

RHEMA



Georg Satzinger (Hg.)
Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland

2004, 400 Seiten, 11 Beiträge, Harteinband
2004, 400 pages, 11 essays, hardcover
ISBN 3-930454-53-X, Preis EUR 62,-

Aus der Reihe/from the series:
Tholos – Kunsthistorische Studien
herausgegeben von Georg Satzinger
Band 1

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

DIE RENAISSANCE-MEDAILLE
IN ITALIEN UND DEUTSCHLAND

Herausgegeben von Georg Satzinger

RHEMA

Inhalt

Vorwort	7
WOLF-DIETRICH LÖHR Höfische Stimmung. Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation auf einer Medaillenserie Giovanni Boldüs von 1457	9
PHILINE HELAS Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento	55
GEORG SATZINGER Baumedailen: Formen, Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts	97
TOBIAS KÄMPF »Non si può far più in quell'arte«. Benvenuto Cellini und die Medaillen des Papstes	139
ANDREAS SCHUMACHER Leone Leonis Michelangelo-Medaille. Porträt und Glaubensbekenntnis des alten Buonarroti	169
MICHAEL COLE Münzen als Medaillen unter den ersten Medici-Herzögen	195
NICOLE RIEGEL Medaillen für Kardinäle – eine Skizze	213
JEFFREY CHIPPS SMITH Medals and the Rise of German Portrait Sculpture	271
ANNETTE KRANZ Zur Porträtmedaille in Augsburg im 16. Jahrhundert	301
HERMANN MAUÉ Antike und vermeintlich antike Quellen deutscher Renaissance-Medaillen	343
MARGARET DALY DAVIS Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur	367

Vorwort

In Ariosts *Orlando furioso* begegnet Astolf auf dem Mond den drei Parzen, wie sie die Lebensfäden der Menschen auf Spulen wickeln und an ihrem bemessenen Ende abschneiden. Jede dieser unzähligen Lebensspulen erhält ein eigenes Plättchen aus Eisen, Silber oder Gold, eine *piastra*, in die der Name des Menschen eingepreßt ist (xxxiv, 87–92). Ein alter Mann sammelt in seinem Mantel diese Plättchen in immer neuen Mengen, um sie in die trüben Wasser Lethes, des Flusses des Vergessens, zu schütten. Dort verschwinden die meisten sogleich, einige aber werden von abscheulichen Vögeln wie Krähen oder Geiern, die an den Ufern lauern, aufgefischt, um doch alsbald wieder fallengelassen endgültig im Schlamm des Flusses zu versinken. Nur wenigen *piastre* ist es vergönnt, von zwei weißen Schwänen gerettet und zum Tempel der Unsterblichkeit gebracht zu werden, wo sie, von einer Nymphe an das Götterbild geheftet, für immer überdauern (xxxv, 11–16). Was mit dem Bild gemeint sei, erfährt Astolf von seinem Führer Johannes: der Alte sei Chronos, die Zeit, die die Namen der Menschen dem Vergessen anheimgibt, die Vögel seien Hofleute, die aus vergänglichem Eigeninteresse die glanzvollsten Namen nur flüchtig in Erinnerung halten, die Schwäne aber, die die *medaglie* zum Tempel der Unsterblichkeit bringen, seien wie seltene Dichter, die die würdigsten Verstorbenen dem Vergessen entreißen (xxxv, 18–23).

Die von Ariost so einfallsreich erfundenen Namensplättchen sind ein ebenso originelles wie einleuchtendes Motiv. Die frühen Illustratoren des *Orlando furioso* haben sie als kleine Banderolen dargestellt. Doch spätestens nachdem der Begriff *medaglia* seine frühe Unschärfe verloren hatte, die auch Münzen, kleine Pretiosen oder gar druckgraphische Portraits einschließen konnte,¹ und nachdem man seit Cosimo I. de' Medici die *piastra* als größte und wertvollste Münzeinheit kannte, verstand man im Florenz des siebzehnten Jahrhunderts Ariosts Plättchen ganz im Sinne des etablierten Mediums Medaille. Wie Elizabeth McGrath gezeigt hat, ist in Francesco Furinis »Klage um Lorenzo il Magnifico« in der Sala degli Argenti des Palazzo Pitti die Ariost-Passage ins Bild gesetzt, um neben den vielen in den Wassern Lethes versinkenden Medaillen einzig eine große, goldene Bildnismedaille Lorenzos von einem Schwan gerettet zu sehen.²

¹ MARTHA A. MCCRORY, *Medaglie, Monete e Gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano*, in: *La tradizione classica nella medaglia d'arte del Rinascimento al Neoclassico. Atti del convegno internazionale Castello di Udine 1997*, hg. v. Maurizio Buora u. Massimo Lavarone, Triest 1999, S. 39–52.

² ELIZABETH MCGRATH, *From Parnassus to Careggi: A Seventeenth-Century Celebration of Plato and Renaissance Florence*, in: *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, hg. v. John Onians, London 1994, S. 191–220.

