

Mobile Ausstattungen am Hof der Este in Ferrara

***Arazzi* als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts**

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der
Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Abhandlung

vorgelegt von

Claudia Sandtner
aus Lauingen/Donau

Hauptberichter: Prof. Dr. Sabine Poeschel
Mitberichter: Prof. Dr. Reinhard Steiner

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Januar 2009

Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart

2010

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Prachtentfaltung und <i>Magnificenza</i> am Hof der Este	7
2. Quellenlage und Ziele der Arbeit	12
2.1 Material und Quellenlage	12
2.2 Forschungsstand	16
2.3 Fragestellung und Ziele der Arbeit	19
3. Die Este als Auftraggeber und Mäzene am Hof von Ferrara	22
3.1 Die Este von Ferrara	22
3.1.1 Markgraf Nicolò III. d'Este (1393-1441)	22
3.1.2 Markgraf Leonello d'Este (1441-1450)	24
3.1.3 Herzog Borso d'Este (1450-1471)	25
3.1.4 Herzog Ercole I. d'Este (1471-1505)	27
3.1.5 Herzog Alfonso I. d'Este (1505-1534)	29
3.1.6 Herzog Ercole II. d'Este (1534-1559)	30
3.1.7 Herzog Alfonso II. d'Este (1559-1597)	31
3.2 Die Kunstpolitik der Este: Pracht und fürstliche <i>Repraesentatio</i>	33
4. Die Tapisseriesammlung der Este	37
4.1 Historischer Querschnitt durch die estensische Tapisseriesammlung	37
4.1.1 Der Aufbau der Tapisseriesammlung unter Markgraf Nicolò III.	37
4.1.2 Die Grundlagen einer lokalen Produktion unter Markgraf Leonello	41
4.1.3 Die umfangreiche Erweiterung der Tapisseriesammlung unter Borso d'Este	44
4.1.4 Das Schicksal der Sammlung unter Herzog Ercole I.	52
4.1.5 Der Stand der Tapisseriesammlung unter Herzog Alfonso I.	58
4.1.6 Die Gründung einer Tapisseriemannufaktur unter Herzog Ercole II.	60

4.1.7	Das Schicksal der Sammlung unter Herzog Alfonso II.	69
4.2	Die <i>Arazzieri</i> und Künstler aus Nordeuropa und ihre Italianisierung	74
4.2.1	Nordische Kunst am Hof von Ferrara	74
4.2.2	Die <i>Arazzieri</i> aus Nordeuropa	77
4.2.3	Zum Stil italienischer Tapisserien im Quattrocento	84
4.2.4	Zur Italianisierung flämischer Tapisserien im Cinquecento	86
4.3	Themen und Ikonographie der estensischen <i>Arazzi</i>	91
4.3.1	Wappen und Grotresken	91
4.3.1.1	Die Wappentapisserien der Este	91
4.3.1.2	Die verlorenen Grotreskentapisserien	99
4.3.2	<i>Vita signorile</i>: Vergnügungen, Feste und Jagdszenen	105
4.3.2.1	Die verlorene Tapisserieserie der <i>Cavalli</i> (1542-1557)	109
4.3.2.2	Die Tapisserieserie der <i>Virtù</i> (1559-1560)	111
4.3.3	Allegorien der Herzöge: Zelebrierung der Auftraggeber durch Tapisserie	120
4.3.3.1	Die Herkulestapisserien des 15. Jahrhunderts	121
4.3.3.2	Die Herkulestapisserien unter Herzog Ercole II.	146
4.3.3.3	Die Tapisserieserie der <i>Odissea</i> (um 1538)	168
4.3.4	Allegorien Ferraras: <i>Delizie</i> und Gärten in Tapisserie	172
4.3.4.1	Ferrara: <i>Paradisus diliciarum</i> – <i>Paradisus principis</i>	172
4.3.4.2	Die allegorischen Gärten Herzog Ercoles II.: die Serie der <i>Metamorfofi</i> (1543-1545)	175
4.3.4.3	Der ferraresische Garten als Theaterbühne	199
4.3.4.4	Verlorene Tapisserieserien mit Darstellungen von Ferrara und Umgebung	221
4.3.5	Religiöse Themen	228
4.3.5.1	<i>Compianto su Cristo morto</i> für Herzog Ercole I.	228
4.3.5.2	Ein Tapisserieauftrag für den Dom von Ferrara (1550-1553)	247
4.3.5.3	Die <i>Storie della Vergine</i> für den Dom von Como	269
4.3.6	Bordüren	282
4.3.6.1	Definition und Funktion	282
4.3.6.2	Vorläufer und Vorstufen der Bordüre im Quattrocento	283
4.3.6.3	Zur Entwicklung der Bordüre im Cinquecento	285

