

Birgit Ulrike Münch / Markwart Herzog / Andreas Tacke (Hrsg.)

KÜNSTLERGRABMÄLER

GENESE - TYPOLOGIE - INTENTION - METAMORPHOSEN

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

Birgit Ulrike Münch / Markwart Herzog / Andreas Tacke:
VORWORT 9

Birgit Ulrike Münch:
DIE PFORTE ZUM ELYSIUM? ZUR TYPOLOGIE DES KÜNSTLERGRABMALS 12

Christof Metzger:
KÜNSTLERTOD UND KÜNSTLERLOB. DAS GRABMAL DES NIKOLAUS GERHAERT
VON LEYDEN († 1473) IN WIENER NEUSTADT 27

Ramona Epp:
„... DER ERWAR UND KHUNSTREICH MAN ...“ GRABPLATTEN PASSAUER
„KÜNSTLER“ AN DER WENDE ZUR NEUZEIT 48

Nils Büttner:
„WEIL DIE ERINNERUNG AN DIESEN FAMOSEN MANN NICHT STERBEN DARF ...“
DAS GRAB- UND EHRENMAL DES MALERS QUENTIN MASSYS († 1530) 60

Anna Pawlak:
KÜNSTLERRUHM UND KONFESSION. DAS GRABMAL PIETER BRUEGELS D. Ä.
IN DER NOTRE DAME DE LA CHAPELLE IN BRÜSSEL 80

Sven Hauschke:
DER SOZIALE AUFSTIEG EINES HANDWERKERS. DIE GRABPLATTE DES GOLD-
SCHMIEDS WENZEL JAMNITZER († 1585) 97

Sabine Hoffmann:
ZU EHREN MARIENS UND DER FLÄMISCHEN KÜNSTLER.
GIAMBOLOGNAS GRABKAPELLE IN DER SS. ANNUNZIATA IN FLORENZ 110

Kerstin Merkel:
ELISABETHA SIRANI UND GUIDO RENI – DIE MEMORIA EINES
ANACHRONISTISCHEN KÜNSTLERPAARES 137

Birgit Ulrike Münch / Markwart Herzog / Andreas Tacke (Hrsg.):

KÜNSTLERGRABMÄLER.

GENESE – TYPOLOGIE – INTENTION – METAMORPHOSEN

Michael Imhof Verlag, Petersberg 2011

© 2011

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 · D-36100 Petersberg
Tel. 0661/9628286 · Fax 0661/63686

Gestaltung und Reproduktion: Michael Imhof Verlag
Druck: Meiling Druck, Haldensleben
Printed in EU

ISBN 978-3-86568-629-9

<i>Mateusz Kapustka:</i> DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE. ZUR MEDIENKRITIK IM GRABMAL VON GIAMBATTISTA GISLENI († 1672) IN SANTA MARIA DEL POPOLO IN ROM	151
<i>Eva Hausdorf:</i> „UN TOMBEAU QUI DEVOIT LEUR ÊTRE COMMUN“ – DAS GRABMAL FÜR PIERRE MIGNARD (1735–1744) IM WANDEL VOM KÜNSTLERGRAB ZUM MONUMENT DER TOCHTERLIEBE	166
<i>Thomas Schauerte:</i> DIE „ASAMKIRCHE“ ST. JOHANN NEPOMUK IN MÜNCHEN UND DIE MEMORIA DES EGID QUIRIN ASAM	185
<i>Jörg Trempler:</i> IM KUNSTTEMPEL BESTATTET: DAS KÜNSTLERGRAB IM MUSEUM	204
<i>Claudia Denk:</i> DER CAMPO SANTO LUDWIGS I. IN MÜNCHEN ALS NEUES PANTHEON: DIE KÜNSTLERGRABMÄLER VON GÄRTNER, SCHWANTHALER UND KLENZE	218
ZUSAMMENFASSUNGEN IN ENGLISCHER UND FRANZÖSISCHER SPRACHE	245
KURZVITEN DER AUTOREN	255

ELISABETHA SIRANI UND GUIDO RENI – DIE MEMORIA EINES ANACHRONISTISCHEN KÜNSTLERPAARES

Kerstin Merkel / Eichstätt

HIC IACENT GUIDO RENI ET ELISABETHA SIRANA – so beginnt die Inschrift auf dem gemeinsamen Epitaph der beiden Bologneser Künstler. Ein flüchtiger Leser könnte hier ein Paar vermuten, und tatsächlich werden die beiden posthum als ein solches inszeniert.¹

Doch versteckt sich in der Darstellung ein Anachronismus, war Elisabetha Sirani gerade mal vier Jahre alt, als Guido Reni 1642 starb. Erst im Tod wurden beide quasi vereint, weil man sie im selben Grab bestattete. Eine eher bescheidene Inschriftenplatte (Abb. 3) weist in San Domenico zu Bologna auf die Gruft hin. So widmet sich der Aufsatz weniger einem Grabmal als den Funeralfeierlichkeiten, die gerade bei Elisabetha beeindruckende Dimensionen annahmen und eine Form der Memoria aufbauen, die in ihrem Facettenreichtum für eine Künstlerin einzigartig ist. Als am 18. August 1642 in Bologna Guido Reni starb, wurde ihm nur wenig später die Ehre einer feierlichen Exequienfeier in der Dominikanerkirche zuteil, wo das Grab des hl. Domenikus im Zentrum großer Pilgerströme stand. Ströme von Bologneser Bürgern zogen an ihm vorbei und begnügten sich nicht, den als Kapuziners bekleideten Toten zu betrachte, sondern berührten ihn wie einen heiligen Körper.² An Heiligkeit erinnert

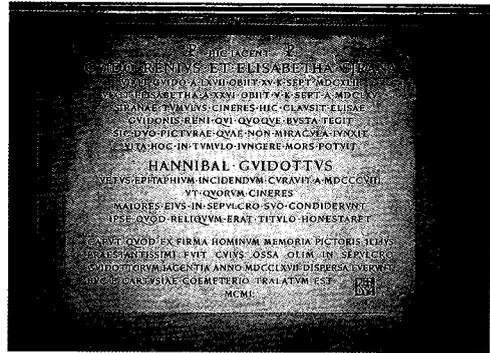


Abb. 3: Epitaph für Elisabetha Sirani und Guido Reni, Bologna, San Domenico, Cappella dell Rosario (= Cappella Guidotti), 1950 unter Benutzung der alten Texte erneuert.

auch Erwähnung der Fahne, die er anlässlich einer Seuche für die Stadt malte und die von weiterer Ansteckung und Ausbreitung der Krankheit erfolgreich geschützt haben soll. Guido Reni fand sein Grab in San Domenico, wo ihn der Bologneser Patrizier und Senator Saulo III. Guidotti in die Familiengruft aufnahm. Dessen Vorfahr Giovanni Guidotti ließ eine Familienkapelle von beachtlichen Dimensionen in der Mitte des 15. Jahrhunderts an die Kirche anbauen. Mit dem Aufkommen des Rosenkranzkaltes, der von den Dominikanern besonders gefördert wurde, benötigte man in San Domenico einen besonderen Raum für das Gebet, besonders als

nach der Schlacht von Lepanto der Rosenkranz enorm populär wurde. So einigten sich die Familie Giudotti und die Dominikaner auf eine gemeinsame Benutzung der Kapelle.³ Einen eigenen Grabstein erhielt Reni nicht, sondern wurde sozusagen durch die Inschrift „NOBILES DE GUIDOTTIS – SIBI ET SUIS“ in der Gruftplatte des Senators subsumiert. Wenngleich hochgeschätzt als Künstler, so war Reni ein ausgesprochen schwieriger, neurotischer und nicht sehr umgänglicher Mensch, was vielleicht erklärt, dass keiner die Initiative für einen Grabstein traf, zumal im Nachlass nur Schulden zu erben waren.

