

Sonja Müller, Palast - und Villenbau in Siena um 1500. Studien zur Entwicklung der sienesischen Renaissancearchitektur, Darmstadt 1999.

NEGRO 1997

Angela Negro, Raffaello Vanni, in: Pietro da Cortona 1597-1669 (Kat. Ausst. Palazzo Venezia, 1997/1998), Rom 1997, S. 235-244.

NEVOLA 2007

Fabrizio Nevola, Siena. Constructing the Renaissance City, London 2007.

PALLAVICINO 1987

Caterina Pallavicino, Domenico Manetti, in: Fabio Bisogni/ Marco Ciampolini (Hg.), Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena (Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini, Siena 1987), Florenz 1987, S. 123-138.

PEZZO 2009

Annalisa Pezzo, Mei Bernardino, in: Mario Caravale (Hg.), Dizionario Biografico degli Italiani. Meda – Messadaglia, 73, Rom 2009, S. 200-205.

PIACCIAROTTI 1997

Giuseppe Piaciarotti, La Pittura del Seicento, Turin 1997.

PIERINI 1999

Marco Pierini, Bernardino Mei. Artemisia vedova del re Mausolo beve lacrime miste alle ceneri del marito defunto, in: Gabriele Morolli (Hg.), Siena 1600 circa: Dimenticare Firenze. Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di una cultura architettonica (Kat. Ausst. Santa Maria delle Scale, Magazzini della Corticella, Siena 1999/2000), Siena 1999, S. 118-120.

PIERINI 2001

Marco Pierini, Kunst in Siena, Florenz 2001.

PIGLER 1934

Andor Pigler, Valère Maxime et l'iconographie des temps modernes, in: Petrovics Elek emlékkönyv/ Hommage à Alexis Petrovics, Budapest 1934, S. 213-216.

PIGLER 1974

Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. I-III, Budapest 1974².

PIZZORUSSO 2010

Claudio Pizzorusso, Caravaggio contromano. Episodi di naturalismo nella Toscana fiorentina, in: Alessandro Zuccari (Hg.), I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, Bd. II, Mailand 2010, S. 179-191.

POESCHEL 2005

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

POSNER 1991

Donald Posner, Pietro da Cortona, Pittoni, and the Plight of Polyxena, in: The Art Bulletin, 73, 3, Sept. 1991, S. 399-414.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Raffaele Vanni, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art. Trinoco to Varna, 31, New York 1996, S. 885.

QUAST 2005

Matthias Quast, Palace Façades in Late Medieval and Renaissance Siena. Continuity and Change in the Aspect of the City, in: A. Lawrence Jenkins (Hg.), Renaissance Siena. Art in Context, Kirksville 2005, S. 47-79.

RICHTER 1915

Louise Marie Richter, Siena, Leipzig 1915².

RUDOLPH 2010

Stella Rudolph, Bernardino Mei. La Verità svelata dal Tempo che calpesta la Menzogna, in: Asta 100 (Kat. Verst. Cambi. Casa d'Aste, Genova 2010), Genova 2010, S. 48-50.

SALMI 1967

Mario Salmi, Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini, Siena 1967.

SANFILIPPO 2003

Maddalena Sanfilippo, Desponsa nostris cineribus. Le Troades di Seneca come fonte per l'Astianatte e la Polissena nella Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena, in: Fontes. Rivista semestrale di filologia, iconografia e storia della tradizione classica, VI, n. 11-12, 2003, S. 235-247.

SANI 1997

Bernardina Sani, Die sienesische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Giulietta Che-

lazzi Dini/ Alessandro Angelini/ Bernardina Sani (Hg.), Sienesische Malerei, Köln 1997, S. 323-459.

SANTI 1999

Bruno Santi, La collezione d'arte. Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena 1999.

SCHMALZRIEDT 1966

Egidius Schmalzriedt, Factorum et Dictorum memorabilium libri novem, in: Kindlers Literatur-Lexikon, Bd. II (Co-Fk), hg. von Wolfgang Einsiedel, München 1966, Sp. 2650.

SCHÜTZE 1998

Sebastian Schütze, San Lorenzo, in: Anna Coliva/ Sebastian Schütze (Hg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Kat. Ausst. Galleria Borghese, Rom 1998), Rom 1998, S. 62-77.

SGARBI 2000

Vittorio Sgarbi, Bernardino Mei, tra furore e estasi, in: Vittorio Sgarbi (Hg.), Le tenebre e la rosa. Un' antologia, Mailand 2000, S. 142-147.

SGARBI 2003

Vittorio Sgarbi, Bernardino Mei. Oreste uccide Egisto e Clitemnestra, in: Denis Mahon/ Massimo Pulini/ Vittorio Sgarbi (Hg.), Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600 (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2003/2004), Novara 2003, S. 292-293.

STECHOW 1945

Wolfgang Stechow, The Love of Antiochus with Faure Stratonica in Art, in: The Art Bulletin, 27, 4, 1945, S. 221-237.

THIEME/ BECKER 1990

Vanni, Raffaello, in: Ulrich Thieme/ Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Urliens – Vzal, 34, Leipzig 1990, S. 99 (Erstausgabe 1940).

TORRITI 1988

Pietro Torriti (Hg.), Tutta Siena. Contrada per Contrada, Florenz 1988.

STOLL 1886

Heinrich Wilhelm Stoll, Astyanax, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.) Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I, 1, Leipzig 1886, S. 660.

ULIVI 2009A

Michela Ulivi, Bernardino Mei. Amore curato dal Tempo con l'acqua del fiume Lete, in: Anna Lo Bianco (Hg.), Tra sacro e profano. Capolavori del XVII secolo nelle raccolte delle banche italiane/ Entre le sacré et le profane. Chefs-d'oeuvre du XVIIe siècle dans les collections des banques italiennes (Kat. Ausst. Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg 2009), Cinisello Balsamo, Mailand 2009, S. 96-97.

ULIVI 2009B

Michela Ulivi, Bernardino Mei. La Fortuna tra la Virtù e la Necessità, in: Anna Lo Bianco (Hg.), Tra sacro e profano. Capolavori del XVII secolo nelle raccolte delle banche italiane/ Entre le sacré et le profane. Chefs-d'oeuvre du XVIIe siècle dans les collections des banques italiennes (Kat. Ausst. Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg 2009), Cinisello Balsamo, Mailand 2009, S. 98-99.

WITTKOWER 1996

Rudolf Wittkower, Gelegenheit, Zeit und Tugend, in: Rudolf Wittkower (Hg.), Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1996, S. 186-206.

ZUCCARI 2010

Alessandro Zuccari (Hg.), I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, Bd. I-II, Mailand 2010.

GEDRUCKTE QUELLEN

AISCHYLOS, CHOEPHOROI, ED. STAIGER 1987

Aischylos, Choephoroi, ed./übers. von Emil Staiger, in: Die Orestie. Agamemnon. Die Totenspende. Die Eumeniden, Stuttgart 1987.

BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642.

BALDINUCCI 1846

Filippo Baldinucci, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, Bd. III, V, hg. von R. Rinalli, Florenz 1846 (Nachdruck der Erstausgaben 1681-1728).

BELLORI 1976

Giovan Battista Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. von Evelina Borea, Turin 1976 (Nachdruck der Erstausgabe 1672).

BOCCACCIO, DE MULIERIBUS CLARIS, ED. ZACCARIA 1970

Giovanni Boccaccio, De mulieribus claris, ed./übers. von Vittorio Zaccaria, in: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Bd. 10, Mailand 1970².

BOCCACCIO, DECAMERON, ED. FANFANI 1857

Giovanni Boccaccio, Il Decameron, ed. von Pietro Fanfani, Florenz 1857.

DANTE, DIVINA COMMEDIA, ED. SAPEGNO 1957

Dante Alighieri, La Divina Commedia, ed. von Natalino Sapegno, Mailand 1957.

DELLA VALLE 1786

Guglielmo Della Valle, Lettere Sanesi, Bd. III, Rom 1786.

EURIPIDES, HEKABE, ED. STEINMANN 2009

Euripides, Hekabe, ed./übers. und komm. von Kurt Steinmann, Stuttgart 2009.

EURIPIDES, TROADES, ED. WERFEL 1915

Euripides, Troades, ed./übers. von Franz Werfel, in: Die Troerinnen, Leipzig 1915.

HESIOD, FRAUENKATALOG, ED. MOST 2007

Hesiod, Frauenkatalog, ed./übers. von Glenn W. Most, in: Hesiod. The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments, London 2007.

HOMER, ILLIAS, ED VOSS 1970

Homer, Illias. ed. /übers. von Johann Heinrich Voss, Stuttgart 1970.

HOMER, ODYSSEE, ED. HAMPE 1979

Homer, Odyssee, ed./übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1979.

HYGINUS, FABULAE, ED. MARSCHALL 1993

Gaius Julius Hyginus, Fabulae, ed. Peter K. Marshall, Leipzig 1993.

MANCINI 1956

Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura, hg. von Adriana Marucchi & komm. von Luigi Salerno, II, Rom 1956 (Nachdruck der Erstausgabe 1617-1621).

MARINO, LETTERE, ED. GUGLIELMINETTI 1966

Giovanni Battista Marino, Lettere, ed. von Marziano Guglielminetti, Turin 1966.

MAXIMUS, FACTORUM ET DICTORUM MEMORABILIVM, ED. KEMPF 1996

Valerius Maximus, Factorum et dictorum memorabilium, ed. Carolus Kempf, Stuttgart 1996.

PAUSANIAS, BESCHREIBUNG GRIECHENLANDS, ED. MEYER 1954

Pausanias, Beschreibung Griechenlands, ed./übers. & komm. von Ernst Meyer, Zürich 1954.

PHILOSTRATUS, EPISTULAE, ED. ROGERS BENNER 1949

Philostratus, Epistulae, ed./übers. von Allen Rogers Benner in: The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus, London 1949.

PLINIUS, NATURALIS HISTORIA, ED. KÖNIG 1992

Plinius, Naturalis Historia, ed./übers. von Rosdorff König mit lat. Text von Mayhoff, in: Plinius Secundus. Gaius: Naturkunde, Die Steine. Lateisch-Deutsch, XXXVI, München, 1992.

OVID, METAMORPHOSEN, ED. HOLZBERG 1996

Ovid, Metamorphosen, ed. von Niklas Holzberg und übers. von Erich Rösch, Zürich 1996.

RELAZIONE 1819

Relazione in compendio delle cose più notabili del Palazzo e Galleria Saracini di Siena, hg. von Galgano Saracini, Siena 1819.

RIPA, ICONOLOGIA, ED. BUSCAROLI 1992

Cesare Ripa, Iconologia, ed. von Piero Buscaroli, Mailand 1992.