WOLF-DIETRICH LÖHR

Höfische Stimmung

Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation
auf einer Medallenserie Giovanni Boldùs von 1457*

I. Musik als Edelstein

Kein italienischer Fürst der frühen Neuzeit wäre so leichtsinnig gewesen, das eigene Ansehen alleine den Fanfarenstößen der nachlässigen Götterbotin Fama überantworten zu wollen. Er ließ ihr vielmehr zahlreiche Musiker zu Hilfe kommen, für teuren Lohn zumeist aus nördlichen Ländern angeworbene *piffari* und *trombetti*, die den Klang des Ruhmes durch Posaune, Pommer und Schalmel verstärkten.¹ Als 1452 der gerade achtjährige Sforza-Prinz Galeazzo Maria nach Ferrara aufbrach, um dort, am Hof des Borso d'Este, Kaiser Friedrich III. zu treffen, begleiteten ihn sechs *trombetti* in reichen Gewändern.² Taddeo Crivellis Miniaturen für die repräsentative Bibel, die in diesen Jahren für Borso in Arbeit war, geben detailreichen Einblick in das elegante Gebahren der Höflinge (Abb. 1).³ Sie lassen das hohe Maß an gepflegter Prachtentfaltung ahnen, das die Selbstdarstellung der Herrscherhäuser bei feierlichen Ereignissen unterstrich. Zumal die norditalienischen Höfe der Sforza in Mailand, der Gonzaga in Mantua und der Este in Ferrara etablierten um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine fruchtbare Konkur-

* Eine vorläufige Version des folgenden Beitrags konnte bereits auf dem Studientag *Geschicht – geschätzt – geliebt: Künstler an italienischen Höfen des Quattrocento* im April 2001 am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz vorgestellt werden. Wolfger Bulst, Heiko Damm, Frank Fehrenbach, Karin Gludovatz, Ulrich Pfisterer, und vor allem Philine Helas danke ich für Kritik und Anregungen. Die Überarbeitung verdankt Wesentliches den Ratschlägen von Martina Papiro. Bei den Bildbestellungen waren Susanne Mehrgardt und Pavla Langer behilflich.

¹ Einblick in diese Praxis gibt Kapitel 27 aus den Bestimmungen des Hofes von Urbino, niedergeschrieben um 1500 von einem älteren, mit den norditalienischen Höfen des Quattrocento offenbar vertrauten Autor: »Voriace essere una compagnia de pifari eccellenti cum uno trombone li quali fussino apti a cavalchare cum lo signore et servirlo del mestiero loro, e cusi almeno quattro trombetti eccellenti, tre tamburini et uno araldo o persevante.« Zitiert nach: Ordine et officij de casa de lo Illustrissimo Signor Duca de Urbino, hg. v. Sabine Eiche, Urbino 1999, S. 126.

² Siehe EMILIO MOTTA, Musicisti alla corte degli Sforza, in: Archivio storico lombardo, 14, 1887, S. 29–54, 278–340, 514–561, hier S. 552; vgl. neuerdings WILLIAM F. PRIZER, Music at the Court of the Sforza. The Birth and Death of a Musical Center, in: Musica Disciplina, 43, 1998, S. 141–193, v. a. S. 143f.

³ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat. 422 = ms. V.G.12, fol. 280v. Das zweibändige, prachtvoll illuminierte Werk wurde auf Anweisung Borsos 1455 begonnen und war 1461 vollendet, der *Ecclesiasticus* bereits 1457. Siehe FEDERICA TONIOLO, La Bibbia di Borso d'Este. Un'officina a Corte e la sua diaspora, in: La miniatura a Ferrara dal tempo die Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti, hg. v. Federica Toniolo, Anna Maria Visser Travagli u. Giordana Mariani Canova, Modena 1998, S. 105–113, mit Abb. 3; GIORDANA MARIANI CANOVA, Guglielmo Giraldi. Miniature Estense, Modena 1995, S. 29ff., Kat.-Nr. 5 (FEDERICA TONIOLO); GIORDANA MARIANI CANOVA, La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso, in: Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano (Ausstellungskatalog Mailand), 2 Bde., Modena 1991, Bd. 2: Saggi, hg. v. Rolando Bussi, S. 87–117, v. a. S. 95ff., Abb. 27.

PHILINE HELAS

Name, Bildnis, Blut

Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento

Sucht man in der Systematik des Kunstbibliotheken-Fachverbundes Florenz–München–Rom Literatur zur Kunst der Medaille, so wird man über den Weg »angewandte Kunst / profane Objekte / Münzen und Medaillen« fündig. Diese Kategorisierung ist insofern symptomatisch, als sie der Gattung per se einen profanen Charakter unterstellt.¹ Obgleich die in Frankreich zu Beginn des 14. Jahrhunderts geschaffenen Medaillen für Konstantin und Heraklius, die als fulminanter Auftakt des nachantiken Medaillengusses gelten können, christlichen Argumenten gewidmet sind,² wurden und werden numismatische Objekte unter anderen Vorzeichen rezipiert. Insbesondere die italienische Medaille des Quattrocento gilt gemeinhin als Medium der Antikenrezeption und Ort profaner Bildthemen. In der Tat handelt es sich in fast allen Fällen um die Verbindung eines Porträts mit einem Emblem, einer Impresa und/oder einer Inschrift auf dem Revers, die selten expliziten Bezug zu christlichen Argumenten aufweisen. Christliche Symbolik, wie sie sich beispielsweise auf den Medaillen der Humanisten findet, ist durch ihre antikisierende Überformung oft eher verborgen als betont.³ Doch gibt es bereits unter den frühesten Medaillen einige Exemplare, die das Bildnis eines Heiligen oder Klerikers zeigen und deren Rückseite ein explizit religiöses Motiv trägt. Daß gerade diese Medaillen zu den selten untersuchten oder reproduzierten Exemplaren gehören, läßt die Frage aufkommen, ob nicht die Forschung durch ihre Konzentration auf Herrscherporträts und antikisierende Impresen ein einseitiges Bild geschaffen hat. Gab es einen letztlich erfolgreichen Versuch, das »neue« Medium für die christliche Bildsprache fruchtbar zu machen, bzw. christlich zu interpretieren? Drei Medaillen zu diesem Problemfeld sollen im folgenden vorgestellt und analysiert werden: Das Bildnis Bernhardins von Siena von Antonio Marescotti von 1444, das Bildnis Christi von Matteo de' Pasti aus den 40er Jahren und das Bildnis Pius II. von Andrea Guazzalotti (Guacialoti) von ca. 1460.