Zu diesem Zeitpunkt war Elisabetha Sirani erst vier Jahre alt. Es ist fraglich, ob sie sich an den berühmten Reni überhaupt erinnerte. Trotzdem sollte er in ihrem Leben eine dominante Rolle spielen, war ihr Vater, Andrea Sirani, doch dessen Schüler und sollte alle seine Kinder ganz im Sinne seines Vorbildes unterrichten.

Am 28. August 1665 starb um Mitternacht in Bologna Elisabetha Sirani, erst 26 Jahre alt. Hinter ihr lagen qualvolle Stunden, in denen sich die besten Ärzte der Stadt vergeblich um ihre Rettung bemühten. Doch was als Magenschmerzen begann, führte schließlich zu ihrem Tode „con grandissimo sentimento di tutta la città“, wie Annibale Ranuzzi noch am gleichen Tag an Leopoldo da Medici schreibt, wenige Tage später berichtet er dem selben Empfänger die vermeintlichen Umstände des plötzlichen Todes, der auf einen Giftanschlag zurückgeführt wurde.⁴

Sie erhielt einen Grabstein, in dessen Inschrift man ihr gemeinsam mit Guido Reni gedachte. Das Original wurde wahrscheinlich 1808 erstmals erneuert und 1950 zum zweiten Mal ersetzt. Es ist aber nicht der schlichte Stein, der im Mittelpunkt der hier vorliegenden Studie steht, sondern vor allem

die Gedächtnisfeier für Elisabetha inklusive der hier inszenierten ephemeren Kunstgattungen, die aufgrund ihrer Vergänglichkeit bei kunsthistorischen Untersuchungen eher selten eine Rolle spielen. Aber es darf nicht vergessen werden, dass es gerade diese Feiern waren, die den zeitgenössischen Betrachter in ihrer Emotionalität tief beeindruckten, appellierten sie doch mit Musik, dem gesprochenen Wort, bildhaften Inszenierungen und Beleuchtungseffekten an alle Sinne.

Um die nun mit einer Exequienfeier einsetzende Glorifizierung der Elisabetha Sirani zu verstehen, soll hier zuerst ein Blick auf die Vita der Malerin geworfen werden. Am 8. Januar 1628 in Bologna geboren, hatte sie die besten Voraussetzungen, auch als Frau eine Karriere als Malerin zu starten. Wie fast alle Künstlerinnen der Frühen Neuzeit verdankte sie die Förderung ihres Talents vor allem der Tatsache, dass ihr Vater gleichfalls Maler war. Giovanni Andrea Sirani (1610–1670), Schüler von Guido Reni, hat sowohl seinen Sohn als auch alle drei Töchter unterrichtet. Nachdem eine schwere Gelenkerkrankung seine Hände verkrümmte, konzentrierte er sich vor allem auf die besonders begabte Elisabetha, die schon mit 17 Jahren einen erheblichen Bekanntheitsgrad erreicht hatte und fortan finanziell für die Familie verantwortlich war. In diesem Alter begann sie, ihr Oeuvre in einem Buch sorgfältig zu protokollieren und brachte es bei ihrem Tode nach 10 Jahren auf 190 Ölgemälde, die Graphiken nicht mitgezählt. Sie verstand es, sehr rasch zu arbeiten, was Zweifler auf den Plan rief, die nicht an die Eigenhändigkeit ihrer Werke glauben wollten. Das war der Beginn eines offenen Ateliers, wer wollte, konnte ihr bei der Arbeit zuschauen, wobei sie ohne Anstrengung noch gut aussah und charmante Gespräche führte, aber auch auf hohem Niveau musizierte. Das offene Haus der Siranis war beliebt, auch bei

den hochkarätigen Kunden, so besuchte Leopold III. Medici die Künstlerin im Atelier. Sie avancierte zu einer Malerin à la mode und in Bologna zu einer Touristenattraktion. Auch die Herzogin von Braunschweig mit ihren Damen nimmt 1665 das Atelier als Pflichtprogramm in ihre Reise auf, wo Elisabetha in nur einer Sitzung ihr Portrait schuf und sich zudem beim Malen eines Amors über die Schulter schauen ließ.⁵ Elisabetha unterrichtete neben ihren Schwestern auch noch andere Schülerinnen.

Ihr Tod rief in Bologna tiefe Trauer hervor. Alle hochrangigen Damen der Stadt eilten umgehend zum Kondolenzbesuch in das Haus Sirani.⁶ Die Bestattung fand in der Kirche San Domenico statt. Wieder – wie 23 Jahre vorher bei Guido Reni – stellte der Kunstmäzen Senator Saulo III. Guidotti die familieneigene Gruft in der Rosenkranz-Kapelle zur Verfügung. Mit Elisabetha verband ihn besonders die Tatsache, dass er ihr Taufpate war und sie somit von der Geburt bis zum Tode kannte und förderte.⁷

Die Gräber von Guido Reni und Elisabetha Sirani vervollständigen in dieser Kapelle eine Art Bologneser Maler-Pantheon, das um die Jahrhundertwende mit der Schaffung des Altars⁸ begonnen wurde. Dieser Altar ist ein Gemeinschaftswerk der wichtigsten Bologneser Maler. Einen Rosenkranz assoziierend umziehen 15 kleinformatige Tafeln eine zentrale Marienskulptur. Domenichino, Guido Reni, Denis Calvaert, Ludovico Carracci, Bartolomeo Cesi und als Malerin schließlich Lavinia Fontana schildern einzelne Szenen von der Verkündigung bis hin zur Marienkrönung.

Kurz vor Siranis Tod vollendeten Angelo Michele Colonna und Agostino Mitelli 1657 die illusionistische Deckenmalerei der Kapelle mit der Darstellung einer Himmelfahrt Mariens und der Verehrung eines von Putten ge-

tragenen Rosenkranzes. Diese beiden Bologneser Künstler galten als die besten Quadratura-Maler ihrer Zeit, deren Oeuvre im Palazzo Spada zu Rom, im Palazzo Pitti zu Florenz und in Palästen Philips IV. in Spanien (Buon Retiro) zu sehen ist.

Die Inszenierung eines solchen Gedächtnisraumes korreliert mit dem Bologneser Selbstverständnis, die einheimische Malerszene sei als aktuelle Ablösung der verblühten Florentiner Renaissance der römischen Schule zumindest ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Es konnte keinen passenderen Ort als Grablege für die zur Zeit populärste Malerin der Stadt geben.

Die Nachricht ihres Todes verbreitete sich rasch in Italien, so wird Leopoldo de' Medici durch einen Brief von Marchese Ferdinando Cospi am Tag nach ihrem Tod informiert, „piange tutta la Città ... Molti medici li hanno assistata a farla morire“.⁹ Vermerke finden sich in Tagebüchern, Annalen und Gazetten.¹⁰

Kaum bestattet, wurde Elisabetha wieder exhumiert, weil die Familie einen Giftmord vermutete. Im Gespräch waren eifersüchtige Künstler, Vendetta und schließlich eine Magd, die angeblich von einem rivalisierenden Maler zu der Tat angestiftet worden sei. Diese Magd wurde verhaftet, verhört und auf Betreiben von Giovanni Andrea Sirani der Stadt verwiesen, ein zweifelhaftes Urteil, für einen Mord zu milde, für eine Unschuld zu hart.¹¹ Tatsächlich hat die Autopsie ergeben, dass Elisabetha Löcher in der Magenwand hatte, zudem klagte sie schon seit Monaten über Gewichtsverlust und hatte eine depressive Phase hinter sich. Schon den damaligen Pathologen war klar, dass hier weniger Gift, sondern vielmehr Stress zu einem Magendurchbruch führte.