ROMAGNOLI 1976

Ettore Romagnoli, Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800, Bd. X, Florenz 1976 (Handschrift, Nachdruck der Erstausgabe ante 1835).

SENECA, TROADES, ED. THORMANN 1961

Seneca, Troades, ed./übers. von Theodor Thormann, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch. Hercules Furens, Trojanerinnen, Medea, Phaedra, Octavia, Bd. I, Zürich/Stuttgart 1961.

TASSO, RIME, ED. BASILE 1994

Torquato Tasso, Le Rime, ed. von Bruno Basile, Salerno/Rom 1994.

TZETZES IN LYCOPHRON, ED. SEBASTIANI 1803

Isaac und Johannes Tzetzes, Commentario, in: Lycophron von Chalcis, Cassandra, ed. von Leopold Sebastiani, Rom 1803.

UGURGIERI AZZOLINI 1649

Isidoro Ugurgieri Azzolini, Le pompe sanesi, o' vero, Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena e suo Stato, Pistoia 1649.

VERGIL, AENEIS, ED. VEZIN 1952

Vergil, Aeneis, ed./übers. von August Vezin, Münster 1952.

UNGEDRUCKTE QUELLEN

ASF – ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

- Archivio Ceramelli Papiani, Fam. Ugurgieri, fasc. 6641
- Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Famiglia de Signori Ugurgieri Ramo di Tommaso di Fausto, pezzo 24.
- Raccolta Sebregondi, Sergardi, pezzo 4877.

ASS – ARCHIVIO DI STATO DI SIENA/ CATASTRO

- Catastro italiano, Comunità di Siena. Catastro generale della toscana. Sezione A detta di Compansi. Tavola indicativa dei Proprietari e delle Proprietà rispettive
 - Catastro generale della toscana, Campione
 - Supplemento al Campione
- Castro dei fabbricati. Registro delle parti

ASS – ARCHIVIO DI STATO DI SIENA

- Biccherna
- Patrimonio dei resti
- Particolari Famiglie Senesi 190, Ubaldini - Usinini.

INV. VECCHIO –

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA

Inventario vecchio, Banca Monte dei Paschi di Siena (n° 7440,0/ n°7441,0/ n°7442,0/ n°7443,0/ n°7444,0/ n°7445,0/ n°7446,0/ n°7447,0).

LIBRO D'ORO, STEMMI SIENA

ASF, Libro d'Oro, Stemmi, Siena - Patrizi III, Nr. 40.

ONLINE-RESSOURCEN

ACCADEMIA SENESE DEGLI INTRONATI

Accademia senese degli Intronati (20.11.2012),

URL: <http://www.accademiaintronati.it>.

BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA - SITO

Banca Monte dei Paschi di Siena (1.11.2012)

URL: <http://www.mps.it/>.

MAXIMUS, FACTORUM ET DICTORUM MEMORABILIVM, ED. HOFFMANN 1828/1829

Valerius Maximus, Factorum et dictorum memorabilium. Libri novem, ed./übers. von Friedrich Hoffmann in: Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten, Stuttgart 1828/1829 (digital, Bayerische Stadtbibliothek (03.12.2012), URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10247117_00001.html).

SIENA – BANCA DAIT DELLE FACCIATE DEL CENTRO STORICO

Siena: banca dati delle facciate del centro storico (1.11.2012), URL: <http://db.biblhertz.it/exist/siena/siena.xql?rec=210>.

7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- ABB. 1:** Gurrieri 1988, S. 429.
- ABB. 2:** Gurrieri 1988, S. 431.
- ABB. 3:** Gurrieri 1988, S. 432.
- ABB. 4:** Gurrieri 1988, S. 435.
- ABB. 5:** Gurrieri 1988, S. 437.
- ABB. 6:** Gurrieri 1988, S. 427.
- ABB. 7:** Gurrieri 1988, S. 421.
- ABB. 8:** Gurrieri 1988, S. 411.
- ABB. 9:** Pierini 2001, S. 146.
- ABB. 10:** Kat. Ausst. Palazzo Pubblico 1978, S. 71.
- ABB. 11:** Pierini 2001, S. 156.
- ABB. 12:** Pizzorusso 2010, S. 180, Abb. 1.
- ABB. 13:** Pizzorusso 2010, S. 180, Abb. 2.
- ABB. 14:** Pizzorusso 2010, S. 181, Abb. 3.
- ABB. 15:** Pizzorusso 2010, S. 187, Abb. 11.
- ABB. 16:** Zuccari 2010, Bd. II, S. 508.
- ABB. 17:** Gurrieri 1988, S. 397.
- ABB. 18:** Piacciarotti 1997, S. 282.
- ABB. 19:** Cultura italiana (29.12.2012) URL: http://www.culturaitalia.it/open-cms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Asirpac.cultura.marche.it%3A19066
- ABB. 20:** Ascheri 1996, S. 311, Abb. 22.
- ABB. 21:** Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II 1981, S. 233, Abb. 170.
- ABB. 22:** Roberto Contini, Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro (Kat. Ausst. Palazzo Casali, Cortona 1997), Mailand 1997, S. 125, Abb. 10.
- ABB. 23:** Angelini/ Butzek/ Sani 2000, S. 170, Abb. 98.
- ABB. 24:** Mario Lorenzoni (Hg.), Le pitture del Duomo di Siena, Cinisello Balsamo-Mailand 2008, S. 47, Abb. 1.
- ABB. 25:** Mario Lorenzoni (Hg.), Le pitture del Duomo di Siena, Cinisello Balsamo-Mailand 2008, S. 50.
- ABB. 26:** Pierini 2001, S. 165.
- ABB. 27:** Ciampolini 2010, Bd. III, Tafel 531.
- ABB. 28:** Angelini/ Butzek/ Sani 2000, S. 483, Abb. 321.
- ABB. 29:** Pierini 2001, S. 165.
- ABB. 30:** Ascheri 1996, S. 303, Abb. 14.
- ABB. 31:** Gregori/ Pirovano 1989, S. 414, Abb. 614.
- ABB. 32:** Ciampolini 2010, Bd. III, Tafel 535.
- ABB. 33:** Negro 1997, S. 236, Abb. 202.
- ABB. 34:** Ciampolini 2010, Bd. III, S. 1062.
- ABB. 35:** Ciampolini 2010, Bd. III, Tafel 534.
- ABB. 36:** Gregori/ Pirovano 1989, S. 447, Abb. 669.

- ABB. 37:** Pietro da Cortona 1597-1669 (Kat. Ausst. Palazzo Venezia, 1997/1998), Rom 1997, S. 425, Abb. 89.
- ABB. 38:** Liletta Fornasari (Hg.), Salvi Castellucci pittore aretino e allievo di Pietro da Cortona, Città di Castello 1996, Tafel XXIV, Abb. 10.
- ABB. 39:** Ilaria Miarelli Mariani/ Maria Richiello (Hg.), Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, Bd. II, Rom 2009, S. 623, Abb. 470.
- ABB. 40:** Ilaria Miarelli Mariani/ Maria Richiello (Hg.), Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, Bd. II, Rom 2009, S. 623, Abb. 649.
- ABB. 41:** Ilaria Miarelli Mariani/ Maria Richiello (Hg.), Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, Bd. II, Rom 2009, S. 625, Abb. 471.
- ABB. 42:** Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi 2005, S. 358, Abb. 13.
- ABB. 43:** Ciampolini 2010, Bd. I, Tafel 204.
- ABB. 44:** Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II, 1981, S. 244, Abb. 183.
- ABB. 45:** Ciampolini 2010, Bd. I, Tafel 196.
- ABB. 46:** Bagnoli 1989, S. 344, Abb. 506.
- ABB. 47:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 93.
- ABB. 48:** Ingendaay Rodio 1983, S. 8.
- ABB. 49:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 88, Abb. 33.
- ABB. 50:** Pierini 2001, S. 162.
- ABB. 51:** Bagnoli 1989, S. 346, Abb. 508.
- ABB. 52:** Ascheri 1996, S. 273, Abb. 83.
- ABB. 53:** Ascheri 1996, S. 273, Abb. 84.
- ABB. 54:** Ascheri 1996, S. 51, Abb. 41.
- ABB. 55:** Gurrieri 1988, S. 439.
- ABB. 56:** Ascheri 1996, S. 275, Abb. 87.
- ABB. 57:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 101.
- ABB. 58:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 111.
- ABB. 59:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 109.
- ABB. 60:** Angelini/ Butzek/ Sani 2000, S. 367, Abb. 228.
- ABB. 61:** Ilaria Miarelli Mariani/ Maria Richiello (Hg.), Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, Bd. II, Rom 2009, S. 616, Abb. 464.
- ABB. 62:** Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi 2005, S. 362, Abb. 17.
- ABB. 63:** Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi 2005, S. 362, Abb. 18.
- ABB. 64:** Kat. Ausst. Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi 2005, S. 375, Abb. 5.6.
- ABB. 65:** Kat. Ausst. Santa Maria della Scala,

- Palazzo Squarcialupi 2005, S. 376, Abb. 5.7.
- ABB. 66:** Zuccari 2010, Bd. II, S. 509.
- ABB. 67:** Ciampolini 2010, S. 237.
- ABB. 68:** Ciampolini 2010, Tafel 162.
- ABB. 69:** Kat. Ausst. Palazzo Chigi-Saracini 1987, S. 125, Abb. 47.
- ABB. 70:** Ascheri 1996, S. 271, Abb. 80.
- ABB. 71:** Ascheri 1996, S. 271, Abb. 81.
- ABB. 72:** Piero Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, Genova 1978, S. 344, Abb. 406.
- ABB. 73:** Archivio Fotografico Scala, Florenz.
- ABB. 74:** Archivio Fotografico Scala, Florenz.
- ABB. 75:** Gurrieri 1988, S. 426.
- ABB. 76:** Salmi 1967, S. 154, Abb. 116.
- ABB. 77:** Ciampolini 2010, Bd. I, S. 233.
- ABB. 78:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 148, Abb. 92.
- ABB. 79:** Salmi 1967, S. 154, Abb. 116.
- ABB. 80:** Bagnoli 1989, S. 346, Abb. 508.
- ABB. 81:** Statens Museum for Kunst, National Gallery of Denmark (12.12.2012), URL:<http://foto.smk.dk/index.php?p=kmssp185.jpg>.
- ABB. 82:** Pierini 2001, S. 162.
- ABB. 83:** Peter Anselm Riedl (Hg.), Die Kirchen von Siena. Abbadia all' Arco - Biagio, Bd. 1.2, München 1985, Nr. 64.
- ABB. 84:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 148, Abb. 92.
- ABB. 85:** Bagnoli 1989, S. 346, Abb. 509.
- ABB. 86:** Ascheri 1996, S. 277, Abb. 90.
- ABB. 87:** Nevola 2007, S. 73.
- ABB. 88:** ASS, Comune di Siena, Sezione C detta di S. Agostino, 1811.
- ABB. 89:** Martina Dorfmann, Privat.
- ABB. 90:** Nevola 2007, S. 187.
- ABB. 91:** Martina Dorfmann, Privat.
- ABB. 92:** Martina Dorfmann, Privat.
- ABB. 93:** Luke Syson, Renaissance Siena. Art for a city (Kat. Ausst. National Gallery, London 2007/2008), London 2007, S. 25, Abb. 10.
- ABB. 94:** Martina Dorfmann, Privat.
- ABB. 95:** Libro d'Oro, Stemmi Siena, Nr. 221.
- ABB. 96:** Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 13.
- ABB. 97:** Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 41.
- ABB. 98:** Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 22.
- ABB. 99:** Gurrieri 1988, S. 42.
- ABB. 100:** Gurrieri 1988, S. 47.
- ABB. 101:** Gurrieri 1988, S. 43.
- ABB. 102:** Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 24.
- ABB. 103:** Guida alla Sede Storica del Monte dei Paschi di Siena 1984, S. 64.
- ABB. 104:** Gurrieri 1988, S. 429.
- ABB. 105:** Catani 1991, S. 342.
- ABB. 106:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi/ Palazzo