¹ Dies spricht sich bereits in Titeln wie dem des Katalogs der gleichnamigen Ausstellung *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, hg. v. Stephen K. Scher, New York 1994 aus.

² Zu diesen siehe *The Currency of Fame* (wie Anm. 1), S. 32–37. Der Revers der Medaille für Heraklius mit dem Dreigespann, dessen vorderstes Pferd sich zurückwendet, zitiert dabei durchaus antike Münzprägungen. Vgl. PHILINE HELAS, *Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel und die Traditionen der Darstellung des herrscherlichen Einzuges*, in: *Adventusstudien*, hg. v. Peter Johaneck, Münster 2004 (im Druck).

³ Vgl. ULRICH PFISTERER, »Soweit die Flügel meines Auges tragen«. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42, 1998, S. 205–251, bes. S. 205–207.

Baumedailles: Formen, Funktionen

Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

Am 23. Oktober des Jahres 1450 weihte der Abt des Klosters S. Francesco zu Rimini in seiner Klosterkirche zwei Elefanten.¹ Mit ihren kurz zuvor geweihten Pendants dienen sie noch heute als sinnträchtige Atlanten des Eingangsbogens der Kapelle des heiligen Sigismund, des Schutzpatrons Sigismondo Malatestas. Die Neugestaltung der Kapelle war Teil der Umbauten, mit denen Malatesta seit 1447 die Grabeskirche seines Hauses zu verschönern trachtete, noch bevor er in den fünfziger Jahren Alberti mit der weitergehenden architektonischen Erneuerung von S. Francesco betraute. Die Kapelle stand 1449 im Rohbau, 1452 konnte sie abschließend geweiht werden. Daß die beiden Elefantenpaare 1450 in den Vorzug einer individuellen Weihe kamen, hat mit der besonderen Bedeutung zu tun, die der Elefant als Verkörperung von Stärke und Ruhm des Herrschers im individuellen Bilderhaushalt des Malatesta genoß: so als Thronträger am Standbild des Namenspatrons San Sigismondo in der Kapelle selbst oder auf der Rückseite der Medaille für Isotta degli Atti, der Geliebten Malatestas.²

Wie bedeutungsvoll die Elefantenweihe war, trat zur Gänze jedoch erst bei Restaurierungsarbeiten in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts zutage. Auf dem Rücken eines Elefantenpaares nämlich fand sich ein Medaillendepot, bestehend aus zweiundzwanzig Medaillen zweier bekannter Typen unterschiedlicher Größe, die auf der Vorderseite Sigismondos Bildnis, auf der Rückseite die Personifikation der thronenden Fortitudo zeigen.³ Damit nicht genug: auch auf dem Kapitell des von den Elefanten getragenen Pfeilers lagen versteckt acht Medaillen: alle mit Sigismondos Bildnis auf dem Avers, auf dem Revers tragen drei seine Initialen,⁴ eine Fortitudo,⁵ vier Stücke zeigen die Darstellung des Castel Sismundo, der von Malatesta in diesen Jahren aufwendig ausgebauten Rimineser Residenz (Abb. 1).⁶ Es ist ihre spezifische Verwendung, die hier die

¹ PIER GIORGIO PASINI, Note su Matteo de' Pasti e la medagliistica malatestiana, in: Medaglia d'arte. Atti del primo convegno internazionale di studio, Udine 1973, S. 41–75, hier S. 54, 65; PIER GIORGIO PASINI, Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology, in: Italian Medals, hg. v. J. Graham Pollard (Studies in the History of Art, 21), Washington 1987, S. 143–159, hier S. 144; PIER GIORGIO PASINI, Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico, Mailand 2000.

² GEORGE FRANCIS HILL, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde., London 1930, Nr. 167–171, 187–189; ALISON LUCHS in: STEPHEN K. SCHER, The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance (Ausstellungskatalog), New York 1994, Kat. Nr. 12, 12a; ELEONORA LUCIANO, *Diva Isotta and the Medals of Matteo de' Pasti*, in: The Medal, 29, 1996, S. 3–17, hier S. 8–10.

³ HILL (wie Anm. 2), Nr. 178, Nr. 181; PASINI 1973 (wie Anm. 1), S. 54; PASINI 1987 (wie Anm. 1), S. 144.

⁴ HILL (wie Anm. 2), Nr. 165, 166; PASINI 1987 (wie Anm. 1), S. 156 Anm. 10.

⁵ HILL (wie Anm. 2), Nr. 181; PASINI 1987 (wie Anm. 1), S. 156 Anm. 10.