In dieser Zeit muss der Beschluss zu einer wahrhaft gigantischen Feier gefallen sein, die

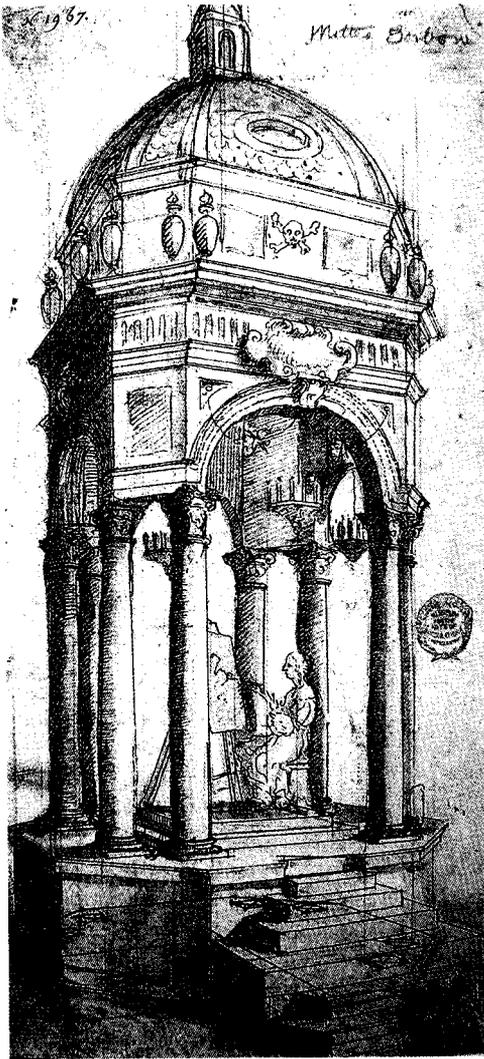


Abb. 1: Matteo Borboni, Zeichnung des Castrum doloris der Elisabetha Sirani, New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Inst., 1665.

zweieinhalb Monate später in San Domenico inszeniert wurde. Die wichtigste Quelle ist Malvasia, Elisabethas Mentor, Freund und Biograph. In Anlehnung an Vasari gab er ein Compendium der Bologneser Maler heraus, in dem bezeichnenderweise Guido Reni den Auftakt und Elisabetha Sirani den Schlussakkord bilden – beide als Alpha und Omega

der Malerei. Malvasia nennt sein 1678 in Bologna erschienenes zweibändiges Werk „Felsina Pittrice“ – „Bologna als Malerin“. Felsina ist der antike Name von Bologna.

Aber auch die Zeitungen sind hervorragende Quellen, so findet sich in der „Gazzetta di Bologna“ vom 18. November 1665 ein detaillierter Bericht, in dem auch der donnernde Applaus nach der Trauerrede gewürdigt wird.¹²

Anlässlich der Feier hatte man die Kirche mit schwarzem, goldbesticktem Stoff verhängt. Für eine dramatische Beleuchtung sorgten Fackeln. Im Zentrum der Funeralfeier stand als *castrum doloris* ein oktogonaler Tempietto im Mittelschiff der Kirche. Der Tempietto erhob sich über einem Podest, damit auch weiter entfernt Stehende die Inszenierung unter den Säulen beobachten konnten. Die Gesamthöhe des Gebäudes betrug 3,80 m.

Der Tempietto ist in drei Bildquellen überliefert, die erste als Entwurfszeichnung (Abb. 1) von Matteo Borboni¹³, die zweite als Stich¹⁴, der im selben Jahr als Erinnerung an die Exequien gedruckt wurde und nur leichte Abweichungen gegen den Entwurf zeigt, z.B. bei der Treppenanlage. Die dritte Abbildung (Abb. 2) ist eine seitenverkehrte Kopie der zweiten und erschien als Illustration in Malvasias „Felsina Pittrice“ innerhalb Elisabetha Siranis Biographie, in der man zudem eine sehr genaue verbale Beschreibung des Gebäudes findet.

Acht korinthische Säulen trugen die von einer kleinen Laterne bekrönte Kuppel, unter der eine Effigie der Elisabetha Sirani malend vor ihrer Staffelei saß. Zwischen den Säulen hingen sternförmige Tablettts, auf denen Kerzen angezündet wurden. Die zum Podest führende Treppe wird von zwei fackeltragenden Sirenen als Anspielung auf ihren Familiennamen flankiert. Der Tempel wie auch die Si-

renen waren aus „marmo finti“¹⁵ geschaffen, das kann sowohl coloriertes Pappmaché als auch zum Teil Stuck, also Gips, gewesen sein. Der Tempietto wie auch die gesamte Kirchendekoration wurde von Matteo Borboni geschaffen, einem Freund der Familie Sirani und Spezialist für derlei ephemere Installationen.¹⁶

Auf den vier in den Diagonalen liegenden Podestseiten waren Inschriften zu lesen: „velox non tarda“ in Anspielung auf Siranis legendäre Arbeitsgeschwindigkeit, „dolor non gaudium“; „singuli dormient“ und „singuli iudicabuntur“. Die drei in der Achse liegenden Seiten waren mit „Hieroglyphen“, also Sinnbildern in Chiaroscuro bemalt, zuerst ein Einhorn, das im Schoß einer Frau eingeschlafen ist, ein Phönix und ein Adler, der aus einem Fluss hochfliegt.

Außerdem beschreibt Malvasia weitere Embleme, die z.B. auf Tafeln im Kirchenraum dargestellt wurden wie drei abgeschnittene Rosen, die von einer Sense abgemähte Lilie sowie ein mit Früchten beladener gefällter Baum.¹⁷ Diese Bilder erscheinen auch als einleitende Metaphern in der von Malvasia verfassten Vita: „Nel più bello della carriera vidi anche arrestato il cammino, che vidi dall'ingegna falce di morte reciso nel suo vago spuntare il più bel fiore, troncato fuor di stagione il più bel frutto in erba“.¹⁸

Die Botschaft der Embleme war deutlich: ein vor der Ernte gefällter Baum weist auf ihre Kreativität hin, die mit dem Tod nicht mehr zum Tragen kommt, Phönix und wohl auch Adler sind Auferstehungssymbole. Die abgemähte Lilie sowie das Einhorn als Mariensymbole inszenieren die Malerin als reine und keusche Jungfrau, deren Effigie in einem Tempel quasi vergöttlicht wird. Wie damals üblich, wurden Portraits der Verstorbenen bei der Feier ausgestellt. Elisabetha selbst hat 1664 allein 30 solche Funeralportraits gemalt.

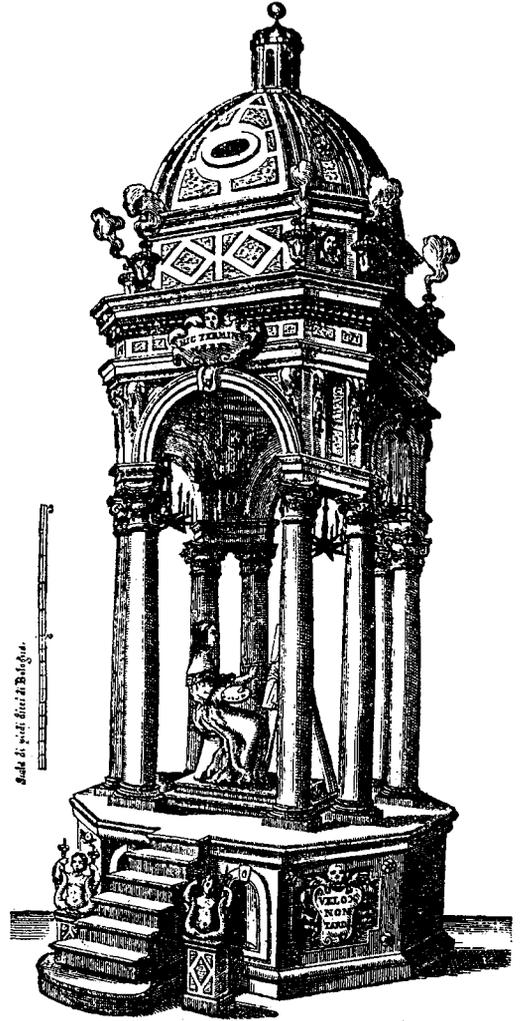


Abb. 2: Castrum doloris der Elisabetha Sirani, Holzschnitt aus Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1678.