- lazzo Ridolfi/ Palazzo Pubblico 1989, S. 105.
- ABB. 107:** Anna Coliva/ Sebastian Schütze (Hg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Kat. Ausst. Galleria Borghese, Rom 1998), Rom 1998 S. 63.
- ABB. 108:** Rudolph 2010 S. 49.
- ABB. 109:** Anna Coliva/ Sebastian Schütze (Hg.), Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese (Kat. Ausst. Galleria Borghese, Rom 1998), Rom 1998 S. 291.
- ABB. 110:** Gurrieri 1988, S. 431.
- ABB. 111:** Biblioteca Hertziana, Fototeca Unione 9177 (20.12.2012) URL: <http://fotothek.biblhertz.it/bh/a/bhpd62674a.jpg>.
- ABB. 112:** Fototeca - Fondazione Federico Zeri (13.12.2012), URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=40682&titolo=Peruzzi+Balda+ssarre%0A%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Allegoria+del+la+Fortuna.
- ABB. 113:** Biblioteca Hertziana, Fototeca Unione 9177 (20.12.2012) URL: <http://fotothek.biblhertz.it/bh/a/bhpd8210a.jpg>.
- ABB. 114:** Andrea Vitali/ Terry Zanetti (Hg.), I tarocchi. Storia, arte, magia dal XV al XX secolo/ Tarots. History art magic from XV to XX century, Faenza 2006, S. 23, Abb. 22.
- ABB. 115:** Ripa, Iconologia, ed. Buscaroli 1992, S. 471.
- ABB. 116:** Ripa, Iconologia, ed. Buscaroli 1992, S. 312.
- ABB. 117:** Karin Fuchs, Ein Kunstwerk im Dienst der Republik. Die Fresken der Sala del Concistoro des Domenico Beccafumi (1529-1535) im sienesischen Stadtpalast, phil. Diss., Freiburg 2004, Abb. 5.
- ABB. 118:** Karin Fuchs, Ein Kunstwerk im Dienst der Republik. Die Fresken der Sala del Concistoro des Domenico Beccafumi (1529-1535) im sienesischen Stadtpalast, phil. Diss., Freiburg 2004, Abb. 4.
- ABB. 119:** Carlo Pietrangeli, Die Gemälde des Vatikan, München 1996, S. 480.
- ABB. 120:** Gurrieri 1988, S. 432.
- ABB. 121:** Denis Knoepfler (Hg.), Les Imagers de L'Orestie (Kat. Ausst. Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel 1991/1992), Kilchberg 1993, Tafel III.
- ABB. 122:** Bielfeldt 2005, S. 103, Abb. 27.
- ABB. 123:** Carl/ Bernard/ Matz 1890, Tafel 154.
- ABB. 124:** Peter Schatborn (Hg.), Pieter Lastman. The man who taught Rembrandt (Kat. Ausst. Rembrandthuis,

- Amsterdam 1991, S. 99, Abb. 7.
- ABB. 125:** Ludolph Smids, *Pictura loquens. Sive, Heroicarum tabularum Hadriani Schoonebeeck, Amstelaedami 1695*, S. 135.
- ABB. 126:** Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *William Bourguereau (1825-1905)*. Musée du Petit-Palais, Paris 1984, Abb. 29.
- ABB. 127:** Toni Stooss/ Pierre-Louis Mathieu (Hg.), *Gustave Moreau. Symboliste* (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1986) Zürich 1986, S. 273.
- ABB. 128:** Barbara Eschenburg (Hg.), *Der Kampf der Geschlechter*, München/ Köln 1995, S. 79.
- ABB. 129:** Frances Borzello (Hg.), *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000, S. 63.
- ABB. 130:** Gurrieri 1988, S. 435.
- ABB. 131:** Polo Museale Fiorentino, *Collezione* (28.12.2012), URL: <http://www.polomuseale.firenze.it/archiviofotografico/Esito.aspx?idR=678>.
- ABB. 132:** Hanno-Walter Kruft (Hg.), *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985, Abb. 30.
- ABB. 133:** Giovanni Battista Caporali, *De architectura libri decem*, 2, 9, Perugia 1539, 60r (italienische Übersetzung).
- ABB. 134:** Luke Syson, *Renaissance Siena*. Art for a city (Kat. Ausst. National Gallery, London 2007/2008), London 2007, S. 240, Abb. 70.
- ABB. 135:** Caciorgna 2003, S. 44.
- ABB. 136:** Caciorgna 2003, S. 48.
- ABB. 137:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2008, S. 169.
- ABB. 138:** Birmingham Museum and Art Gallery, *Collection* (30.12.2012), URL: <http://www.bmagic.org.uk/objects/1961P30>.
- ABB. 139:** Kat. Ausst. Palazzo Strozzi 2008, S. 163.
- ABB. 140:** Jacques Thuiller (Hg.), *Vouet* (Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990-1991), Paris 1990, S. 327, Abb. 58.
- ABB. 141:** Gurrieri 1988, S. 411.
- ABB. 142:** Sanfilippo 2003, Tafel 64.
- ABB. 143:** Cieri Via 2011, Abb. 6, S. 111.
- ABB. 144:** Cardinali/ De Ruggieri/ Masini 1997, S. 156, Abb. 1.
- ABB. 145:** Biblioteca Hertziana, *Fototeca* (30.12.2012), URL: <http://fotothek.biblhertz.it/bh/a/bhped61815a.jpg>.
- ABB. 146:** Posner 1991, S. 406, Abb. 8.
- ABB. 147:** Aldo Rizzi (Hg.), *Sebastiano Ricci* (Kat. Ausst. Villa Manin, Passariano 1989), Mailand 1989, S. 153.
- ABB. 148:** The J. Paul Getty Museum, *Collection* (30.12.2012), URL: <http://search.getty.edu/museum/re>

- cords/musobject?objectid=694.
- ABB. 149:** Negro 1997, S. 239, Abb. 205.
- ABB. 150:** Parlamento italiano, Camera dei deputati, portale storico (30.12.2012), URL: <http://storia.camera.it/arte/opera/raffaello-vanni-ratto-elena>.
- ABB. 151:** Stephanie Buck/ Peter Hohenstatt (Hg.), Raffaello Santi, genannt Raffael 1483-1520, Köln 1998, S. 112.
- ABB. 152:** Mina Gregori/ Carlo Pirovano (Hg.), La pittura in Italia. Il Seicento, Mailand 1989, S. 447, Abb. 669.
- ABB. 153:** Ciampolini 2010, Bd. III, Tafel 536.
- ABB. 154:** Gurrieri 1988, S. 421.
- ABB. 155:** Marco Buonocore (Hg.), Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo (Kat. Ausst. Musei Vaticani, Salone Sistino, Rom 1996/1996), Rom 1996, S. 296.
- ABB. 156:** Marco Buonocore (Hg.), Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo (Kat. Ausst. Musei Vaticani, Salone Sistino, Rom 1996/1996), Rom 1996, S. 304.
- ABB. 157:** Marco Buonocore (Hg.), Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo (Kat. Ausst. Musei Vaticani, Salone Sistino, Rom 1996/1996), Rom 1996, S. 342.
- ABB. 158:** Sanfilippo 2003, Tafel 66.
- ABB. 159:** The British Museum, Collection (30.12.2012), URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3207226&partid=1&searchText=schmutzer+preti&fromADB=ad&toADB=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fresearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1.
- ABB. 160:** Jacques Thuillier (Hg.), Sébastien Bourdon 1616-1671. Catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet (Kat. Ausst. Musée Fabre, Montpellier 2000; Galerie de l'Ancienne Douane, Strasbourg 2000/2001), Paris 2000, S. 287.
- ABB. 161:** Nicole Willk-Brocard, François-Guillaume Ménageot. 1744 - 1816 ; peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome, Paris 1978, Abb. 35.
- ABB. 162:** Gurrieri 1988, S. 437.
- ABB. 163:** Amerigo Restucci (Hg.), L'architettura civile in Toscana. Il Cinquecento e il Seicento, Siena 1999, S. 493, Abb. 19.
- ABB. 164:** Luke Syson, Renaissance Siena. Art for a city (Kat. Ausst. National Gallery, London 2007/2008),

- London 2007, S. 178, Abb. 57.
- ABB. 165:** Luke Syson, *Renaissance Siena. Art for a city* (Kat. Ausst. National Gallery, London 2007/2008), London 2007, S. 179, Abb. 58.
- ABB. 166:** Fondazione Marilena Ferrari (31.12.2012) URL: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/art-work-8232.html>
- ABB. 167:** Loan exhibition of pictures from the Bowes Museum, Barnard Castle (Kat. Ausst. Bowes Museum, Barnard Castle 1952), London 1952, S. 8, Abb. 5.
- ABB. 168:** Antoine Schnapper/ Arlette Sérullaz (Hg.), *Jacques-Louis David 1748-1825* (Kat. Ausst. Musée National du Louvre, Paris 1989/1990; Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles 1989/1990), Paris 1989, S. 55, Abb. 10.
- ABB. 169:** Georges Vigne (Hg.), *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, München 1995, S. 229, Abb. 184.
- ABB. 170:** Gurrieri 1988, S. 427.
- ABB. 171:** Joachim Poeschke (Hg.), *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*, Bd. 2, München 1992, S. 217.
- ABB. 172:** Fondazione Federico Zeri, *Catalogo* (30.12.2012) URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=42321&titolo=Peruzzi+Baldassarre+%2c+Venere+e+Adone.
- ABB. 173:** Metropolitan Museum of Art, *Collection* (30.12.2012), URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90009666>.
- ABB. 174:** The British Museum, *Collection* (31.12.2012), URL: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=3225555&partId=1&searchText=michel+maratti&fromADBC=ad&toADBC=ad&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&numPages=10¤tPage=1&asset_id=776539
- ABB. 175:** Giancarlo Sestieri (Hg.), *Michele Rocca e la pittura rocò a Roma*, Rom 2004, S. 189.
- ABB. 176:** Gurrieri 1988, S. 431.
- ABB. 177:** Gurrieri 1988, S. 429.
- ABB. 178:** Gurrieri 1988, S. 432.
- ABB. 179:** Gurrieri 1988, S. 435.
- ABB. 180:** Gurrieri 1988, S. 437.
- ABB. 181:** Gurrieri 1988, S. 427.
- ABB. 182:** Gurrieri 1988, S. 421.
- ABB. 183:** Gurrieri 1988, S. 411.