⁶ HILL (wie Anm. 2), Nr. 174; PASINI 1973 (wie Anm. 1), S. 54; LORE BÖRNER, Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750), (Bestandskatalog des Münzkabinetts Berlin, Berliner



20



21



22



22



23



24



20. Paul III. – Rom, Sankt Peter, 1546/47 (Berlin, SMPK, Münzkabinett)
 21. Gregor XIII. – Rom, Sankt Peter, 1585 (München, Staatl. Münzsammlung)
 22. Alessandro Farnese – Rom, Il Gesù, 1568 (München, Staatl. Münzsammlung)
 23. Alessandro Farnese – Rom, Il Gesù, 1575 (Glasgow, Hunterian Museum)
 24. Alessandro Farnese – Rom, Il Gesù, 1575 (London, British Museum)

»Non si può far più in quell'arte«

Benvenuto Cellini und die Medaillen des Papstes*

Künstler leiden bekanntlich selten an Unterschätzung ihres eigenen Schaffens. Aber es dürfte schon schwer werden, in der gesamten Geschichte der Kunst ein stärker ausgeprägtes Selbstwertgefühl zu finden, als es im Schrifttum des Benvenuto Cellini zu Tage tritt. Angesichts seiner unverfrorenen, vehementen und überdies allgegenwärtigen Tendenz zur heroischen Selbststilisierung provoziert der Florentiner bei den modernen Forschern geradezu eine skeptische Überprüfung seiner literarischen Angaben und seiner künstlerischen Verdienste, auch auf dem Gebiet der Numismatik. Und nicht immer hält er der strengen Qualitätskontrolle seiner heutigen Kritiker stand.¹

Es wundert daher umso mehr, daß gerade die teilweise mit Cellini konkurrierenden Zeitgenossen weit glimpflicher mit ihren Urteilen verfahren, allen voran der dem Bildhauer keinesfalls grundsätzlich wohlgesonnene Rivale Giorgio Vasari.² Zwar gewährte der Aretiner seinem toskanischen Landsmann, der zur Zeit der Abfassung seiner »Künstlerleben« noch unter den Sterblichen weilte, nicht die Ehre einer eigenen

* Für ihre tatkräftige Unterstützung bei der Entstehung dieses Aufsatzes, den Claudia Gerken und Philipp Zitzlsperger freundlicherweise einer kritischen Lektüre unterzogen, danke ich Philip Attwood, Georg Satinger und ihren jeweiligen Mitarbeitern. Ersterer gestattete mir freundlicherweise Einblick in seine im Druck befindlichen Studien zu Benvenuto Cellini. Für geradezu ideale Arbeitsbedingungen fühle ich mich überdies den Bibliotheken des Vatikans, des Warburg Instituts und des Bonner Kunsthistorischen Instituts verpflichtet. Große Gastfreundschaft und Unterstützung fand ich auch im British Museum, wo mir das Department of Coins & Medals und das Department of Prints & Drawings bereitwillig Zugang zu den dort aufbewahrten Originalen gewährten. Attwoods monumentaler Katalog der in Großbritannien aufbewahrten italienischen Medaillen von ca. 1530 bis 1600 gelangte zu spät in meine Hände, um in der Druckfassung dieses Textes angemessen gewürdigt werden zu können. Die in ihm enthaltenen Angaben zum numismatischen Œuvre Benvenuto Cellinis bieten jedoch eine ausgezeichnete Einführung in diesen Arbeitsbereich des Künstlers. Siehe PHILIP ATTWOOD, *Italian Medals in British Public Collections (c. 1530–1600)*, London 2003, S. 316–322. Zahlreiche Ergebnisse der folgenden Studie basieren auf der Lebensbeschreibung Cellinis, die häufig aufgrund des Fehlens weiterer Quellen nicht hinreichend überprüft werden kann. Der heutige Forscher ist also Benvenuto's literarischen Konventionen verpflichteter Version der Ereignisse mehr oder weniger ausgeliefert. Die Vita kann jedoch in ihrem dokumentarischen Wert kaum überschätzt werden.

¹ So nannte etwa der herausragende Kenner STEPHEN K. SCHER in dem von ihm 1994 edierten und bis heute beispielhaften New Yorker Katalog *The Currency of Fame* Cellinis geprägte Stücke »in keinerlei Hinsicht bemerkenswert« und rechtfertigte somit den völligen Ausschluß des Künstlers aus einer für die Numismatik epochalen Ausstellung; STEPHEN K. SCHER, *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance* (Ausstellungskatalog), New York 1994, S. 21.

² Für den besonders nach der Gründung der Florentiner Kunstakademie 1563 zunehmend eskalierenden Antagonismus zwischen Vasari und Cellini, siehe zuletzt MARCO COLLARETA, *Benvenuto Cellini ed il destino dell'oreficeria*, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova u. Anna Schreurs, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 161–169, bes. S. 163f., 166–168.

Leone Leonis Michelangelo-Medaille

Porträt und Glaubensbekenntnis des alten Buonarroti

Der letzte uns erhaltene Brief Leone Leonis an Michelangelo datiert vom 26. August 1562 und schließt mit den folgenden Worten: »Io non la tediare più, salvo ch'io prego il Signore che li faccia parer men grave la noia ch'apporta la vechieza.«¹ Leoni war offenbar bewußt, daß Michelangelo sein hohes Alter mehr als Strafe denn als Geschenk Gottes empfand.² Zwei Jahre zuvor durfte er den verehrten Meister nach der Natur porträtieren, um die Vorlage für sein Medaillenbildnis (Abb. 1) zu gewinnen.³ Vielleicht griff er dabei nicht zum Zeichenstift, sondern formte ein Modell aus Wachs.⁴ So könnte das Wachsreliefbildnis entstanden sein, das sich heute als Medaillon gerahmt im British Museum befindet und rückseitig mit der folgenden, alten Beschriftung versehen ist: »Ritratto di Michelangiolo Buonarroti, fatto dal Naturale da Leone Aretino suo Amico« (Abb. 2).⁵

Das Wachs- und das vollendete Medaillenbildnis unterscheiden sich in erster Linie bei der Darstellung der Haare und Kleidung sowie in der Größe:⁶ Das Wachs bildnis mißt in der Höhe zirka einen Zentimeter weniger als das Bildnis auf der Medaille, deren Durchmesser sechs Zentimeter beträgt. Diese Differenzen sind fast ausnahmslos als Garant dafür erkannt worden, daß das Wachsmedaillon nicht als Kopie der Medaille,

¹ Il Carteggio di Michelangelo, hg. v. Paola Barocchi u. Renzo Ristori, 5 Bde., Florenz 1965–83, Bd. 5, S. 295: »Ich werde Sie jetzt nicht mehr weiter belästigen und bitte schließlich nur noch den Herrn darum, er möge bewirken, daß Ihnen die Last des Alters nicht so schwer erscheint.« (Übersetzung hier und auch im folgenden, soweit nicht anders angegeben, vom Autor.)