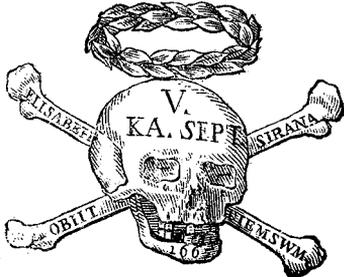
Auch bei ihrer Feier ist diese Tradition überliefert. Ein Reflex ist eventuell aus den Skizzen ihrer Schwester Barbara zu gewinnen, bei denen es sich um Vorlagen für Bilder handeln könnte, die anlässlich der Funeralfeier aufgestellt wurden. Die beiden Allegorien zeigen den Tod, der eine junge Künstlerin dem Leben entreißt.¹⁹

60

D. Io. Hieronymi Miniati.

Anagrammata Arithmetica, & alia.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	20	30	40
A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
50	60	70	80	90	100	200	300	400	500	1000		
O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&		
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24		



Mori

Abb. 4: Lösungsformular für das Anagramm, aus: Il pennello lagrimato. Orazione funebre del Signor Gio. Luigi Picinardi, Bologna 1665.

Die Feier wurde mit einem extra für diesen Anlass geschriebenen Requiem von Maurizio Cazzati begleitet, das aus einer gesungenen Messe bestand, aufgeführt von einheimischen und auswärtigen Musikern.²⁰ Cazzati, Kapellmeister in San Petronio, galt als kongeniale, aber schwierige Persönlichkeit. Wenn sich im durch Eifersüchteleien geprägten Klima der Bologneser Musikszene ausgerechnet unter diesem Meister einheimische und auswärtige Künstler zusammenraufeten, dann hatten sie sicher mit einem hohen Imagewert ihres Auftrittes bei eben dieser Feier gerechnet.

Laut Malvasia krönte die Veranstaltung die Beredsamkeit des Giovanni Luigi Picinardi mit seiner *funebre orazione*, doch blieb es nicht bei einer Ansprache. Zahlreiche *fioritissima Audienza di Nobiltà & altri Virtuosi* be-

gleiteten den Verlauf der Feier. Es ist nun ein besonderes Glück, dass diese Ansprachen von dem Hauptredner Picinardi, eigentlich Dekan der juristischen Fakultät, gesammelt und publiziert wurden: *Il pennello lagrimato. Orazione funebre del Signor Gio. Luigi Picinardi*, Bologna 1665.

Nach einem Titelbild mit dem Bildnis der Malerin und der Titelseite folgen auf den ersten Seiten ein Vorwort, in dem Picinardi eine detaillierte Beschreibung des Tempiettos und des Kirchenschmucks gibt inklusive aller Emblemata und Motti, es folgen die Rede des Herausgebers und dann ca. 30 Gedichte, Trauer- und Ruhmesverse sowie der Text des Grabsteins. Jede Einheit ist mit dem Namen des jeweiligen Verfassers versehen. Die meisten der Texte dürften während der Feier verlesen worden sein, aber einige eignen sich nicht dazu, wie z.B. das arithmetische Anagramm (Picinardi, Seite 60–61) oder auch das Gedicht, dessen Anfangsbuchstaben sich aus dem Namen „Sirani“ zusammensetzen (Picinardi, S.61), beides ist akustisch nicht vermittelbar, sondern nur optisch zu verstehen (Abb. 4 und 5).

Es handelt sich hierbei wohl um Texte, die am Tempietto angeheftet und im Verlauf der nächsten Tage von zahlreichen Besuchern gelesen und bewundert wurden. Von einer Elegie Picinardis ist überliefert, dass sie während der Feier an einer Säule hing, gegenüber eines Portraits der Künstlerin von ihrem Mitarbeiter Bartolomeo Zanichelli – ein schönes Beispiel für „ut pictura poesis“.²¹ So heftete man auch an Michelangelos Grabstätte solche Blätter, die gleichfalls gesammelt und von Giovan Maria Tarsia 1546 publiziert wurden.²² Der „Pennello“ anlässlich Siranis Feier erlebte mehrere Neuauflagen und trug erheblich zum posthumen Ruhm der Malerin bei. Immerhin verschickte der Vater gezielt Exemplare des „Penello lagrimato“ wie Wer-

bebrotschüren, so an Leopold de Medici, der gleich die erste und die zweite Ausgabe erhielt.²³

Tatsächlich sind alle hier aufgeführten Elemente dieser Feier an sich keine Besonderheit.²⁴ Bis in das 15. Jahrhundert wurde das Castrum Doloris als grobes Holzgerüst gezimmert und mit Kerzen bestückt, doch mit der Prachtentfaltung ab dem 16. Jahrhundert, vor allem im Umfeld der Habsburger, dauerte die Herstellung des auch als „Chapelle ardente“ bezeichneten Baus immer länger. Das Castrum Doloris von Philipp II. in Zaragoza benötigte eine Bauzeit von 27 Tagen bei der Mitarbeit von 200 Mann, in Sevilla gar 52 Tage. Die durchschnittliche Bauzeit dieser ephemeren Architekturen lag bei vier bis fünf Wochen.²⁵ Der ganze Aufwand wurde nur für drei Tage betrieben, dann wurde alles wieder beseitigt, zumal die Bauten in zentraler Position den normalen Kirchenbetrieb behinderten. Dennoch wurden immer wieder Stimmen zur Erhaltung der kunstvollen Werke laut, gelegentlich gab man dem nach und verlängerte die Aufstellung, wenn der Publikumsansturm anhielt und damit alle die Inschriften und angehefteten Zettel lesen konnten.²⁶

Auch war es durchaus üblich, die ganze Zeremonie in Wort und Bild zu überliefern²⁷, eine Tradition, die sich sogar im reformierten Europa in Form der publizierten Leichenreden erhält. Die zahlreichen erhaltenen Stiche von „Trauergerüsten“ belegen, dass man gerne den vergänglichen Ruhm der ephemeren Objekte der Druckgraphik anvertraute, um die Erinnerung zu bewahren – ganz im Sinne von Horaz: *Exegi monumentum aere perennius*.

Doch obwohl es so viele Analogien gibt, die der prachtvollen Feier Siranis den Ruch von Normalität auferlegen könnten, so muss man doch ihre Einzigartigkeit anerkennen, weil

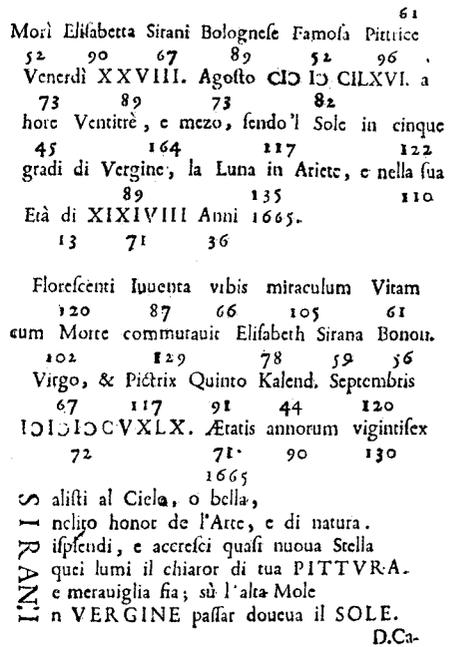


Abb. 5: Anagramm und Gedicht, aus: *Il pennello lagrimato*. Orazione funebre del Signor Gio. Luigi Picinardi, Bologna 1665.

sie zum ersten und zum letzten Mal für eine Künstlerin veranstaltet wurde. Seit dem Mittelalter und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war das Zeremoniell mit einem Castrum doloris dem Kardinalsbegräbnis vorbehalten, Ausnahmen galten nur für höchstrangige Laien wie Kaiser, Könige, deren Ehefrauen und Kronprinzen.²⁸ Der Ausgangspunkt für eine großartige Gedächtnisfeier bei Künstlern war wohl jene für Raffael 1520 im Pantheon zu Rom. Auch Michelangelo erhielt 1564 in Florenz ein prachtvolles Fest, inszeniert von Künstlerkollegen der Akademie unter der Leitung von Vasari.²⁹ Im Bologna des 17. Jahrhunderts gehört Elisabetha Sirani zu den fünf Künstlern, die einer Gedächtnisfeier als würdig befunden wurden: Agostino Carracci 1603, Domenichino 1641, Guido Reni 1642 und Cesare Gennari