4.4 Gesellschaftliche und politische Funktion der Tapiserie	298
4.4.1 Zu den Vorbildern der estensischen Tapisseriesammlung und ihrer Einordnung	298
4.4.2 Tapiserie als <i>Ars suprema</i> und herrschaftlicher <i>Repraesentatio</i>	304
4.4.3 Zur inhaltlichen Aussagekraft der Tapiserie	313
5. Mobile Ausstattung am Hof der Este	319
5.1 Raumabfolgen und ihre Ausstattung	319
5.1.1 Fixe Ausstattung	322
5.1.2 Ausstattung mit Tapiserie	325
5.1.3 Die estensischen <i>Bucintori</i>	330
5.2 Dekorationsprogramme	333
5.2.1 Kriterien und Prinzipien der Ausstattung	333
5.2.2 Die <i>Camere Dorate</i> im Palazzo Ducale von Herzog Ercole I.	341
5.2.3 Die neuen Stenzen von Herzog Ercole II.	344
5.2.4 Das <i>Appartamento dello Specchio</i> im Castello von Herzog Alfonso II.	351
5.2.5 Ausstattung für Feste und Bankette	356
5.3 <i>Arazzo</i> und <i>Pittura</i>	362
5.3.1 Die mobilen Fresken	362
5.3.2 Der Wettstreit zwischen <i>Arazzo</i> und <i>Pittura</i>	364
Schlussbemerkung	376
Summary	380
I. Literatur	384
II. Katalog	431
III. Abbildungsnachweis	442
IV. Glossar	450
V. Abbildungen	457

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich meinen Dank aussprechen an all diejenigen, die meine Arbeit in den letzten Jahren begleitet und gefördert haben. An erster Stelle danke ich meiner Doktormutter Professor Dr. Sabine Poeschel für die engagierte Betreuung meiner Arbeit und die Unterstützung bei der Themenfindung. Die fachlichen Gespräche bargen viele wertvolle Ratschläge und konstruktive Anregungen. Außerdem sei Professor Dr. Reinhard Steiner für die Übernahme des Zweitgutachtens gedankt.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern Hannelore und Ignaz Sandtner, die mir die Möglichkeit gaben, meine Ausbildung und Studienrichtung nach meinen Neigungen zu wählen und mich auch bei der Entscheidung zur Promotion bestätigten. Ihre finanzielle, fachkundige und moralische Unterstützung half mir wesentlich, die Arbeit in der vorliegenden Weise auszurichten. Ein besonders herzlicher Dank gebührt auch meiner Lektorin Margit König für die umsichtige, kritische und zeitaufwendige Arbeit des Korrekturlesens.

Danken möchte ich auch meinen Freunden und Kollegen, die in unterschiedlichster Weise zur Entstehung der Dissertation beigetragen haben: allen voran Alexandra Wagner und meinen Ruderkollegen für die stets aufmunternden Worte sowie meinem damaligen Arbeitgeber Dipl. Ing. Christoph Hitzler aus München für die freundliche Unterstützung. Dr. Robert M. Maier sei für die Übersetzungsarbeiten ins Englische herzlich gedankt. Sandra Schmidt und Anika Meier danke ich fürs Korrekturlesen sowie für zahlreiche fachliche Anregungen und konstruktive Gespräche. Ebenso sei meinem Bruder Andreas Sandtner, Kristina Wells sowie Dr. Birgitt Legrand für ihre Mithilfe gedankt. Besonders dankbar bin ich auch meinem Lebensgefährten Bernd Dollfuss. Während der Jahre intensiver Arbeit war er sehr geduldig und gab mir stets Rückhalt in sicherlich auch für ihn nicht immer leichten Zeiten.