² Diese Stimmung bringt Michelangelo zum Beispiel in zwei um 1555 verfaßten Sonetten zum Ausdruck: *The Poetry of Michelangelo*, übers. u. komm. v. James M. Saslow, New Haven/London 1991, Nr. 293 u. 295. Die entsprechenden Nummern bei Frey 155 u. 157 (*Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, hg. u. komm. v. Carl Frey, Berlin 1897); die Numerierung der Dichtungen bei Saslow folgt der Ausgabe von Girardi (*Michelangelo Buonarroti, Rime* [Scrittori d'Italia, 217], hg. v. Enzo Noè Girardi, Bari 1960).

³ Zur Medaille zuletzt PHILIP ATTWOOD, *Italian Medals (c. 1530–1600)* in *British Collections*, 2 Bde., London 2003, Nr. 61. Die Literaturübersicht dieses Katalogeintrags ist weitgehend vollständig, vernachlässigt aber einige wichtige jüngere Beiträge, die hier im folgenden angeführt werden.

⁴ Cellini erörtert die Praxis, Wachsmodelle für Medaillen zu fertigen; vgl. ATTWOOD (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 41.

⁵ British Museum, Inv.-Nr.: MLA 1893, 10–11,1; Wachs auf Schiefer, 4,3 × 3,2 cm ohne Rahmen. Siehe *Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum*, Oxford. *The Fortnum Collection*, hg. v. Jeremy Warren, Oxford 1999, Kat. Nr. 30.

⁶ Während das Medaillon Michelangelo mit einem auffälligen Hemdkragen und einem Umhang zeigt, der einer Toga ähnelt, präsentiert ihn die Medaille sehr viel schlichter in einer Art Kapuzenmantel; vgl. EUGÈNE PLON, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris 1887, S. 271.

MICHAEL COLE

Münzen als Medaillen unter den ersten Medici-Herzögen*

Im Jahr 1756 publizierte Ignazio Orsini, Mitglied der Florentiner Akademie, einen eleganten, 148 Seiten umfassenden Folio-Band mit dem Titel *Storia delle monete de' Granduchi di Toscana della Casa de' Medici e di quelle dell'augustissimo imperatore Francesco di Lorena come Granduca di Toscano* (Abb. 1). Diese Arbeit, die Orsini vier Jahre später durch eine ähnlich angelegte zu den Florentiner Münzen vor Errichtung des Herzogtums ergänzte, behandelt den Zeitraum von Alessandro I. bis zu Giovanni Gascone. Jeder großherzoglichen Münze, die der Verfasser zu Gesicht bekommen hatte, widmete er einen kurzen Eintrag, der meist über Legierung, Gewicht und Wert sowie über die Darstellungen informiert. Am Ende des Bandes findet sich ein Tafelteil mit Stichen der Vorder- und Rückseiten aller behandelten Münzen (Abb. 2).¹

Orsinis Geschichte sollte für fast zwei Jahrhunderte zum Standardwerk werden, bis Arrigo Galeotti im Jahr 1930 ein neues Werk mit dem Titel *Le monete del granducato di Toscana* herausgab.² Galeotti erweiterte Orsinis Bestand nicht unerheblich und unterzog alle zu seiner Zeit bekannten großherzoglichen Münzen einer erneuten, sorgfältigen Untersuchung. Zudem arbeitete er die in der Zwischenzeit erschienene Literatur zum Thema auf. Vor allem aber sichtete er erneut den *Libro della Zecca*, der die meisten großherzoglichen Verordnungen hinsichtlich der Münzprägung enthielt. Anhand dieser Quelle konnte Galeotti in vielen Fällen ersehen, woher Orsinis Informationen stammten, andererseits aber auch viele von Orsinis früheren Thesen revidieren. So lassen zum einen das Format und die Grundparameter von Galeottis Publikation den heutigen Leser immer noch erahnen, wie wegweisend bereits die Forschungsarbeit Orsinis gewesen war. Andererseits wird durch die Gegenüberstellung mit Galeottis neuem Buch auch deutlich, in welchem Maße Orsini lediglich Vermutungen angestellt und auf diese Weise falsche Annahmen über Entstehung und Zweck vieler Münzen festgeschrieben hatte. Wer immer sich heute für die Wirtschaftsgeschichte und das monetäre System des toskanischen Herzogtums interessiert, für den ist daher Galeotti Grundlagenlektüre, nicht mehr Orsini.

Allerdings sollte man sich bewußt halten, daß Galeotti und Orsini ihre Bücher mit verschiedener Intention verfaßt haben: Während Galeotti vor dem Hintergrund und mit den Methoden der modernen Wirtschaftsgeschichte arbeitete, schrieb Orsini als

* Ich danke Ulrich Pfisterer für die Übersetzung des Textes und für seine hilfreiche Diskussion.