1688, wobei jene von Domenichino und Reni erheblich bescheidener waren.³⁰

In Bologna beließ man es nicht bei der Feier und einer Publikation. Der „Penello“ erschien nur ein Jahr später in einer zweiten Auflage.³¹ Picinardi sammelt noch ein weiteres Mal Gedichte der einheimischen Intellektuellen zum Lob der Verstorbenen und veröffentlichte sie 1666 unter dem Titel „La poesia muta celebrata alla pittura loquace“. Wenden wir uns einer besonderen Extravaganz der Inszenierung zu: Der Effigie. Es war üblich, unter dem Baldachin des *Castrum Doloris* einen „Ersatzkörper“ zu präsentieren, nahmen doch die Vorbereitungen für die Exequien einfach zuviel Zeit in Anspruch, um den echten noch verwenden zu können. Doch normalerweise *liegen* die Effigies, sie ersetzen eindeutig einen Verstorbenen. Elisabetha Sirani hingegen ist lebend und als Künstlerin bei der Arbeit sitzend dargestellt. Für die Effigie gab es vier Möglichkeiten für die Materialauswahl: erstens Holz, zweitens Wachs³², drittens Papiermaché bzw. *Cartapesta*³³ und viertens Gips, manchmal auch Kombinationen der genannten Materialien. Ohne dass es einen Quellenbeleg gibt, wird in der Sekundärliteratur recht selbstverständlich über die Wachsskulptur der Sirani geschrieben.

Die Möglichkeit einer *Cartapesta*-Figur sollte nicht ausgeschlossen werden, zumal der Überlieferung nach diesem Material in Bologna im 17. Jh. der Vorrang eingeräumt wurde.³⁴ Eines der wenigen erhaltenen Beispiele zeigt die Büste des Bologneser Dominikaners Seraphin von Poretta (+ 1614), die sich auch in San Domenico befindet und möglicherweise für dessen Exequien geschaffen wurde.

Doch kann es sich auch gut um eine Wachsskulptur gehandelt haben. Diese Gattung basiert in Italien seit dem Mittelalter auf einer

reichen Tradition, die uns heute fast ausschließlich in anatomischen Modellen des 18. Jahrhunderts überliefert ist.³⁵ Die beiden namhaftesten Wachsbildner dieser späteren Zeit waren Clemente Susini und Anna Morandi, eine der durchaus zahlreichen Frauen, die sich in diesem Metier betätigten.³⁶

Tatsächlich basiert auch dieser Zweig der Wachsskulptur auf dem Funeralportrait, von dem sich in London, Westminster Abbey, die am besten mit Elisabetha Siranis Effigie vergleichbaren Exemplare erhalten haben, weil hier auch nicht der Tote, sondern eine Erinnerung an den Lebenden „in Aktion“ angestrebt wurde.³⁷ Die Wachsskulptur von Charles II. (+1685) gilt als erste, die stehend in „sprechender“ Pose dargestellt ist.³⁸ Sollte Elisabetha Siranis Effigie tatsächlich aus Wachs gewesen sein, kann man mit einem Blick nach London einen Eindruck davon erhalten, wie lebendig sie gewirkt haben mag. Obwohl die Wachsskulptur von Frances Stuart, Duchess of Richmond, rund vier Jahrzehnte jünger ist als jene der Elisabetha Sirani, möchte ich sie als Vergleich heranziehen. Sie vermittelt hervorragend die unglaubliche Lebendigkeit, die allein Wachs dank seiner Transparenz und Farbgebung erzeugen kann. Die Duchess of Richmond hat noch selbst den Auftrag acht Tage vor ihrem Tod am 15. Oktober 1702 erteilt. Die Figur sollte mit der Robe bekleidet werden, die sie am 23. April des Jahres bei der Krönung von Queen Anne trug.³⁹ Tatsächlich ist die Skulptur bis hin zur Unterwäsche und Seidenstrümpfen mit Originalstücken aus dem Besitz der Duchess angezogen worden, auch das ist bei Wachsskulpturen üblich. Das krönende Accessoire ist der Papagei, der kurz nach seiner Herrin vor Trauer starb und ihr ausgestopft in Westminster Abbey Gesellschaft leistete. Wie in dieser Kunstgattung häufig zu finden, war auch hier eine Künstlerin am Werk. Die Quellen nennen

eine Mrs. Goldsmith, die mit 230 Pfund entlohnt wurde.⁴⁰ In London blieben die Wachsfiguren zum Gedächtnis und als vielbewunderte Kunstwerke in der Nähe der Gräber stehen – ein Brauch, der vielleicht auch bei Elisabetha Sirani zum Tragen kam.

Denn auch in Italien war die Aufbewahrung und Präsentation von Effigies, aber auch von Ex Voto seit dem Mittelalter gängige Praxis, ein gleichsam legendäres Beispiel ist die Florentiner Annunziata, die schon im 13. Jh. mit regalartigen Gerüsten vollgestellt war, auf denen die „boti“ genannten Figuren standen. Im 15. Jh. war die Kirche so voll, dass die Figuren an Seilen von der Decke hingen und es durch Vermorschung und Reißen zu schlimmen Unfällen kam.⁴¹ Mittlerweile hat sich fast nichts mehr von dieser Tradition erhalten, lediglich bei Mantua gibt die Ausstattung der Kirche S. Maria (Madonna) delle Grazie noch eine Ahnung davon.⁴²

Die Effigies waren als lebende Bilder inszeniert, und in diese Gruppe gehört auch die Skulptur der Elisabetha Sirani. Auffällig ist der Wiedererkennungswert von Frisur und Kleid, beides offenbar authentisch. Vermutlich blieb die Figur auch über einen längeren Zeitraum erhalten, das würde erklären, warum alle posthumen Bildnisse eng an deren Frisur und Kleidung orientiert sind. (Abb. 7) Die eigenwillige Präsentation als Sitzende und nicht als tote Liegende birgt eine Botschaft. Um diese zu verstehen, muss man das Vorbild finden. Es handelt sich um die zwei Jahrhunderte zuvor in Bologna tätige, älteste bekannte Malerin der Stadt, die Clarisse Catherina Vigri (Abb. 6). Wenn auch Bologna bekannt ist für die Tatsache, dass hier viele Frauen künstlerisch tätig waren, von denen neben Elisabetha Sirani vor allem Lavinia Fontana und Proporzia Rossi zu Ruhm kamen, so hat man dabei ihrer aller Urahnin ein wenig aus dem Blick verloren. Catherina



Abb. 6: Mumie der Hl. Catherina Vigri, Bologna, Corpus Domini, Kapelle der Hl. Catherina.

Vigri (1413–1463) kam als Clarissin nach Bologna, wo sie das *Corpus Domini* gründete. Aufgewachsen am Hof der Este in Ferrara, wo ihr eine breit gefächerte humanistische Ausbildung zuteil wurde, schloss sie sich 1437 den Franziskanerinnen an. Berühmtheit erlangte sie nicht nur durch ihre Malerei, sondern auch ihre musikalischen Werke.

Laut der Legende strömte geraume Zeit nach ihrem Tod aus dem geschlossenen Sarg ein Wohlgeruch, der auf Heiligkeit schließen ließ. Als man die Leiche unversehrt und duftend in dem Sarg vorfand, entschloss man sich zu einem ungewöhnlichen Schritt: Man präsentierte sie fortan sitzend in ihrem Nonnengewand und so wurde die Tote quasi zu ihrer eigenen Grabskulptur. Der Kult ist bis heute sehr lebendig, so wurde der 550ste Jahrestag ihrer Ankunft in Bologna am 9. November 2006 mit einem Kirchenkonzert gefeiert.