Für wertvolle fachliche Auskunft zu den Tapisserien bin ich Professore Forti Grazzini aus Mailand zu großem Dank verpflichtet. Auch die von mir zu Rate gezogenen Mitarbeiter der Bibliotheken, Archive, Museen und Sammlungen waren stets überaus hilfreich und freundlich. Mein Dank gilt hier vor allem dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris für die Unterstützung. Auch danke ich dem Musée des Arts Décoratifs in Paris für die freundliche Erlaubnis, Tapisserien im Depot des Museums begutachten und fotografieren zu dürfen.

Ich freue mich über das Ergebnis an diesem Punkt des Weges und darauf, die mir entgegengebrachte Unterstützung in der einen oder anderen Weise zurück- und weiterzugeben.

Widmen möchte ich diese Veröffentlichung gerne meiner verstorbenen Großtante Professor Hilda Sandtner, die mich schon früh auf textile Pfade gelenkt hat und mich zu ihren Lebzeiten stets großzügig unterstützt und gelehrt hat.

Allen Lesern dieser Arbeit wünsche ich interessante Erkenntnisse.

Kronau, im Mai 2010

Claudia Sandtner

1. Prachtentfaltung und *Magnificenza* am Hof der Este

Der Terminus *Magnificenza*, abgeleitet aus dem lateinischen *Magnificentia*, geht auf die *Megaloprépeia* (Großgeartetheit) des aristotelischen Tugendkanons zurück, der in der *Nikomachischen Ethik* entwickelt wurde.¹ In der Formulierung dieser Lehre des Aristoteles wurde die Magnifizenz im 15. Jahrhundert als erste Fürstentugend postuliert. Die Schrift übte nachhaltigen Einfluss auf theoretische Erörterungen zur Macht von Regenten und entsprechende moralische und politische Bildungsziele aus.

Eine wichtige Abhandlung zur *Magnificenza* enthält die Schrift „*De triumphis religionis*“ (1497) von Giovanni Sabadino degli Arienti, ein Traktat zu den zehn Fürstentugenden, welches der Bologneser Humanist für Herzog Ercole I. d’Este von Ferrara verfasste.² Das Werk ist eine Mischung aus traditionellem Fürstenlob, Schilderung des höfischen Alltags und Beschreibung der Bauwerke der Este mit ihrer kostbaren und prunkvollen Innenausstattung. Als kultur-, kunst- und architekturhistorische Quelle für Ferrara ist es von allergrößter Bedeutung. Das fünfte Buch, das mehr als ein Drittel der gesamten Abhandlung umfasst, ist der *Magnificenza* gewidmet. Unter dem Titel „*De triumpho e dignità della magnificentia, in cui se recorda le nuptie ducale et la gloria del edificati templi e deli palaci, zardini e acrescimento dela bella città de Ferrara*“ wird sie als die eigentliche Haupttugend dargestellt, die alle anderen fürstlichen *Virtù* mit einschließt.³ *Magnificenza*, so der Humanist, zeige sich in prachtvollen, großen und erhabenen Dingen, die aus den kostbarsten Materialien gefertigt würden.⁴ Die „*Ethica Nicomachea*“ diene nicht nur zur Rechtfertigung einer ausgeprägten Bautätigkeit, sondern auch zur Begründung kostbarer Palastausstattungen und Aufwendungen für Festivitäten. Zu diesen prächtigen Ausschmückungen zählten nicht zuletzt hochwertige Tapissereien, die der Schatzkammer zugeordnet waren. Magni-

¹ Das Konzept der *Magnificentia* geht auf das vierte und fünfte Kapitel des IV. Buches der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles zurück (Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, hrg. von R. Nickel, übersetzt von O. Gigon, Düsseldorf u.a. 2001; Imesch, K., *Magnificenza als architektonische Kategorie*, Oberhausen 2003, S. 37ff.; Cole, A., *Virtue and Magnificence. Art of the Italian Renaissance Courts*, New York 1995).