8. ABBILDUNGEN



Abb. 1: Bernardino Mei, *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*, dat. und sig. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 2: Bernardino Mei, *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend*, ca. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 3: Bernardino Mei, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*, dat. und sig. 1654, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 4: Bernardino Mei, *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*, ca. 1654, Öl auf Leinwand, 157 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 5: Bernardino Mei, *Antiochos und Stratonike*, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 208 x 298 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.

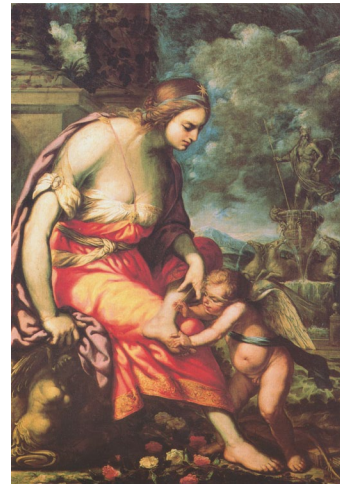


Abb. 6: Domenico Manetti, *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 162,4 x 113,3 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 7: Domenico Manetti, *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 476 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 8: Raffaello Vanni, *Neoptolemos tötet Polyxena*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 473 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 9: Francesco Vanni, *Maria Verkündigung*, 1588-1589, Öl auf Leinwand, 360 x 198 cm, Santa Maria dei Servi, Siena.



Abb. 10: Rutilio Manetti, *Prozessionsfahne für das Oratorium San Rocco*, Detail Vorderseite: *Die Heiligen Rochus und Hiob bitten für die Stadt Siena*, 1605-1610, Öl auf Leinwand, 233 x 265 cm, Chiesa di San Pietro alle Scale, Siena.



Abb. 11: Rutilio Manetti, *Prozession des Papstes Martin V mit der Statue des Hl Rochus*, 1610, Fresko, Chiesa di San Rocco, Siena.



Abb. 12: Caravaggio, *Medusa*, 1598, Öl auf Leinwand appliziert auf einer Tafel, 58 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 13: Caravaggio, *Bacchus*, ca. 1597, Öl auf Leinwand, 95 x 85 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

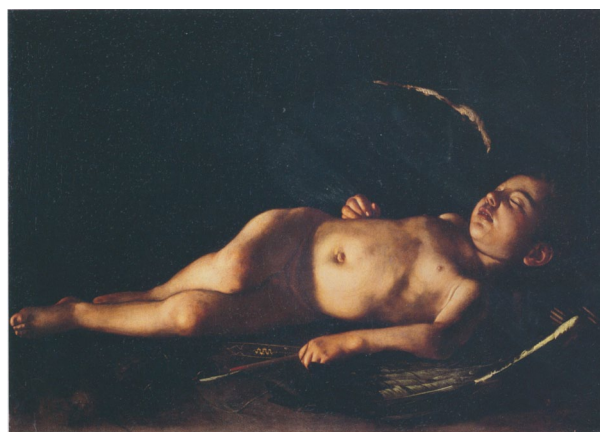


Abb. 14: Caravaggio, *Der schlafende Amor*, 1608, Öl auf Leinwand, 72 x 205 cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz.



Abb. 15: Gerrit van Honthorst, genannt Gherardo delle Notti, *Abendessen mit einem verheirateten Paar*, ca. 1614, Öl auf Leinwand, 144 x 212 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 16: Rutilio Manetti, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, 1621, Öl auf Leinwand, 364 x 235 cm, Chiesa di San Pietro alle Scale, Siena.



Abb. 17: Rutilio Manetti, *Dem von den Engeln getrösteten Hl. Hieronymus*, 1628, Öl auf Leinwand, 155 x 117.5 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 18: Rutilio Manetti, *Ruggiero und Alcina*, 1624, Öl auf Leinwand, 180 x 205 cm, Palazzo Pitti, Florenz.

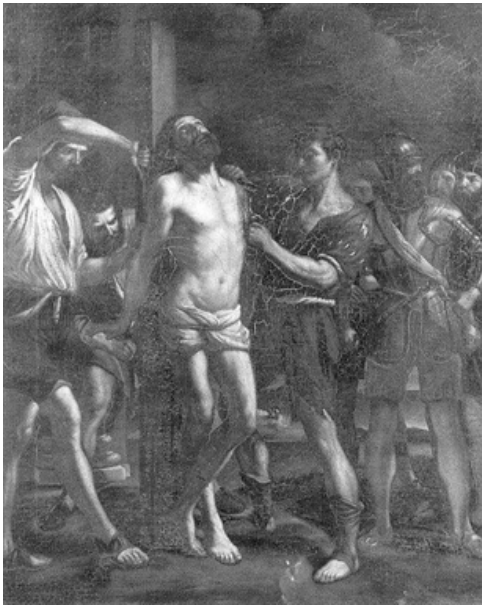


Abb. 19: Kopie nach Guercino, *Martyrium des Hl. Bartholomäus*, 1636, Öl auf Leinwand, 390 x 235 cm, Chiesa di San Martino, Siena.



Abb. 20: Guido Reni, *Beschneidung Christi*, 1636, Öl auf Leinwand, Chiesa di San Martino, Siena.



Abb. 21: Giovanni Francesco Romanelli, *Anbetung der Hirten*, 4. Jhz. 17 Jh. Öl auf Leinwand, 398 x 250 cm, Sant' Agostino, Siena.



Abb. 22: Pietro da Cortona, *Verkündigung Mariä*, 1655, Öl auf Leinwand, 410 x 287 cm, San Agostino, Siena.



Abb. 23: Pietro da Cortona, *Martyrium der Hl. Martina*, 1655/1656, Öl auf Leinwand, 363 x 228 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 24: Carlo Maratti, *Flucht nach Ägypten*, Öl auf Leinwand, 330 x 203 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Inv. 2424.

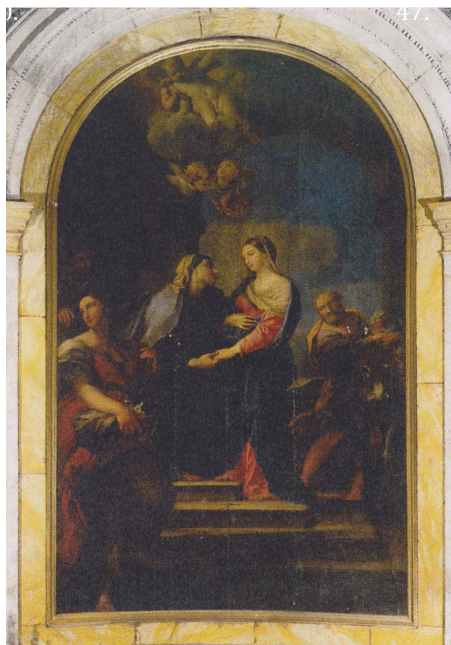


Abb. 25: Carlo Maratti, *Mariä Heimsuchung*, Öl auf Leinwand, 330 x 203 cm, Cappella Chigi, Duomo, Siena.



Abb. 26: Carlo Maratti, *Immacolata*, 1667-1671, Öl auf Leinwand, cm; San Agostino, Siena.



Abb. 27: Raffaello Vanni, *Tod des Hl. Thomas von Villanova*, 1667, Öl auf Leinwand, 352 x 253 cm, Sant' Agostino, Siena.



Abb. 28: Mattia Preti, *Kanonisation der Hl. Katharina*, 1672-1673, Öl auf Leinwand, 485 x 271 cm, San Domenico, Siena.



Abb. 29: Mattia Preti, *Predigt des Hl. Bernardino*, 1674-1675, Öl auf Leinwand, 414 x 271cm, Dom, Siena.



Abb. 30: Mattia Preti, *Hl. Ignazius von Loyola*, 1675, Öl auf Leinwand, Sakristei, San Vigilio, Siena.



Abb. 31: Guido Reni, *Aurora*, Deckenfresko im Mittelsaal, 1614, Fresko, Casino dell'Aurora, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Rom.



Abb. 32: Raffaello Vanni, *Hiob wird von seinem Weib verspottet*, 1622, Öl auf Leinwand, 305 x 187 cm, San Rocco, Contrada della Lupa, Siena.



Abb. 33: Raffaello Vanni, *Verkündigung*, 1624-1626, Chiesa del Carmine, Siena.



Abb. 34: Raffaello Vanni, *Das jüngste Gericht und Heilige, Ausschnitt*, post 1634, Fresko, San Vigilio, Siena.



Abb. 35: Raffaello Vanni, *Das jüngstes Gericht*, ca. 1637, Öl auf Leinwand, 260 x 167 cm, San Niccolò in Sasso, Siena.



Abb. 36: Raffaello Vanni, *Geburt der Jungfrau*, ca. 1644, Öl auf Leinwand, Santa Maria in Publicolis, Rom.



Abb. 37: Raffaello Vanni, *Heilige Helena mit dem wahren Kreuz*, ca. 1644, Öl auf Leinwand, 210 x 151 cm, Maria in Publicolis, Rom.



Abb. 38: Raffaello Vanni, *Die Schlacht von Clodoveo*, Detail, ca. 1653, Fresko, 290 x 755 cm, SS. Trinità, Oratorio della Contrada di Valdimontone, Siena.



Abb. 39: Raffaello Vanni, *David und Saul*, ca. 1653, Lünette, Öl auf Holz, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 40: Raffaello Vanni, *Samuel und Elias*, ca. 1653, Lünette, Öl auf Holz, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 41: Raffaello Vanni, *Die Jungfrau Maria in der Glorie*, 1656-1657, Kuppelfresko, Santa Maria della Pace, Rom.



Abb. 42: Raffaello Vanni, *Geburt der Jungfrau*, Öl auf Leinwand, 340 x 450 cm, Santa Maria della Pace, Rom.