Die Beziehungen zwischen Caterina Vigri⁴³ und Elisabetha Sirani gehen tatsächlich weit über die Tatsache hinaus, dass es sich bei beiden um Malerinnen handelt. Beide teilen auch ihre Talente in der Musik. In dem Gedenkblatt für Sirani von Lorenzo Tinti füllen

die Musikinstrumente die unteren Ecken des allegorischen Bilderrahmens, auch ihre Schwester vergisst in der Zeichnung nicht, auf ihr Können hinzuweisen.⁴⁴ Die „giga“ – vergleichbar einer Miniaturvioline – der Caterina Vigri wird gleich einer Reliquie in der selben Kapelle wie ihre sitzende Mumie präsentiert.⁴⁵

Elisabetha Sirani musste nur wenige Schritte zu ihrer berühmten Vorgängerin laufen. Das *Corpus Domini* befindet sich in der Via Tagliapietre, die rechtwinklig von der Via Urbana abbiegt, wo sich das Wohnhaus bzw. Atelier der Sirani befand.⁴⁶ Als nächstliegende Kirche mag es durchaus ein Anlaufpunkt für die als fromm gerühmte Malerin gewesen sein.

Elisabetha konnte sich durchaus mit dem Leben einer Nonne identifizieren, wie man in ihrem Selbstbildnis als Nonne in der Pinacoteca Nazionale zu Bologna erkennt. Auch ihre Umgebung nahm Elisabethas Dasein entsprechend wahr. Die Betonung ihrer Keuschheit und ihrer Jungfräulichkeit sowohl in den Texten als auch Emblemen anlässlich ihrer Exequien macht das mehr als deutlich.

Für Malerinnen war Ehelosigkeit eine gewisse Erfolgsgarantie – eine Regel, die durch die ganze Neuzeit gilt. Offenbar ging der Wunsch nach Ehelosigkeit von den Frauen selbst aus, denen es klar war, dass der Arbeitsaufwand, den eine Familie mit sich bringt, ihre künstlerischen Ambitionen meist zum Erliegen bringen würde.⁴⁷

Bei Elisabetha Sirani dürfte jedoch auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass seitens ihrer Familie, besonders des Vaters, eine Eheschließung absolut nicht erwünscht war, müsste man dann doch auf die Ernährerin der Familie verzichten. Wie sich dieser väterliche Besitzanspruch auf die mit zuviel Arbeit eingedeckte junge Frau auswirkte, lässt sich erahnen und mag durchaus im Zusammenhang

mit dem üblicherweise von Stress ausgelösten tödlichen Magenproblemen stehen.

Die optische Angleichung der beiden jungfräulichen Malerinnen ist evident. Im visuellen Gedächtnis der Zeitgenossen Siranis war der sitzende Leichnam der Caterina Vigri auf jeden Fall fest verankert und wurde sofort mit der sitzenden Effigie Elisabethas assoziiert. Man muss zudem in Betracht ziehen, dass gerade im 17. Jahrhundert in Bologna mit aller Macht die Heiligsprechung der Caterina Vigri betrieben wurde, hätte man dann doch neben dem Hl. Dominikus gleich ein weibliches Gegenstück, und dann auch noch den ganzen Körper als Reliquie!

Warum diese Inszenierung? Die Bologneser Intellektuellen, Adligen und gehobenen Bürger, die sich so rege an der Gestaltung der Feierlichkeiten beteiligten und alle namentlich im „Penello“ genannt sind, verkörpern eine „Öffentlichkeit“, die sich sehr stark mit ihrer Heimatstadt identifizierte. Bologna bietet das Optimum an Arbeitsbedingungen für weibliche Talente, die aufgrund ihres Geschlechts in anderen italienischen Städten keine Chance gehabt hätten. Seit dem 16. Jh. werden gerade in Bologna im Themenumfeld des Querelles des Femmes bzw. *Defensio mulierum* zahlreiche Bücher publiziert, in denen der Stolz auf die erfolgreichen Bologneser Frauen zum Ausdruck kommt. Bekannt sind heute nur noch die Malerin Lavinia Fontana, die Bildhauerin Properzia de Rossi und eben Elisabetha Sirani.⁴⁸ Sie ist das „Produkt“ von Bologna und somit ein materialisiertes Zeugnis für das kulturelle, spirituelle und soziale Umfeld, das eine solche Karriere – die Karriere einer FRAU, ja sogar vieler FRAUEN – ermöglichte. Indem man mit der Feier auf Elisabetha Sirani aufmerksam machte und ihren Ruhm posthum in Italien manifestierte, verbreitet man zugleich den Ruhm der Stadt Bologna.⁴⁹

Wie ging es weiter? Elisabetha erhielt einen Grabstein (Abb. 3) gemeinsam mit Guido Reni, mit dem sie nun das Grab in der Cappella de Guidotti teilen sollte.

„Hier liegen Guido Reni und Elisabetha Sirana. Guido lebte 67 Jahre und starb am 15. Tag vor den Kalenden des September 1642; Elisabetha lebte 26 Jahre und starb am 5. Tag vor den Kalenden des September im Jahr 1665.

Dieses Grabmal, das auch das Grab deckt, schließt die Asche der Elisa Sirana und des Guido Reni ein. So konnte der Tod die beiden Bilder, die im Leben das Wunder nicht verbunden hat, in diesem Grab verbinden. Hannibal Guidottus ließ das alte Epitaph im Jahre 1808 ausschneiden, weil seine Vorfahren die Asche dieser in ihrem Grab geborgen haben. Er selbst hat das, was übrig war, durch eine Inschrift geehrt.“ (Übersetzung Sebastian Scholz)

Einleitend nennt der Text die Lebensdaten der beiden, wobei optisch und inhaltlich auf eine gewisse Parallelität geachtet wurde und man deutlich das fast gemeinsame Todesdatum hervorhob.

Es folgt ein Vierzeiler, entworfen von Picinardi und schon im Penello (S.35) publiziert. Man verbindet die beiden im Tod zu einem idealen Paar, ohne dass dabei die Keuschheit der Sirani in Frage gestellt werden müsste. Was Guido Reni von dem gemeinsamen Grab gehalten hätte, sei dahingestellt, doch sei hier nur an seine krankhaften Ängste vor dem weiblichen Geschlecht erinnert, sodass am Ende seines Lebens nach Aussage seines Biographen Malvasia kein Zweifel an seiner „jungfräulichen Natur“ zu treffen war.⁵⁰

Es folgt in derselben fetten Kapitalis wie sie bei den Künstlernamen verwendet wurde der Name Hannibal Guidottis, der Nachfahre jenes Senators, der einst das Grab für die beiden Künstler zur Verfügung stellte. Ganz in



Abb. 7: Lorenzo Tinti: Elisabetta Sirani, Gedenkblatt, kurz nach 1665, Bologna, Bibl. Com.

der Tradition seines Ahns pflegte er das Gedächtnis an die beiden weiterhin. Die alte Platte wurde wahrscheinlich im Laufe der Zeit so stark beschädigt, dass zu Lebzeiten Hannibal Guidottis durch eine neue ersetzt wurde. Das Desinteresse an der Platte und ihre Zerstörung hängt mit der Missachtung der barocken Malerei besonders im 19. Jahrhundert zusammen. Guido Reni geriet vollkommen in Vergessenheit. Ganz im Gegensatz zu Elisabetha Sirani, die aber nicht aufgrund ihrer Malerei in Erinnerung blieb, sondern im romantischen 19. Jahrhundert aufgrund ihres Schicksals lebhaft in Romanen und Theaterstücke in Erinnerung gehalten wurde.⁵¹

Erst 1934 führte ein vielbeachteter Vortrag Roberto Longhis zur Wiederentdeckung und

Neubewertung der Bologneser Schule, allerdings unter totaler Ausblendung ihrer weiblichen Mitglieder.⁵² Das wiederentdeckte Thema erreichte in Italien rasch die Presse, so beschreibt ein Artikel von Angelo Raule am 8. August 1937 in „L'Avvenire d'Italia“ die Situation der Doppelbestattung.⁵³ Gleichfalls in den dreißiger Jahren besichtigte Guido Zucchini, ein Mitglied des *Comitato per Bologna Storica e Artistica*, die Grabanlage und kam zu dem erschütternden Ergebnis, dass alles verrottet sei, die Gebeine zerstreut und nicht mehr zu identifizieren. Auch vermutete er Diebstahl in der Gruft.