¹ IGNAZIO ORSINI, *Storia delle monete de' Granduchi di Toscano della Casa de' Medici e di quella dell'augustissimo imperatore*, Florenz (Giovan Paolo Giovanelli) 1756; IGNAZIO ORSINI, *Storia delle monete della repubblica fiorentina*, Florenz (Pietro Gaetano Viviani) 1760.

² ARRIGO GALEOTTI, *Le monete del granducato di Toscana*, Livorno 1930.

Medaillen für Kardinäle – eine Skizze

TVLIT ALTER HONORES lautet die Umschrift einer 1503 datierten Medaille auf den berühmten Kardinalminister Ludwigs XII., Georges d'Amboise (Abb. 1). Der Avers zeigt das Brustbild des Kirchenfürsten mit Birett, der Revers die Insignien der päpstlichen Würde, Tiara und Schlüssel Petri, auf antikisierendem Altarblock, greifbar, doch unberührt: eine Anspielung offenbar auf die Unterlegenheit des zunächst vielversprechenden französischen Kandidaten in beiden Konklaven des Jahres, aus denen erst ein Piccolomini als Pius III., nach dessen baldigem Tod schließlich der della Rovere-Papst Julius II. hervorgegangen waren.¹ – Eine persönliche Niederlage als Auftragsanlaß einer Medaille und zugleich Thema des *rovescio*? Die stilkritisch-technologischen Untersuchungen von Jones bestätigen den Zweifel:² Es handelt sich um eine Neuschöpfung des frühen 17. Jahrhunderts, in der sich bereits die historische Perspektive manifestiert. Zeitgenössische Medaillen auf Georges d'Amboise sind hingegen nicht überliefert, was erstaunt, sowohl angesichts der diplomatischen wie militärischen Erfolge des Kronkardinals als auch hinsichtlich des seit dem mittleren Quattrocento steigenden Interesses an Medaillen von seiten der kirchlichen Würdenträger.³

In dem frühbarocken Erinnerungsstück auf Amboise allerdings spiegelt sich gleichsam die gesamte Problematik der Kardinalsmedaille des 15. und 16. Jahrhunderts: die Frage nach Voraussetzung und Anlaß eines Auftrags, aber auch nach Position und Rang, Anerkennung und Selbstverständnis des Subjekts, sei es in der Rolle des Initiators oder des von anderer Seite Geehrten. Welche Bedeutung hat das Medium Medaille für die Gruppe der ranghöchsten Prälaten in und außerhalb Italiens?

Das Kardinalskollegium der frühen Neuzeit besteht in einem rechtsgeschichtlich eindeutig definierten, zwar ständig fluktuierenden, doch bezifferbaren Personenkreis; seine Mitglieder sind durch die Verzeichnisse der päpstlichen Kreationen namentlich bekannt,

¹ MARK JONES, A Catalogue of the French Medals in the British Museum, 2 Bde., London 1982–1988, Bd. 1: 1402–1610, Nr. 215. Der Avers trägt die Umschrift GEORGIVS DAMBOISE S AE R CARD. Zu den Papstwahlen des Jahres 1503 s. LUDWIG VON PASTOR, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 16 Bde., Freiburg 1885–1933, Nachdruck 1955–1962, hier Bd. III, 2, S. 662–668 u. S. 678–681.

² JONES (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 217f. Allein die virtuose Ausführung als großes Prägestück von 54 mm Durchmesser spricht gegen seine Authentizität. Jones konnte es einer Gruppe von Prägemedaillen auf berühmte französische Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts zuordnen, die im frühen 17. Jahrhundert geschaffen sein dürften. Dazu gehört eine zweite Medaille auf Amboise, deren Revers, 1500 datiert, die erfolgreiche Regentschaft der Stadt Mailand zum Thema hat. Der Avers entspricht dem der diskutierten, 1503 datierten Medaille. Vgl. ebd., Nr. 214.

³ Zu dieser Entwicklung vgl. die dem vorliegenden Beitrag angehängte Tabelle.

JEFFREY CHIPPS SMITH

Medals and the Rise of German Portrait Sculpture

Portraiture came late to Germany. True there was a thriving practice of including portraits, usually highly stylized, on tombs, epitaphs, altarpieces, and other works of religious art.¹ There was also a custom of placing the occasional bust of a master builder or architect, such as Peter Parler at Prague Cathedral or Hans Stethaimer (von Burghausen) at St. Martin's in Landshut, on the walls of their churches.² More exceptionally a sculptor carved a self-portrait, whether for commemorative and/or devotional reasons, within a larger work. Adam Kraft's exquisite life-size likeness helps support his 1493 sacrament house or tabernacle in the Lorenzkirche in Nuremberg.³ Visitors to St. Stephan's Cathedral in Vienna will find Anton Pilgram watching them from his dual perches on the base of the pulpit and on the organ loft.⁴ When the subject of portraiture arises, one thinks first of paintings. Yet even within this medium there are remarkably few extant fifteenth century examples. Alfred Stange's great eleven volume history of fourteenth and fifteenth century German painting includes only a few dozen examples of independent portraits, the majority of which date after about 1475.⁵ Perhaps inspired by Netherlandish examples, Michael Wolgemut in Nuremberg and, a bit later, Hans Holbein the Elder in Augsburg begin to experiment with independent portraits.⁶

¹ The purpose of this essay is to point out some of the basic formal and historical characteristics of German portrait medals, which are far less studied than Italian medals. On German Renaissance portraiture, see GEORG HABICH, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, 2 vols. in four parts, Munich 1929-1934; ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953; KURT LÖCHER, *Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 4, 1967, pp. 31-84; HANNA GAGEL, ed., *Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Kammern*, exh. cat., Skulpturengalerie, Berlin 1977, pp. 46-115; WERNER HOFMANN, ed., *Köpfe der Lutherzeit*, exh. cat., Hamburger Kunsthalle, Munich 1983; LORNE CAMPBELL, *Renaissance Portraits*, New Haven 1990; JEFFREY CHIPPS SMITH, *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520-1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton, 1994, pp. 317-357; NICHOLAS MANN and LUKE SYSON, eds., *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London 1998; and MIRIAM HALL KIRCH, *Right Princely Art. The Portraits of Ottheinrich*, Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, 2003.