Abb. 43: Bernardino Mei, *Prozession der Reliquien des Heiligen Bernardino*, 1639, Öl auf Leinwand, 90 x 98 cm, Museo Diocesano, Siena.



Abb. 44: Bernardino Mei (zug.), *Der Hl. Petrus wird aus dem Gefängnis befreit*, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm, Museo dell'Arte Sacra della Val d'Arbia, Buonconvento (Siena).



Abb. 45: Bernardino Mei, *Geburt der Jungfrau*, dat. 1641, Öl auf Leinwand, 195 x 135 cm, San Lorenzo alle Serre di Rapolano, Rapolano Terme.



Abb. 46: Bernardino Mei, *Hl. Cosmas und Damian*, dat. 1644, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Siena.



Abb. 47: Bernardino Mei, *Hl. Hieronymus schreibt*, 1646 sig. und dat., Öl auf Leinwand, 96,5 x 126,5 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 48: Bernardino Mei, *Enthauptung Johannes des Täufers*, ca. 1646-1648, Öl auf Leinwand, 254 x 174 cm, San Giovanni in Pantaneto, della Contrada del Leocorno, Siena.



Abb. 49: Bernardino Mei, *Der Heilige Hiob hilft den Armen*, 1648, Zeichnung, 38,5 x 85,5 cm, Collezione Ghigi-Saracini, Siena.



Abb. 50: Bernardino Mei, *Bathseba*, Öl auf Leinwand, 98 x 162 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena.



Abb. 51: Bernardino Mei, *Urteil des Salomon*, Öl auf Leinwand, 226 x 330 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena.



Abb. 52: Bernardino Mei, *Bildnis des Papstes Alexander III. Bandinelli*, dat. und sig. 1652, Öl auf Leinwand, 84,5 x 110 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 53: Bernardino Mei, *Bildnis des Kardinal Rolando Bandinelli*, at. und sig. 1653, Öl auf Leinwand, 84,5 x 110 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 54: Bernardino Mei, *Anbetung der Hirten*, dat./ sig. 1653, Öl auf Leinwand, 207 x 182 cm, Archivio di Stato di Siena, Siena.



Abb. 55: Bernardino Mei, *Scharlatan*, dat. 1656, Öl auf Leinwand, 190 x 137 cm, Collezione Banca Monte dei Paschi, Siena.



Abb. 56: Bernardino Mei, *Allegorie der Gerechtigkeit*, dat. 1656, Öl auf Leinwand, 115 x 157 cm, Standort unbekannt.



Abb. 57: Bernardino Mei, *Allegorie der Ungerechtigkeit*, sig. 1656, Öl auf Leinwand, 113 x 156 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 58: Bernardino Mei, *Johannes der Evangelist*, 1652, Öl auf Leinwand, 69 x 54 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 59: Bernardino Mei, *Ghismunda*, Öl auf Leinwand, 67 x 48 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 60: Bernardino Mei, *Atlas und Herkules stützen das Universum*, dat. 1656, Radierung, 30,8 x 23 cm, Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, ms. F₂ 1.3, c. 96r b.



Abb. 61: Bernardino Mei, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit zwei Engeln und Passionssymbolen*, 1657-1659, Öl auf Leinwand, 122 x 250 cm, Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 62: Bernardino Mei, *Johannes der Täufer tadelt Herodes und Herodias*, 1659, Öl auf Leinwand, Santa Maria della Pace, Rom.



Abb. 64: Bernardino Mei, *Julia fällt in Ohnmacht bei der Betrachtung der blutigen Kleider des Pompeius*, 1655-1660, Öl auf Leinwand, 195 x 300 cm, Collezione della Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti, Prato.



Abb. 63: Bernardino Mei, *Johannes der Täufer wird zur Hinrichtung geführt*, 1659, Öl auf Leinwand, Santa Maria della Pace, Rom.



Abb. 65: Bernardino Mei, *Opherung der Iphigenie*, 1655-1660, Öl auf Leinwand, 195 x 300 cm, Collezione della Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti, Prato.



Abb. 66: Rutilio Manetti und Domenico Manetti, *Rinaldo verlässt die Zauberin Armida*, 1630, Öl auf Leinwand, 190 x 224 cm, Privatsammlung, Siena.



Abb. 67: Domenico Manetti, *Die Geburt Johannes des Täufer*, Öl auf Leinwand, 254 x 174 cm, San Giovannino in Pantaneto, della Contrada del Leocorno, Siena.



Abb. 68: Rutilio Manetti und Domenico Manetti, *Unschuld der Vestalin Tuccia*, post 1637, Öl auf Leinwand, 303 x 448 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 69: Domenico Manetti, *Die wundersame Brotvermehrung*, dat. 1643, Öl auf Leinwand, 251 x 140 cm, San Giovanni Battista dei Tredicini, della Contrada dell' Acquila, Siena.



Abb. 70: Domenico Manetti, *Allegorie der Künste*, 1646, Öl auf Leinwand, 166 x 238 cm, Privatsammlung, Siena.



Abb. 71: Domenico Manetti, *Konzert*, sig. und dat. 1646, Öl auf Leinwand, 166 x 238 cm, Privatsammlung, Siena.



Abb. 72: Domenico Manetti, *Umarmung zwischen Gerechtigkeit und Frieden*, ante 1658, Öl auf Leinwand, 285 x 227 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 73: Domenico Manetti, *David und die Frau des Thecua*, dat. 1646, Fresko, Cancelleria di Biccherna, Palazzo Pubblico, Siena.



Abb. 74: Domenico Manetti, *Rebecca am Brunnen*, dat. 1649, Fresko, Cancelleria di Biccherna, Palazzo Pubblico, Siena.



Abb. 75: Domenico Manetti, *Die Tochter des Pharaos mit einer Dienerin*, Öl auf Leinwand, 144 x 114 cm, Collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena, Inv. MPS. 864.



Abb. 76: Domenico Manetti, *Hagar und Ismael*, Öl auf Leinwand, 185 x 285,5 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena, Inv. FAC 200.



Abb. 77: Domenico Manetti, *Emilia Pannochieschi d'Elci präsentiert dem Bischof von Siena das Projekt für das von ihr gegründete Kloster Santa Marta*, dat. 1655, Fresko, Bilanceria di Biccherna, Palazzo Pubblico, Siena.



Abb. 78: Domenico Manetti, *Der Disput des Hl. Stephanus*, 1654-1658, Öl auf Leinwand, Sant'Eugenio a Monastero, Chor, Siena.



Abb. 79: Domenico Manetti, *Hagar und Ismael*, Öl auf Leinwand, 185 x 285,5 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena, Inv. FAC 200.



Abb. 80: Bernardino Mei, *Urteil des Salomon*, Öl auf Leinwand, 226 x 330 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena.



Abb. 81: Peter Paul Rubens, *Urteil des Salomon*, 1617, Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 82: Domenico Manetti, *Triumph des David*, Öl auf Leinwand, 195 x 297 cm, Collezione Chigi-Saracini, Siena.



Abb. 83: Bernardino Mei, *Der Hl. Stephanus erweckt einen Toten*, 1654-1656, Öl auf Leinwand, 213 x 350 cm, Sant'Agostino, Sakristei, Siena.



Abb. 84: Domenico Manetti, *Der Disput des Hl. Stephanus*, 1654-1658, Öl auf Leinwand, Sant'Eugenio a Monastero, Chor, Siena.



Abb. 85: Raffaello Vanni, *Die Festnahme des Hl. Stephanus*, 1667-1668, Öl auf Leinwand, Sant'Eugenio a Monastero, Chor, Siena.



Abb. 86: Bernardino Mei, *Alexander der Große und die Parzen*, 1630-1676, Öl auf Leinwand, 205 x 302 cm, Art Museum, Cincinnati, Usa.



Abb. 87: Francesco Vanni, *Sena Vetus Civitas Virginis*, Detail Piazza del Campo, 1595.



Abb. 88: Siena, Stadtplan (Palazzo Ugurgieri, Parzelle 619-620), 1811.



Abb. 89: *Palazzo Ugurgieri, ehemals Benassai, Via del Casato di Sotto, 37-41, Siena.*



Abb. 90: *Palazzo Chigi, Via del Casato di Sotto 29, Siena.*



Abb. 91: *Palazzo Ugurgieri, Detail Biforien-Fenster, Siena.*



Abb. 92: *Palazzo Ugurgieri, Detail Sgraffito, Siena.*



Abb. 93: *Palazzo Spannocchi, Schaufassade, Piazza Salimbeni, Siena.*



Abb. 94: *Wappen der Familie Ugurgieri, Detail am Palazzo Ugurgieri, Schaufassade, Siena.*