² Die anderen von Sabadino behandelten Tugenden sind *Religione*, *Magnanimità*, *Fortitudo*, *Liberalità*, *Fede*, *Iustitia*, *Prudentia*, *Patientia* und *Fortuna*. Das Manuskript befindet sich in der Vatikanischen Bibliothek (MS. Rossiano 176; Gundersheimer, W.L., *Art and Life at the Court of Ercole I d’Este: The „De Triumphis Religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genf 1972, S. 250-167; Imesch, 2003, S. 41ff.).

³ Gundersheimer, 1972, S. 14f.

⁴ Ebd., S. 50; Ders., *Ferrara, The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973, S. 250-251, 266-267.

fizienz wurde ferner als wesentlicher Bestandteil eines guten und erfolgreichen Regiments verstanden sowie als Ausdruck von wirtschaftlicher Prosperität in Friedenszeiten.

Die norditalienischen Höfe des 15. Jahrhunderts wurden in erster Linie von drei Familien dominiert: die Este in Ferrara, die Gonzaga in Mantua und die Sforza in Mailand. Diese Höfe versuchten, einander in Majestas und Magnifizienz zu übertreffen, was sich in einer prachtvollen und luxuriösen Hofhaltung niederschlug. Das italienische Adelsgeschlecht Este herrschte etwa 900 Jahre über ausgedehnte Territorien. Die Este unterschieden sich von den meisten anderen Familien in oberitalienischen Städten, die aus bescheideneren Anfängen durch Handel, Banken und Gewerbe emporgekommen waren, durch ihre adelige Herkunft. Sie stammten aus Este nahe Padua und regierten seit Azzo Novello d'Este (1242-64) über Ferrara und seit Obizzo II. d'Este (1264-93) außerdem über Modena und Reggio. Das estensische Territorium erstreckte sich über die Breite Norditaliens, von der Adria bis zu den Apenninen. Das Hoheitsgebiet im Süden von Venedig, das sich bis nach Bologna ausdehnte, war Teil des Kirchenstaates⁵, das Gebiet um Modena war kaiserliches Lehen. Im Jahr 1597 ging infolge des Todes von Herzog Alfonso II. d'Este ohne einen direkten männlichen Nachkommen die eindrucksvolle Signoria der Este zu Ende und Ferrara fiel an den Kirchenstaat.

Ferrara war ein glänzender kleiner Hof, den viele – mehr oder weniger prominente – Reisende in Richtung Süden passierten. Es lag auf der Route nach Rom beziehungsweise Süditalien. Dass die Stadt eine Kreuzung für kommerziellen und kulturellen Austausch zwischen Nord- und Süditalien war, verdankte sie hauptsächlich der Entwicklung von Kommunikationslinien innerhalb des estensischen Staates. Ein südlicher Arm des Flusses Po floss nahe an den Stadtmauern Ferraras vorbei und erleichterte dank eines gut entwickelten Systems navigierbarer Kanäle den Austausch mit den meisten norditalienischen Städten. Jacob Burckhardt definierte die estensische Signoria als eine „merkwürdige Mitte (...) zwischen Gewaltsamkeit und Popularität“.⁶ Im 15. und 16. Jahrhundert sah der fürstliche Herrscher Kunst und Architektur vor allem im Kontext aufwendiger Demonstration seiner Macht und Finanzkraft sowie politischer Botschaften. Prachtentfaltung war unverzichtbar im fürstlichen Habitus. Besonders während des 15. und 16. Jahrhunderts wurde der Hof von Ferrara durch das Patronat der Este zu einem bedeutenden künstlerischen und kulturellen Zentrum. Herzog Ercole II. (1524-1559) erhob sogar den An-

⁵ Die Este waren somit päpstliche Vikare und mussten *Census vicariatus* zahlen.