² KURT GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, pp. 45, 53, 100, 103.

³ CORINE SCHLEIF, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, Munich 1990, pp. 16-75, esp. 61-73; SMITH (as note 1), figs. 4 [= Sebaldus epitaph] and 14.

⁴ GERSTENBERG (as note 2), pp. 204-208.

⁵ ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 vols., Berlin 1934-1961.

⁶ ISOLDE LÜBBEKE, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting 1350-1550*, London 1991, pp. 392-395 for *Levinus Memminger* of c. 1485; and STANGE (as note 5), vol. 9, nrs. 107-111; KATHARINA KRAUSE, *Hans Holbein der Ältere (Kunstwissenschaftliche Studien, 101)*, Munich 2002, pp. 255-285.

Zur Porträtmedaille in Augsburg im 16. Jahrhundert

Erst gut achtzig Jahre nach Pisanellos Erstlingswerk in Italien, der Medaille auf den byzantinischen Kaiser Johannes VIII. Paleologus, ist das Aufkommen der neuen Kunstgattung im Norden zu konstatieren, wo der Augsburger Reichstag von 1518 die deutsche Medaille maßgeblich auf den Weg brachte; umgehend entwickelten sich hier die süddeutschen Reichsstädte Augsburg und Nürnberg zu bedeutenden Zentren der Medaillenproduktion im 16. Jahrhundert. Mit Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer, Christoph Weiditz und Hans Kels finden sich in Augsburg in der ersten Jahrhunderthälfte führende Medailleure, die der Attraktivität der jungen Gattung Rechnung trugen. Daß dabei die Augsburger Zuzügler Hagenauer und Weiditz wegen ihrer Tätigkeit wiederholt Streitigkeiten mit dem örtlichen Goldschmiedehandwerk auf sich nahmen, spricht implizit auch für die große Nachfrage nach Medaillen in der schwäbischen Reichsstadt.

Erfreute sich die neue Kunstgattung in Augsburg offensichtlich großer Beliebtheit, so bleiben heute die Hinweise auf frühe Medaillenkollektionen spärlich. Da die Augsburger Kunstbestände des 16. Jahrhunderts bisher noch kaum systematisch erschlossen sind, finden sich nur verstreute Quellen, die das Sammeln und den Besitz von Medaillen – zumeist in Verbindung mit umfangreicheren Münzsammlungen – belegen. Obwohl auch archivalische Informationen über den Anlaß und die Verwendung von Porträtmedaillen ausstehen, vermögen die erhaltenen Stücke vielfach für sich selbst zu sprechen. Durch eine Erhellung des personengeschichtlichen Hintergrundes des jeweiligen Auftraggebers lassen Medaillen bisweilen auf ihre spezielle Intention und Funktion schließen, womit unterschiedliche Facetten der Medaillentauglichkeit erkennbar werden. Der Blick sei im folgenden auf Augsburg gerichtet und auf einen Kreis von Auftraggebern, die nachweislich durch eine Vielzahl künstlerischer Aktivitäten hervorgetreten sind, unter denen das Porträt eine wesentliche Rolle gespielt hat.

Hinweise auf frühes Sammlertum

Am 30. November 1459 schrieb Ulrich Gossembrot († 1465), Student an der Universität von Padua, aus Italien an seinen Vater Sigmund II. Gossembrot (1417–1493), seinerzeit Bürgermeister in Augsburg:

Mitto tibi nunc, cum per mercatores ymagines naturales et in plumbo elaboratas, principio Guarini Veronensis, Francisci Philelfi, Johannis Petri preceptorum meorum, deinde Julii Cesaris, ut fertur, preterea ducis Venetorum superiori tempore miseram, eiam ymagines omnium

Antike und vermeintlich antike Quellen deutscher Renaissance-Medaillen

Das Interesse der deutschen Humanisten an der griechischen und römischen Antike war – wie Erwin Panofsky erklärte – »zunächst eine rein literarische und antiquarische Angelegenheit«, woran die Künstler keinen Anteil hatten.¹ Und auch Albrecht Dürer entdeckte zwar »sich und seinem Volke die Antike«, doch er selbst fand – auf Grund seiner künstlerischen Herkunft – erst durch Vermittlung der italienischen Renaissance-Kunst einen substantiellen Zugang zum tieferen Verständnis der Antike.² Zudem waren die Voraussetzungen für die Antikenbegeisterung der Humanisten nördlich der Alpen wenig günstig, da man sehr schnell an Grenzen stieß, wenn es darum ging, Zeugnisse der römischen Vergangenheit zu besichtigen, zu erwerben oder zu sammeln. Römische Funde waren noch selten und konnten mit einiger Aufmerksamkeit rechnen, provinzialrömische Bauwerke waren kaum erhalten oder als solche noch nicht erkannt, und Abschriften der Texte griechischer sowie römischer Autoren waren zumindest während des Mittelalters überwiegend in Klosterbibliotheken greifbar.