Abb. 95: *Wappen der Familie Ugurgieri in Siena.*

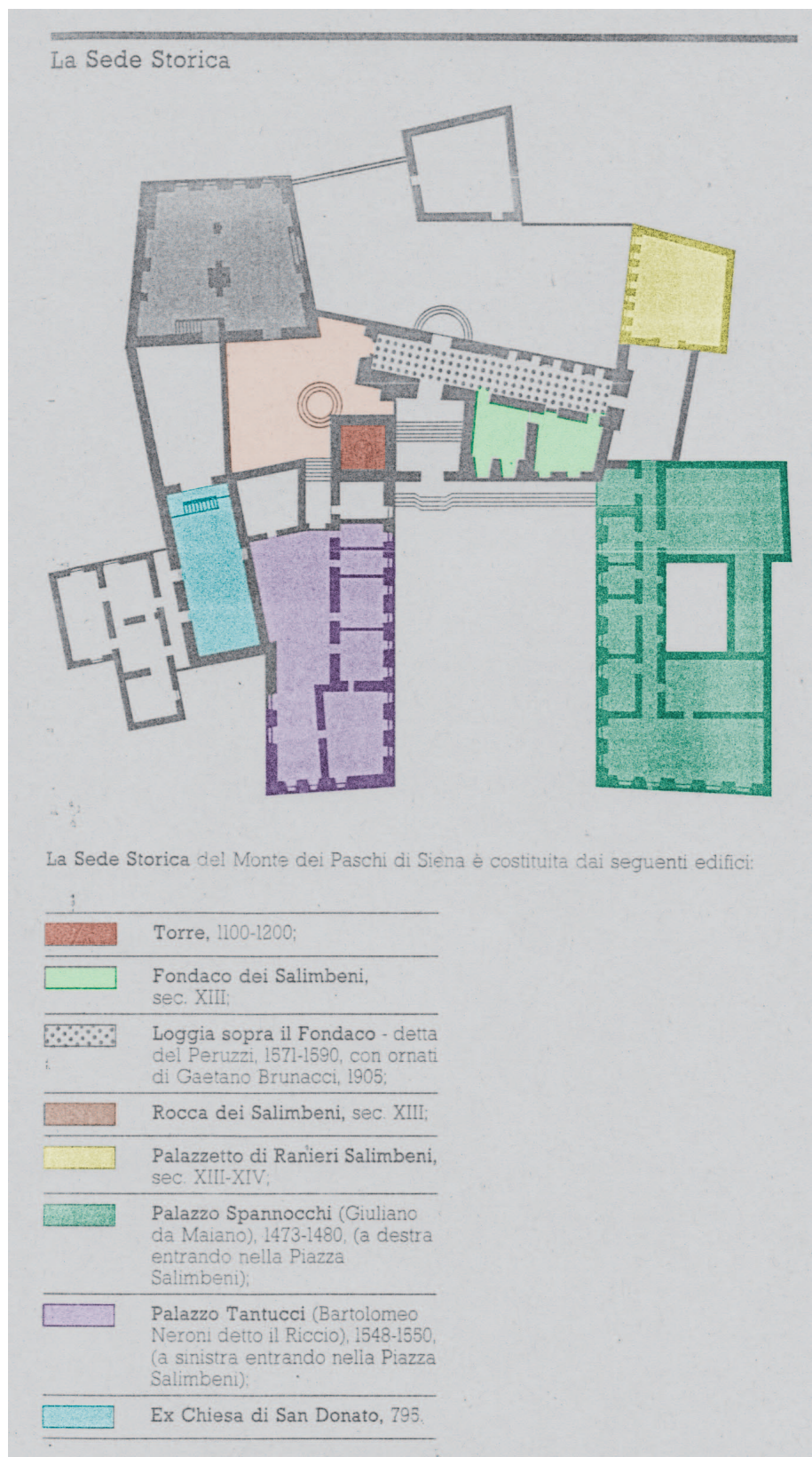


Abb. 96: Sitz der Banca Monte dei Paschi di Siena und seine heutige Aufteilung.

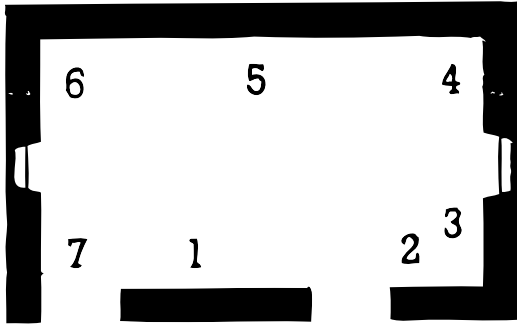


Abb. 97: Grundriss Museo di San Donato, ehem. Chiesa di San Donato, Siena. (Nr. 5. Raffaello Vanni, *Neoptolemos tötet Polyxena*).

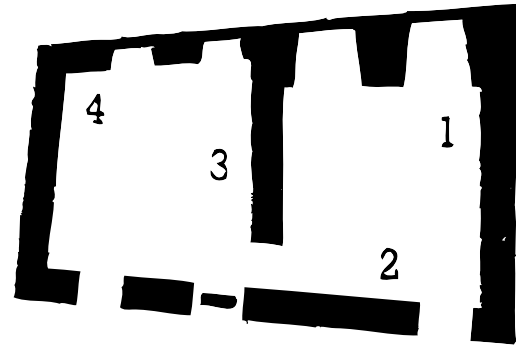


Abb. 98: Grundriss Fondaco, Palazzo Salimbeni, Siena. (Nr. 2. Bernardino Mei, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*; Nr. 3. Bernardino Mei, *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*).



Abb. 99: Bernardino Mei, *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*, Erster Saal, Fondaco, Palazzo Salimbeni, Siena. der Banca Monte dei Paschi di Siena und seine heutige Aufteilung.



Abb. 100: Bernardino Mei, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*, Zweiter Saal, Fondaco, Palazzo Salimbeni, Siena.

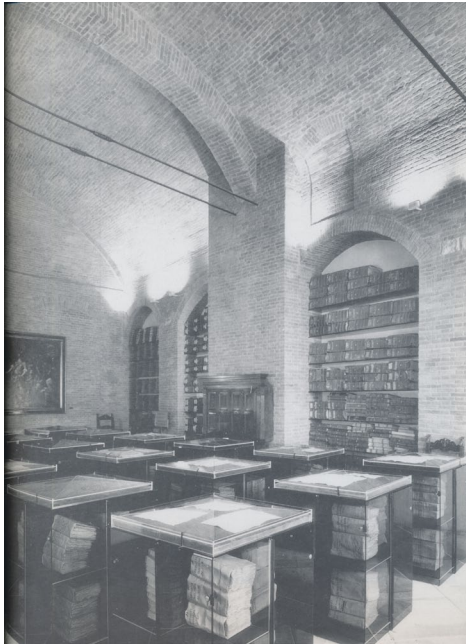


Abb. 101: *Archivio Storico*, Palazzo Salimbeni, Siena.

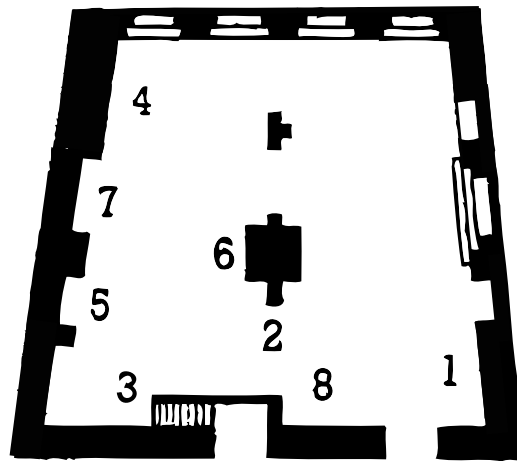


Abb. 102: *Grundriss Archivio Storico*, Palazzo Salimbeni, Siena. (Nr. 3. Domenico Manetti, *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*; Nr. 4. Bernardino Mei, *Antiochos und Stratonike*).

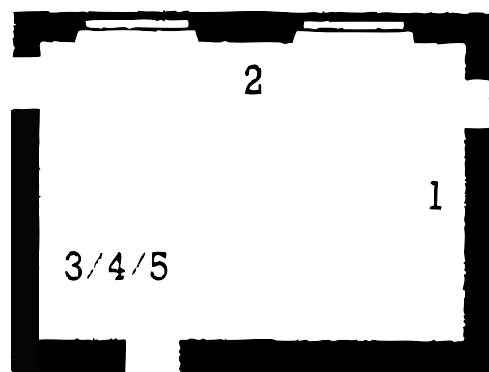


Abb. 103: *Grundriss Zimmer des Generaldirektors*, 4. Stock, Palazzo Spannocchi, Siena. (Nr. 1. Bernardino Mei, *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*).



Abb. 104: Bernardino Mei, *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*, dat. und sig. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 105: Bernardino Mei, *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*, 1654, Öl auf Leinwand, Maßangaben, Stanza dell'Economo, Università di Siena, Siena.



Abb. 106: Bernardino Mei, *Allegorie der Reinheit*, Öl auf Leinwand, 41 x 25,5 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.



Abb. 107: Gian Lorenzo Bernini, *Der Heilige Laurentius auf dem Rost*, Marmor, 1617, 66 x 108 cm, Palazzo Pitti e Giardino di Boboli, Florenz.



Abb. 108: Bernardino Mei, *Die Zeit bringt die Wahrheit an den Tag und enthüllt die Lüge*, Öl auf Leinwand, 156 x 191cm.



Abb. 109: Gian Lorenzo Bernini, *Die Wahrheit wird von der Zeit enthüllt*, 1645-52, Marmor, 280 cm, Galleria Borgheses, Rom.



Abb. 110: Bernardino Mei, *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend*, ca. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 111: Medaille des Giuliano II. de' Medici, Herzog von Nemor, *Hinterseite: Allegorien der Virtù (links in strenger Gewandung) & der Fortuna (rechts, mit Füllhorn und Sterur reichen sich die Hand*, 53 mm, Biblioteca Hertziana, Rom, Inv.-Nr. B40179.



Abb. 112: Baldassarre Peruzzi, *Allegorie der Fortuna*, 1510-1511, Fresko, Loggia di Galatea, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 113: Giovanni Francesco Romanelli, *Allegorie der Fortuna und der Zeit*, 1653, Fresko, Palazzo Lante, Rom.



Abb. 114: Giovan Battista Bonacina, *Giuochi di Fortuna*, 1631-1659.



Abb. 116: Cesare Ripa, *Necessità*, Iconologia.



Abb. 118: Domenico Beccafumi, *La Mutua Benevolenza*, 1529 – 1535, Fresco, Sala del Concistoro Palazzo Pubblico, Siena.



Abb. 119: Guido Reni, *Fortuna*, ca. 1623, Öl auf Leinwand, 188 x 155 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.

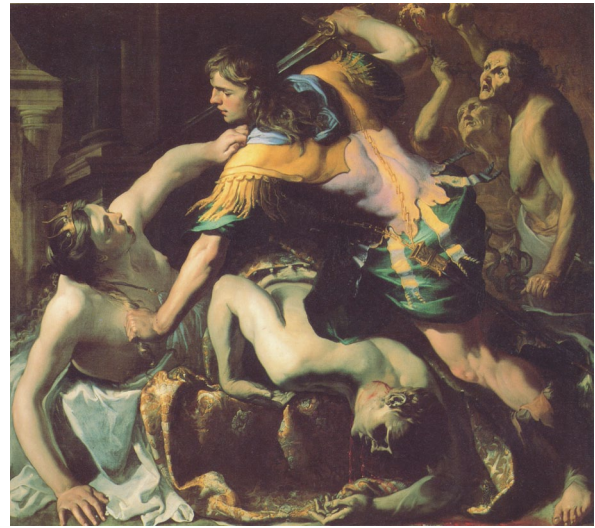


Abb. 120: Bernardino Mei, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*, dat. und sig. 1654, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 121: *Tötung des Aigisthos*, um 500 BC, attisch rotfigurige Pelike, 35 cm, KHM Antikensammlung, Wien.



Abb. 122: *Tötung Aigisthos und Klytämnestres*, etruskische Alabasterurne, Museo Nazionale, Chiusi.



Abb. 123: *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra, Frontalrelief eines Sarkophages, ca. 150 n.Chr., Marmor, 56 x 233 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.*



Abb. 124: *Pieter Lastman, Opferstreit zwischen Orestes und Pylades, sig. und dat. 1614, Öl auf Holz, 83 x 126 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.*



Abb. 125: *Adriaan Schoonebeek, Orestes, matrem perimens, 1695, Kupferstich, 13,6 x 8,2 cm.*



Abb. 126: Adolphe-William Bouguereau, *Orestes wird von den Furien verfolgt*, 1862, Öl auf Leinwand, 231,1 x 278,4 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia.