Doch kam die Forschung durch den zweiten Weltkrieg zum Erliegen. Erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts fand man die Kraft wieder, sich dem Thema der barocken bzw. der Bologneser Malerei zu widmen. In dieser Phase der Neuentdeckung erneuerte das *Comitato per Bologna Storica e Artistica* 1950 die Grabplatte und ergänzte die Inschrift um folgenden Text:

„Der Kopf, der nach der sicheren Erinnerung der Menschen zu jenem ganz hervorragenden Maler gehörte, dessen Gebeine einst im Grab der Familie Guidotto lagen und im Jahr 1767 zerstreut worden sind, ist vom Cartusianische Friedhof hierher überführt worden im Jahr 1950.“ (Übersetzung Sebastian Scholz)

In diesem Jahr holte man den Kopf des Guido Reni vom Friedhof der Kartause, wobei nicht klar ist, wann und wie der Kopf zu diesem 1829 in der alten Kartause gegründeten

Friedhof überführt wurde. Es ist nur die Rede von „Dem Kopf“, als sei es selbstverständlich, dass es sich um Renis Schädel handelte. Sirani hingegen wird jetzt völlig ausgeblendet. Die fünfziger Jahre waren keine Zeit für Genderforschung. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts wurde Elisabetha Sirani wie so viele ihrer Kolleginnen wiederentdeckt, nachdem das lange Schweigen um die vergessene Malerin im unbegreiflichen Widerspruch zu ihrem Ruhm im Leben und Sterben stand.

DANKSAGUNG

Von Deutschland aus über ein italienisches Thema zu arbeiten ist ohne kollegiale Unterstützung kaum möglich, deshalb sei hier allen gedankt, deren Hilfe den Aufsatz in dieser Form erst möglich gemacht haben. An erster Stelle muss hier Tarcisio Zanette (Bologna, San Domenico) genannt werden, der mir auf großzügigste Weise Originalquellen, Photos und sein über lange Jahre gesammeltes Wissen zur Verfügung stellte. Prof. Dr. Sebastian Scholz (Universität Zürich) übersetzte mir – wie so oft in vergangenen Jahren – die Inschrift. Dr. Philine Helas (Biblioteca Hertzian, Rom) gab mir wertvolle Literaturhinweise und Dr. Britta Kusch-Arnhold (Universität Münster) stand mir mit Hinweisen zu Künstlergräbern bei. Mag. Peter Prokop (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) gab mir Hinweise zur Wachsbildnerei.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Inst.

Abb. 2-5: Fotos der Verfasserin.

ANMERKUNGEN

- 1 So auch in einer Lithographie aus: *Eletta di monumenti più illustri e classici sepolcrali ed onorari di Bologna e suoi dintorni*, Bologna Litografia Zannoli, Jacopo Marsigli, Bd. III, 1841; vgl. auch JADRANKA BENTINI / VERA FORTUNATI, Elisabetta Sirani. „Pittrice eroina“ 1638–1665, Ausstellungskatalog des Museo Civico Archeologico, Bologna 2004 (im folgenden Kat. Bologna), 270, Kat.-Nr. 136.
- 2 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori Bolognesi*, hg. von MARCELLA BRASCAGLIA, Bologna 1971, 383.
- 3 Der 1589 geplante Altar wurde im Laufe der nächsten Jahre von den besten Bologneser Künstlern gestaltet. Guido Reni, Ludovico Carracci, Denis Calvaert, Domenichino, Lavinia Fontana, Bartolomeo Cesi und Francesco Albani malten die kleinen Tafeln, die das Marienbild umrahmen. Eine Orgel in der Kapelle sorgte zu Siranis Zeiten dafür, dass die Kapelle eine stadtbekanntere Ort für qualitätvolle Kirchenmusik wurde. Vgl. VENTURINO ALCE, *La Capella del Rosario in S. Domenico di Bologna*, Bologna 1977.
- 4 Die beiden Briefe an Leopoldo de' Medici von 28. August und 5. September 1665 (ASFi, Carteggio d'artisti, Codice 12, Nrr. 150 und 152) sind auszugsweise zitiert bei ANGELA GHIRARDI, *Il mito*, in Kat. Bologna (Anm. 1), 100–102.
- 5 Elisabetta Sirani schildert den Besuch in ihren „Nota“, vgl. auch ADELINA MODESTI, *Elisabetta Sirani. Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004, 71.
- 6 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 333.
- 7 GHIRARDI, *Il mito*, in Kat. Bologna (Anm. 1), 101, Anm. 78, wo sie darauf verweist, dass Elisabetta Sirani ihn selbst in ihren *Nota* als Taufpaten bezeichnet.
- 8 Das Konzept und die vereinigende Ausführung stammt von Floriano Ambrosini (1557–1621). Vgl. VENTURINO, *Capella* (Anm. 3).
- 9 Brief von Ferdinando Cospi an Leopoldo de' Medici, datiert am 29. August 1665 (ASFi, MP.f. 5532, filza 35, c. 327), auszugsweise zitiert bei MODESTI, Sirani (Anm. 5), 333.
- 10 Ebd.
- 11 ANTONIO MANARESÌ, *Il processo di avvelenamento fatto nel 1665–66 in Bologna contro Lucia Tolomelli per la morte di Elisabetta Sirani*, Bologna 1904.
- 12 Zitiert bei MODESTI, Sirani (Anm. 5), 339.
- 13 New York, Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, no. 1901-39-2493.
- 14 Ein Exemplar befindet sich in Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. Gozzadini 270, abgebildet im Kat. Bologna (Anm. 1), 169, Kat.-Nr. 6.
- 15 MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2), 466.
- 16 Matteo Borboni (um 1610–1678) ist heute nur noch durch seine detailgetreuen Stadtplan von Bologna aus dem Jahr 1638 (1724 neu aufgelegt) bekannt, ansonsten genauso vergessen wie seine vergängliche Kunst, die aber von Malvasia gar als *ingegnossissimo* für vergleichbare Installationen bezeichnet wird.
- 17 MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2), 383–407, hier: 392f.
- 18 MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2), 385; MODESTI, Sirani (Anm. 5), 336.
- 19 Barbara Sirani, 1665, Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi; MODESTI, Sirani (Anm. 5), 342f.
- 20 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 334, Anm. 11.
- 21 MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2), 392.
- 22 BRITTA KUSCH-ARNHOLD, *Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers*; in: JOACHIM POESCHKE / BRITTA KUSCH-ARNHOLD (Hg.), *Præmium Virtutis. Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, 65–91, hier: 67, Anm. 17.
- 23 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 338.
- 24 LISELOTTE POPELKA, *Castrum Doloris oder „Trauriger Schaulplatz“*. Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur, Wien 1994.
- 25 POPELKA, *Castrum Doloris* (Anm. 24), 17f.
- 26 POPELKA, *Castrum Doloris* (Anm. 24), 18.
- 27 Bei Michelangelo wurden nicht nur die Gedichte publiziert, die an seinem Grab hefeten, sondern es gab auch eine offizielle Publikation zu den „Esequie del Divino Michelangelo“, vgl. KUSCH-ARNHOLD, *Tugend* (Anm. 22), 71, Anm. 31.
- 28 Entsprechend äußert sich der päpstliche Zeremoniar Paris de Grassis (1504 in das Amt berufen), vgl. NIKOLAUS STAUBACH, *Paris de Grassis und das kirchliche Begräbniszereoniell*; in: JOACHIM POESCHKE / BRITTA KUSCH-ARNHOLD / THOMAS WEIGL (Hg.), *Præmium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, 13–27, hier: 25.
- 29 KUSCH-ARNHOLD, *Tugend* (Anm. 22), 69.
- 30 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 336.
- 31 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 337.
- 32 FABIO BISOGNI, *Ex voto e la scultura in cera nel tardo medioevo*, in: ANDREW LADIS / SHELLEY E. ZURAW (Hg.), *Visions of holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, Ausstellungskatalog Georgia Museum of Art, University of Georgia 2001, 66–91; FABIO BISOGNI, *La scultura in cera nel medioevo*, in: *Iconographia*, 1, 2002, 1–15; JULIUS VON SCHLOSSER, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs*. Ein Versuch, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, Wien 1910/1911, 171–258.
- 33 PAOLO BISCONTINI / RAFFAELE CASCIARO (Hg.): *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Ausstellungskatalog Mailand 2008.
- 34 Auch Stuck war möglich, wobei dieser auf Cartapesta aufmodelliert wurde. Die Materialien lassen sich nicht getrennt betrachten. Die Effigie des Kardinals Lorenzo Campeggi, 1539 in San Pietro zu Bologna präsentiert, bestand aus Stuck, vgl. LODOVICO FRATI, *La vita privata in Bologna dal secolo XIII al XVII*, Bologna ²1928, 52.
- 35 Sammlungen anatomischer Wachsmodele finden sich in Wien, Florenz, Cagliari und auch Bologna, auch die Namen der Künstler sind überliefert, vor allem Anna Morandi (1716–1776) und Clemente Susini (1757–1814). Vgl. LUIGI CATTANEO / ALESSANDRO RIVA, *Le Cere anatomiche di Clemente Susini dell'Università di Cagliari, Cagliari* 1993. Die Basis dieser Kunst findet sich aber in der älteren Funeralskulptur, vgl. VON SCHLOSSER, *Tote Blicke* (Anm. 32). Auch im 18./19. Jahrhundert pflegte man noch in Wien die Kunst des Wachsporraits, einige in der Österreichischen Nationalbibliothek sind noch gut erhalten und mittlerweile restauriert.