Die Bedeutung antiker Fundstücke erkannte wohl als erster der Augsburger Conrad Peutinger (1465–1547), der seinen Blick auf römische Objekte richtete, die in seiner Umgebung ans Licht kamen.³ Während seiner Studien in Padua und Bologna, wo er 1482 bis 1488 römisches Recht studierte, sowie bei seinen Aufenthalten in Rom und Florenz bekam er Kontakt mit den dortigen Humanisten und lernte deren Ideen und Vorstellungen kennen. Im Jahr 1490 trat Conrad Peutinger in die Dienste der Stadt Augsburg, wo er von 1497 bis zu seinem Tode als Stadtschreiber an der Spitze der städtischen Verwaltung stand.

Intensiv betrieb Peutinger historische Forschungen und in diesem Zusammenhang sind auch seine Bemühungen um ein Corpus der römischen Inschriften aus der Umgebung Augsburgs zu verstehen, 1505 mit dem Titel *Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi* erschienen,⁴ eine Neuauflage mit Ergänzungen wurde

¹ ERWIN PANOFSKY, Dürers Stellung zur Antike, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 274–350, hier S. 296.

² PANOFSKY (wie Anm. 1), S. 274f.

³ Augsburg Stadtlexikon, hg. v. Günther Grünstedel, Augsburg ²1998, S. 708f.; HANS JÖRG KÜNAST u. JAN-DIRK MÜLLER, Conrad Peutinger, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 20, Berlin 2001, S. 282–284.

⁴ Gedruckt von Erhard Ratdolt in Augsburg. Nach Johann Rammingen ist die Zusammenstellung Peutingers die dritte dieser Art überhaupt, sie ist damals aber wohl nur auf geringes Interesse gestoßen. JOHANN RAMMINGEN, The Roman Inscriptions of Augsburg Published by Conrad Peutinger, in: Studi umanistici Picense, 12/13, 1992/93, S. 197–210; MARTIN OTT, Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert (Münchener Historische Studien, Abteilung Bayerische Geschichte, 17), München 2002.

MARGARET DALY DAVIS

Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur

Der spanische Jurist und Antiquar Antonio Agostin erstellte eine kritische Bibliographie der Münzliteratur im letzten Kapitel seiner *Dialoghi [...] intorno alle medaglie, inscrittioni et altre antichità* (1587). Er ordnete die Veröffentlichungen in zwei Kategorien, die erste enthält »ritratti, & le vite [...] senza i loro rovesci«, die zweite »medaglie co' rovesci«. ¹ Agostins einfache Einteilung wurde von Francis Haskell wieder aufgenommen und präzisiert. ² Er würdigte die Anthologien und schreibt über die Abhandlungen, »that pay primary attention to the religious, historical, allegorical and topographical information to be derived from the reverses.«

Die vorliegende Arbeit wird sich mit beiden Gattungen beschäftigen, um die unterschiedlichen Absichten der Münzforscher des 16. Jahrhunderts und ihre wissenschaftlichen Methoden aufzuzeigen. Es werden auch Beobachtungen der Antiquare über moderne Medaillen besprochen. Die Verflechtung ihrer Gedanken über antike Münzen und moderne Medaillen lag wegen der oft außerordentlichen künstlerischen Qualität dieser Erzeugnisse auf der Hand. Sogar die unbeugsamsten Vertreter der Ansicht, Münzen würden in erster Linie als Zahlungsmittel geprägt, und nicht, um das Gedächtnis der Dargestellten zu verewigen, betonten trotzdem den Memorialcharakter der Münzen.

Die erste Veröffentlichung über Münzbildnisse, Andrea Fulvius *Illustrium imagines*, wurde 1517 in Rom von Jacopo Mazzocchio gedruckt. ³ Das Werk spiegelt die rege numismatische Sammeltätigkeit des vorangegangenen halben Jahrhunderts sowie die Anfänge einer systematischen Bearbeitung der Münzen wider. Insbesondere das Bestreben der Humanisten, die Bildnisse der berühmten Männer und Frauen der Antike zu

¹ ANTONIO AGOSTIN, *Dialoghi di Don Antonio Agostini, arcivescovo di Tarracona, intorno alle medaglie, inscrittioni et altre antichità*, tradotti di lingua spagnuola in italiana da Dionigi Ottaviano Sada & dal medesimo accresciuti con diverse annotationi & illustrati con disegni di molte medaglie & d'altre figure, Rom (Gugl. Faciotto) 1592, S. 298f. Für die »medaglie senza rovesci« nennt er die Werke von Andrea Fulvio, Johann Huttich, Jacopo Strada, Guillaume Rouillé, Onofrio Panvinio. Für die »medaglie co' rovesci«, die Werke von Enea Vico, Sebastiano Erizzo, Guillaume Du Choul, Wolfgang Lazius, Hubert Goltzius, Fulvio Orsini.

² FRANCIS HASKELL, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993, S. 23. Für die Münzbücher in der Renaissance, siehe: *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500–1700* (Ausstellungskatalog Wolfenbüttel), hg. v. Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994, S. 97–109; JOHN CUNNALLY, *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton, N.J. 1999; MILAN PELC, *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden u. a. 2002; WOLF-DIETRICH LÖHR, *Porträtgalerie*, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik u. Helmut Schneider, 16 Bde., Stuttgart/Weimar 1996–2003, Bd. 15, 2, 2002, Sp. 501–516.

³ ANDREA FULVIO, *Illustrium imagines*, Rom (Jacobus Mazzochius) 1517; (Kunsthistorisches Institut in Florenz, E 6103). Siehe CUNNALLY (wie Anm. 2), ad indicem.