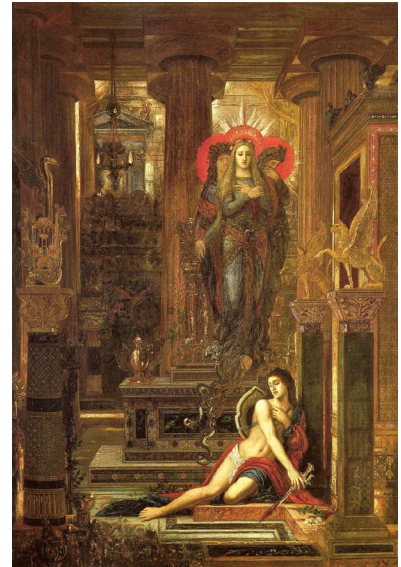


Abb. 127: Gustave Moreau, *Orestes und die Erinyen*, 1891, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm, Privatsammlung.

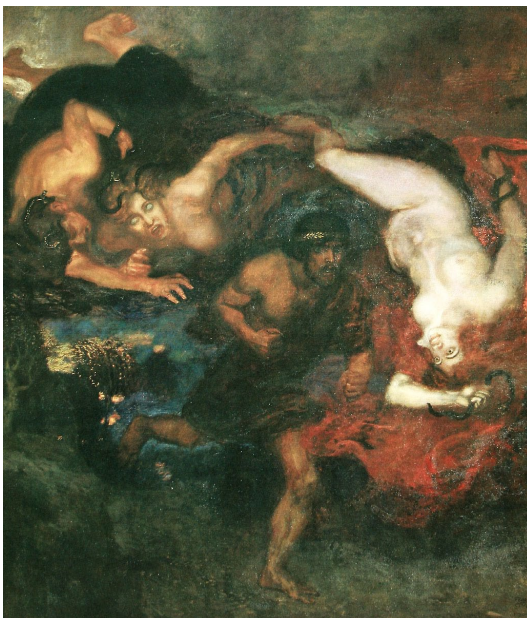


Abb. 128: Franz von Stuck, *Orestes und die Erinyen*, 1905, Öl auf Leinwand, 229 x 227cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom.



Abb. 129: Artemisia Gentileschi, *Judith tötet Holofernes*, 1619-21, Öl auf Leinwand, 199 x 162 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 130: Bernardino Mei, *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*, ca. 1654, Öl auf Leinwand, 157 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 131: Antonio da Sangallo, il Giovane, *Mausoleo di Alicarnasso*, Zeichnung, inv. GDSU, cat. A, n. 894, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florenz.



Abb. 132: Cesare Cesariano, *Darstellung des Mausoleum von Halikarnassos*, 1521, Holzschnitt, *De architectura libri decem*, 41v, italienische Übersetzung, Como.



Abb. 133: Giovanni Battista Caporali, *Rekonstruktion des Mausoleum*, 1536, Holzschnitt, *De architectura libri decem*, 60r, italienische Übersetzung, Perugia.



Abb. 134: Maestro di Griselda, *Artemisia*, 1483-1495, Öltempera auf Leinwand, 87,8 x 46,3 cm, Museo Poldi Pezzoli, Mailand, Inv. 1126.



Abb. 135: Mitarbeiter des Bartolomeo di David, *Artemisia*, 1527 Collezione Chigi-Saracini, Siena.

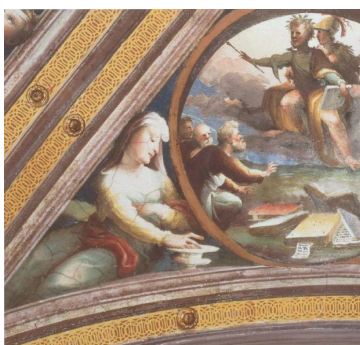


Abb. 136: Domenico Beccafumi, *Artemisia*, 1519, Fresko, Palazzo Venturi, Siena.



Abb. 137: Francesco Curradi, *Artemisia trinkt Mausolos Asche*, 1623-25, Öl auf Leinwand, 177 x 219 cm, Villa Medicea della Petraia, Florenz.



Abb. 138: Guido Reni, *Portrait einer Frau, vielleicht Artemisia oder Dame mit einer Lapislazuli Schüssel*, 1638/39, Öl auf Leinwand, 73,4 x 60,8 cm, Birmingham Museum of Art Gallery, Birmingham.



Abb. 139: Gerrit van Honthorst, *Artemisia*, 1630-1635, Öl auf Leinwand, 170 x 147,5 cm, Princeton University Art Museum, Princeton.

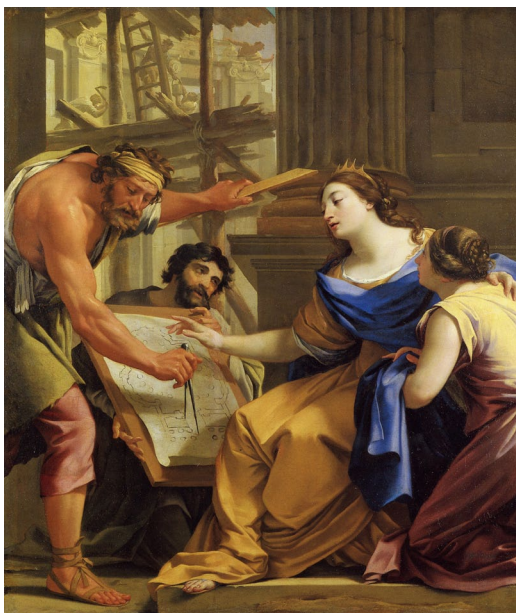


Abb. 140: Simon Vouet, *Artemisia überwacht den Bau des Mausoleums*, 1643-1644, Öl auf Leinwand, 161 x 139 cm, Nationalmuseum, Stockholm.



Abb. 141: Raffaello Vanni, *Neoptolemos tötet Polyxena*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 473 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 142: Raffaello Vanni, *Neoptolemos tötet Polyxena*, „Ausschnitt Inschrift“, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 473 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 143: Timiades Painter (zug.), *Seite A: Opferung der Polyxena; Seite B: Komos; mittleres Fries: Sirenen, Panther, Widder und Schwäne; unteres Fries: Panther und Widder*, ca. 570 BC – ca. 560 BC, attische schwarzfigurige Vasenmalerei (Attic Black Figure), Höhe: 39 cm, British Museum, London.



Abb. 144: Pietro da Cortona, *Die Opferung der Polyxena*, 1623-1624, Öl auf Leinwand, 273 x 419 cm, Musei Capitolini, Pinacoteca, Sala di Pietro da Cortona, Rom, Inv. Nr. PC 143.



Abb. 145: Domenichino, *Opferung der Iphigenie*, Fresko, Palazzo Giustiniani-Odescalchi, Bassano di Sutri.



Abb. 146: Giovanni Francesco Romanelli, *Opfer der Polyxena*, 1630-1662, Öl auf Leinwand, 197,5 x 223,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

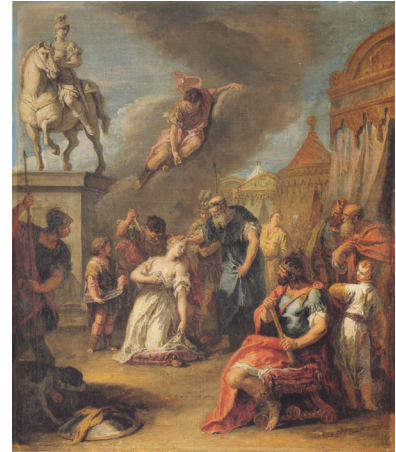


Abb. 147: Sebastiano Ricci, *Opferung der Polyxena*, 17200-1710, Öl auf Leinwand, 76,8 x 65,7 cm, Hampton Court Palace, Royal Collection, London.



Abb. 148: Giambattista Pittoni, *Opferung der Polyxena*, 1733-1734, Öl auf Leinwand, 128,3 x 95,3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

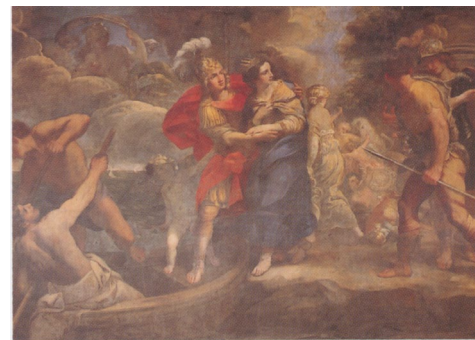


Abb. 149: Raffaello Vanni, *Raub der Helena*, Öl auf Leinwand, Villa Patrizi, Castelgiuliano.



Abb. 150: Raffaello Vanni, *Raub der Helena*, Öl auf Leinwand, 450 x 265 cm, Camera dei Deputati, Palazzo di Montecitorio, Rom.



Abb. 151: Raffaello Sanzio, *Verklärung Christi*, 1519-20, Öltempera auf Holz, 405 x 278 cm, Vaticanische Museen, Pinacoteca, Rom.



Abb. 152: Raffaello Vanni, *Geburt der Jungfrau*, ca. 1644, Öl auf Leinwand, Santa Maria in Publicolis, Rom.



Abb. 153: Raffaello Vanni (mit Difeibo Burbarini), *Neoptolemos tötet Polyxena*.



Abb. 154: Domenico Manetti, *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 476 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 155: Seneca, Tragedie, Troades. *Die Opferung Polyxenas und Tötung Astyanax*, Codex Vat. Lat. 1500, f. 62r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.



Abb. 156: Seneca, Tragedie, Troades. *Die Opferung Polyxenas und Tötung Astyanax*, Codex Urb. Lat. 356, f. 74, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.



Abb. 157: Seneca, Tragedie, Troades. *Die Opferung Polyxenas und Tötung Astyanax*, Codex Lat. Vat. 7319, f. 90v, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom.



Abb. 158: Seneca, Tragedie, Troades, *Die Opferung Polyxenas und Tötung Astyanax*, f.72r, Biblioteca degli Intronati di Siena.



Abb. 159: Jakob Schmutzer, nach Mattia Preti, *Ulysse enlevant le fils d'Andromaque*, 1778, Kupferstich, 44,6 x 33,9 cm, The British Museum.



Abb. 160: Bourdon Sebastien, *Astyanax wird von Ulysses im Grab von Hektor entdeckt*, 1642-1652, Öl auf Leinwand, 125,5 x 171,5 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.



Abb. 161: Francois Guillaume Menageot, *Astyanax arraché des bras de sa mère*, 1783, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Abb. 162: Bernardino Mei, *Antiochos und Stratonike*, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 208 x 298 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.