- riert. Für Hinweise danke ich Peter Prokop.
- 36 Anna Morandi (1714–1774) war mit Prof. Giovanni Manzolini verheiratet. Als er an Tuberkulose erkrankte, erhielt seine Frau die Erlaubnis, an seiner Stelle in der Universität Anatomie zu unterrichten, was sie bis 1755 tat. Sie war so berühmt, dass sie von Katharina II. nach Russland eingeladen wurde.
- 37 ANTHONY HARVEY / RICHARD MORTIMER, *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge 1994.
- 38 HARVEY / MORTIMER, *Effigies* (Anm. 37), 80.
- 39 HARVEY / MORTIMER, *Effigies* (Anm. 37).
- 40 HARVEY / MORTIMER, *Effigies* (Anm. 37), 97.
- 41 VON SCHLOSSER, *Tote Blicke* (Anm. 32), 57–59.
- 42 VON SCHLOSSER, *Tote Blicke* (Anm. 32), 60f. mit Abb.
- 43 KRASS, *URTE*, Vom schönsten Heiligenkörper der Welt zur Herrin der Schlangen. Verlebung und Sichtbarmachung des Leichnams der Caterina Vigri von Bologna († 1463), in Thomas Macho / Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007, S. 263–293.
- 44 Barbara Sirani, 1665, Firenze, *Gabinetto disegni e Stampe degli Uffizi*; MODESTI, Sirani (Anm. 5), 342f.
- 45 Die Ausbildung beider Talente ist bei Künstlerinnen signifikant, vgl. die Selbstportraits der Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana und Marietta Robusti mit ihren Musikinstrumenten, auch Properzia de Rossi spielte ein Instrument und sang, ebenso war Angelika Kauffmann bei Zeitgenossen für ihren Gesang berühmt.
- 46 MODESTI, Sirani (Anm. 5), 15 und Kat. Bologna (Anm.1), 46. Die Familie Sirani besaß mehrere Immobilien, so ein Landhaus vor den Stadtmauern bei San Mamolo, eine Wohnung im Vicolo Broilo de' Oiatesi, zwei Appartements im Palazzo de' Paselli, eine Wohnung bzw. Studio im Komplex des Ospedale della Morte und eben jenes in der Via Urbana.
- 47 So bleibt Sofonisba Anguissola (1535–1625) bis zu ihrem 44. Lebensjahr ledig, um dann dem Kapitän eines Schiffes während ihrer Überfahrt von Palermo nach Genua einen Heiratsantrag zu machen. Rosalba Carriera (1675–1757) bleibt zeit ihres Lebens unverheiratet. Lavinia Fontana (1552–1614) heiratet mit 25 Jahren, aber nur unter der Bedingung, dass ihr Mann sie unterstützt. Er half ihr beim Malen, vor allem bei den Kleidern, was ihm den Spitznamen „sartore“ (= Schneider) einbrachte. Trotz seiner Hilfe hatte sie mit 11 Kindern und zahllosen Aufträgen soviel Arbeit, dass sie klagt, ihre Arme seien davon gebrochen. Angelika Kauffmann (1741–1807) fällt mit 26 Jahren auf einen Heiratschwindler herein. Die Malerin konnte schon nach einem Jahr die Ehe annullieren lassen, blieb aber bis zu ihrem 40. Lebensjahr jeder Verbindung gegenüber skeptisch, bis sie den Maler Antonio Zucchi heiratet, der ihr das Management ihres reichen Schaffens abnimmt. Artemisia Gentileschi wurde nach ihrem Vergewaltigungsprozess zur Wiederherstellung ihre Ehre verheiratet, aber ihr Mann ist relativ rasch aus ihrem Leben verschwunden und sie hat keinerlei Wert darauf gelegt, ihn wiederzufinden.
- 48 Bei MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2) sind in der Neuauflage 1841 noch folgende Frauen erwähnt: Antonia Pinelli Bertusio (die auch in San Domenico bestattet ist), Francesca Fantoni, Lucrezia Bianchi, Barbera und Anna Sirani, Ginevra Cantofoli, Veronica Franchi, Vincenzia Fabbri, Maria Oriana Galli Bibbiena, Lucia Casalini Torrelli.
- 49 Es sei auf den Aufsatz von NILS BÜTTNER im vorliegenden Aufsatzband verwiesen. BÜTTNER belegt die Vereinnahmung des Malers Quentin Massys durch die Stadt Antwerpen im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Städte-(Selbst)Lob.
- 50 MARGOT WITTKOWER / RUDOLF WITTKOWER, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989, 98 und 169; MALVASIA, *Felsina pittrice* (Anm. 2), 72; SYBILLE EBERT-SCHIFFERER u.a. (Hg.), *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Ausstellungskatalog Frankfurt 1988, 29.
- 51 Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Kat. Bologna (Anm.1), 266–271.
- 52 Einführung des Ausstellungskatalogs Frankfurt (Anm. 50) von DENIS MAHON, 13.
- 53 *L'Avenire d'Italia*, 8. August 1937, 4: „Il patrizio bolognese Saulo Guidotti, l'amico, il protettore dei buoni artisti del suo tempo, volle che nel suo sepolcro si componessero le spoglie dei due pittori a lui cari, di quello principalmente, del quale aveva raccolto l'ultimo respiro. E il nobile mecenate rese la più bella testimonianza di venerazione e di lode a colei che tanto aveva amato l'arte, da collocarne la salma accanto a quella di Guido Reni, il suo maestro di elezione. Se il maestro avesse potuto sapere che la tenera figliuola del suo discepolo, Giovanni Andrea Sirani, lo avrebbe seguito nell'imitazione dell'arte, e che, morta tanto giovane sarebbe stata posta accanto a lui sotto le volte di un tempio, il suo spirito ne avrebbe esultato.“