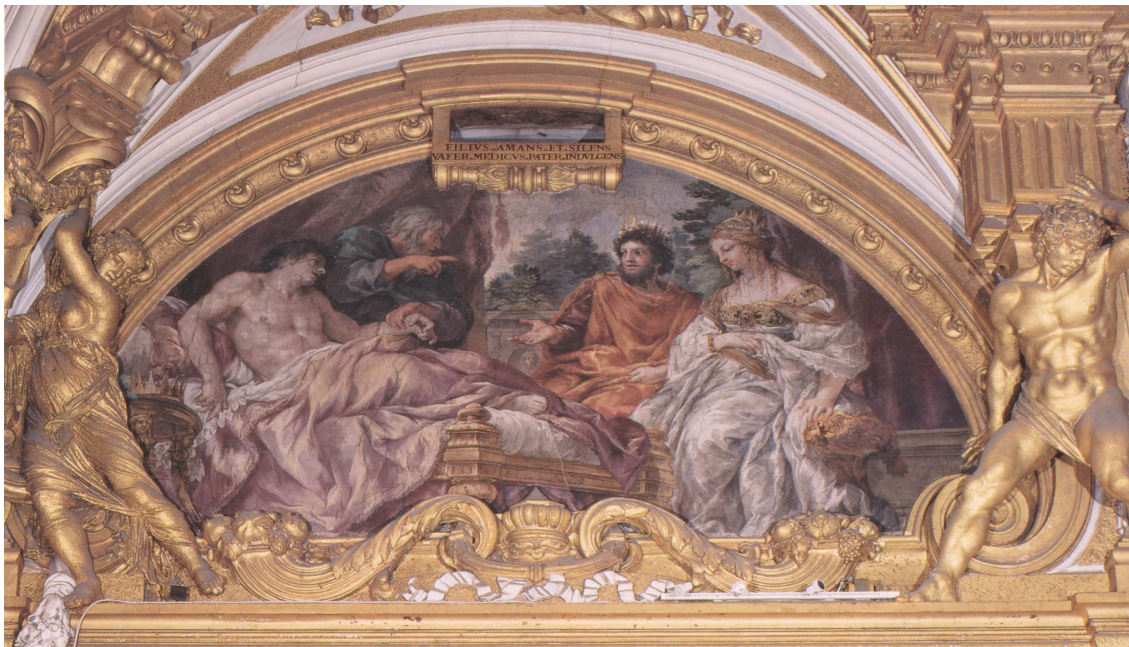


Abb. 163: Pietro da Cortona, *Antiochos und Stratonike*, 1641-1642, Fresko, Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz.



Abb. 164: Stratonikemeister, *Antiochos liegt krank im Bett; Stratonike und Seleukos; beobachtender Antiochos*, 1470, Tempera, Cassone, 43,2 x 109,2 cm, The Huntington Library, San Marino.



Abb. 165: Stratonikemeister, *Seleukos übergibt seinem Sohn Antiochos seine Frau Stratonike; Tanz des Liebespaares Antiochos und Stratonike; Stratonike beim Essen*, 1470, Tempera, Cassone, 43,2 x 109,2 cm, The Huntington Library, San Marino.



Abb. 166: Sebastiano Ricci, *Antiochus wird von Erasistrato besucht*, 18. Jh., Öl auf Leinwand, 135 x 172 cm, Azienda Ospedaliera, Parma.



Abb. 167: Giambattista Pittoni, *Antiochos und Stratonike*, ca.1730-1767, Öl auf Leinwand, 55,9 x 88,3 cm, The Bowes Museum, Barnard Castle.



Abb. 168: Jacques Louis David, *Antiochos und Stratonike*, 1774, Öl auf Leinwand, 120 x 155 cm, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris.



Abb. 169: Jean Auguste Dominique Ingres, *Antiochos und Stratonike*, 1840, Öl auf Leinwand, 57 x 98 cm, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 170: Domenico Manetti, *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 162,4 x 113,3 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 171: Bartolomeo Ammannati, *Neptunbrunnen*, 1560-1575, Marmor, Piazza della Signoria, Florenz.



Abb. 172: Baldassarre Peruzzi, *Venus und Adonis*, 1511-1512, Fresko, Salone delle Prospettive, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 173: Marco Dente da Ravenna nach Raffaello Sanzio, *Venus von einem Rosen-dorn verwundet*, 1515-1527, Kupferstich, 10,26 x 17,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 174: Jean Baptiste Michel nach Carlo Maratti, *Venus und Cupido*, 1779, Radierung 23,3 x 27,6 cm, Houghton Gallery, The British Museum.



Abb. 175: Michele Rocca, *Venus und die Rose*, 1.H. 18.Jh., Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Collezione Hausmann, Berlin.



Abb. 176: Bernardino Mei, *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend*, ca. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 177: Bernardino Mei, *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*, dat. und sig. 1653, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 178: Bernardino Mei, *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*, dat. und sig. 1654, Öl auf Leinwand, 160 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 179: Bernardino Mei, *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt Wasser, das mit der Asche des verstorbenen Gatten gemischt ist*, ca. 1654, Öl auf Leinwand, 157 x 180 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 180: Bernardino Mei, *Antiochos und Stratonike*, ca. 1655, Öl auf Leinwand, 208 X 298 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 181: Domenico Manetti, *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 162,4 x 113,3 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.



Abb. 182: Domenico Manetti, *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 476 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.

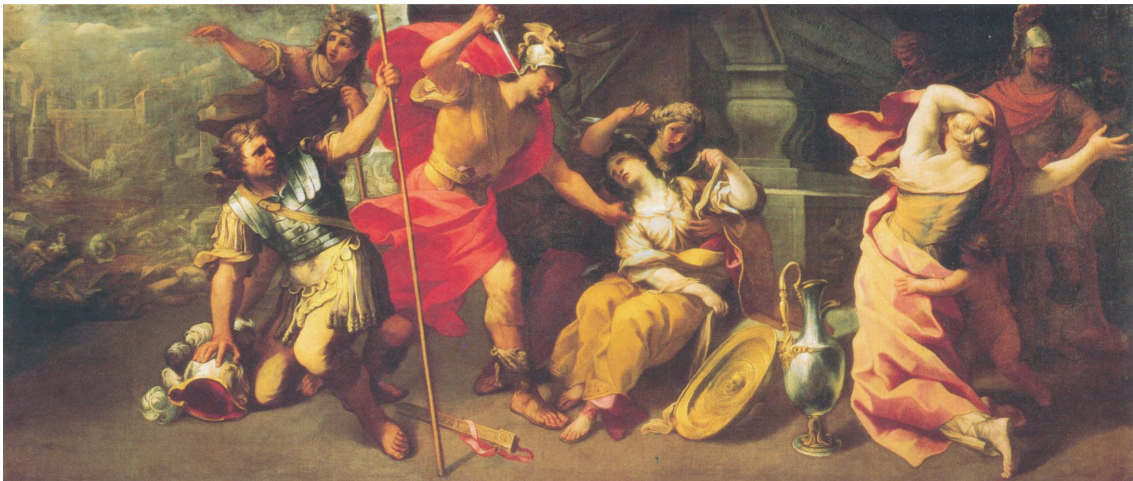


Abb. 183: Raffaello Vanni, *Neoptolemos tötet Polyxena*, ca. 1650, Öl auf Leinwand, 210 x 473 cm, Collezione Monte dei Paschi di Siena, Siena.

9. ANHANG | ABSTRACT

1978 wurden acht aus dem Palazzo Ugurgieri in Siena stammenden Gemälde von Fabio Sergardi an die Banca Monte dei Paschi di Siena verkauft. Von da an rückten diese bis dato beinahe unbemerkt gebliebenen Kunstwerke vermehrt in das Interesse der Öffentlichkeit. Diese Bilder, von denen einige signiert und datiert sind, werden den sienesischen Künstlern Bernardino Mei (1612–1676), Domenico Manetti (1609–1664) und Raffaello Vanni (1595–1673) zugeschrieben. In der Literatur werden sie als ‚Gemäldezyklus‘ deklariert, doch da weder Auftraggeber noch Aufstellungsort bekannt sind und sie von drei verschiedenen Künstlern ausgeführt wurden, stellt sich die Frage nach der Bilderzusammengehörigkeit. Daher versucht diese Arbeit durch Überlegungen zum Umfeld und Verbindungen der Künstler einen Kontext der Bilder zu schaffen.

Da die Bilder unterschiedliche und außergewöhnliche Thematiken darstellen, werden sie in Bezug auf deren literarischen Vorlagen untersucht. Inhaltlich bilden die vier gleichformatigen Gemälde von Bernardino Mei eine Gruppe und stellen *Amor wird von der Zeit mit Wasser aus dem Fluss Lethe geheilt*, *Fortuna zwischen Notwendigkeit und Tugend* und *Artemisia als Witwe des Königs Mausolos trinkt die Asche ihres verstorbenen Mannes* und *Orestes tötet Aigisthos und Klytämnestra*. Von Bernardino Mei stammt noch ein fünftes Gemälde, *Antiochos und Stratonike*, das formal betrachtet nicht, mit den vier gleichformatigen übereinstimmt. Zu diesem Gemälde in einem abweichenden Format zählt auch das Bild von Domenico Manetti, das das Thema *Amor entfernt einen Rosendorn aus dem Fußgelenk der Venus* veranschaulicht. Die letzten beiden Bilder sind wiederum konform in ihren Maßangaben. Zu diesen querformatigen Bildern kann das Werk *Odysseus entreißt Andromache ihren Sohn Astyanax aus den Armen* von Domenico Manetti und *Neoptolemos tötet Polyxena* von Raffaello Vanni gerechnet werden. Darum wird in dieser Arbeit aufgrund dieser unterschiedlichen Thematiken und Formate auf den Kontext der Bilder eingegangen. Bilden sie eine thematische Einheit und/oder sind sie sogar als Bilderzyklus konzipiert worden?

ANHANG | LEBENS LAUF

MARTINA DORFMANN

Geboren am 10.04.1988 in Brixen, Südtirol

italienische Staatsbürgerschaft

AUSBILDUNG:

2002–2007	Lehranstalt für Wirtschaft und Tourismus mit Fachrichtung Werbegrafik in Brixen, Abschluss mit Matura
2007–2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
seit SS 2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
SS 2012	Erasmus- Studienaustauschsemester an der Università degli Studi di Siena (6 Monate)

PRAKTIKA:

02/ 2005	Praktikum in der Druckerei „A. Weger“, Brixen (IT)
10/ 2005	Praktikum in der Druckerei „Kraler Grafik+Print“, Brixen (IT)
11/ 2006	Praktikum im Amt für Audiovisuelle Medien, Bozen (IT)

SPRACHEN:

Deutsch:	Muttersprache
Italienisch:	sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift, Zertifikat CILS B2
Englisch:	gute Kenntnisse in Wort und Schrift