⁶ Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hrg. von W. Rehm, Stuttgart 1987, S. 73.

spruch, dass seine Familie und die Stadt prächtiger seien als die der Medici in Florenz und daher zu diplomatischem Vorrang berechtigt seien.⁷

Eines der Attribute von Prachtentfaltung am Hof von Ferrara war das herzogliche Tapisserieatelier. Ferrara besaß die älteste kontinuierliche Tradition der Bildteppichweberei in Italien. Seit 1436 lassen sich am Hof der Este *Arazzieri* nachweisen. Im Verlauf des Trecento fasste diese neue und eindrucksvolle textile Technik Fuß, welche durch eine spezifische materielle Struktur charakterisiert ist. Die Dekoration ist hierbei nicht auf das Gewebe gesetzt, wie bei der Stickerei, sondern integraler Bestandteil. Die kostspieligen Tapisserien wurden in zahlreichen Zentren in Flandern und Nordfrankreich, vor allem in Brüssel, Paris und Arras gewebt. Von letzterem Produktionszentrum stammt der italienische Terminus *Arazzo*. Die gebräuchliche Bezeichnung steht jedoch ohne Bezug zur ursprünglichen Lokalität.⁸ *Arazzi* waren nicht nur große Wandtapisserien, welche narrative sakrale oder profane Szenen, vegetabile, zoologische oder heraldische Darstellungen schmückten und an den Wänden der Säle und Stanzen der herrschaftlichen Signori sowie entlang von Kirchenschiffen hingen. Die Bildteppiche hatten im Verlauf ihrer Geschichte viele Funktionen zu erfüllen und nahmen unterschiedliche Formate an: als Wanddekorationen (*Coltrine, Spalliere, Antiporti, Entrefenêtre, Sopraporte, Soprafinestre*), als Komponenten der mobilen Ausstattung (*Apparamenti da letto, Bancali*), als *Paliotti* oder *Antependia* für die Altäre oder zuletzt als dekorative Komponenten der Kleidung.⁹

Nach einer heute immer noch verbreiteten Sicht gilt die Tapisserie, da sie die Übersetzung eines *Modello* in ein textiles Gewebe ist, als Produkt einer *Arte minore*. Die Arbeit der *Arazzieri* auf dem Webstuhl war vor allem eine interpretierende Tätigkeit, die nicht immer im vollen Einklang mit dem Entwurf stehen musste. Die Realisierung einer Tapisserie war ein langandauernder und schwieriger Prozess und benötigte in einer langen Lehrzeit erworbene Fertigkeiten. Bei einer

⁷ Diese Debatte brach 1541 am päpstlichen Hof aus (Siehe Adelson, C., Cosimo de' Medici and the Foundation of Tapestry Production in Florence, In: Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del' 500. Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico, hrg. von Olschki, L. O., Florenz 1983, S. 916; Dies., The tapestry patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553, Ph.D., New York University 1990, S. 38f.; Chiappini, L., Gli Estensi, Varese 1967, S. 5-6. Zur *Precedenza*-Diskussion siehe auch: Gibaudi, P., Questioni di precedenza fra le corti italiane nel secolo XVI, Rivista di Scienze Storiche, I, 1904, 2, S. 29-38, 126-141; Santi, V., La precedenza tra gli Estensi e i Medici, Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, IX, 1897, S. 37-122).

⁸ „*Arazzo*“, der moderne italienische Terminus für gewebte Tapisserie, stammt von der Phrase „*Panno di Arazzo*“ ab. Arras in Frankreich war vor allem im 14. und 15. Jahrhundert ein berühmtes Tapisseriezentrum. Weitere Termini, die in Italien im 15. und 16. Jahrhundert zur Bezeichnung von Tapisserien benutzt wurden, sind: *Tappezzerie, Panni, Coltrine, Celoni*; mögliche Varianten zu *Arazzo* waren: *Razzi, Arazzi, Arragi* (Forti Grazzini, „*Arazzo*“, In: *Arti Minori*, hrg. von Piglione, C., Tasso, F., Mailand 2000, S. 67; Adelson, C., Tapestry, In: *Enciclopedia of Italian renaissance & mannerist art*, Bd. 1, hrg. von Turner, J., 2000, S. 807).

⁹ Dieselben Funktionen haben auch andere textile Erzeugnisse, z.B. *Ricami, Tappeti* oder *Tessuti operati*, übernommen (Forti Grazzini, 2000, S. 67).

Kalkulation, dass ein erfahrener *Arazziere* täglich wenige Quadratcentimeter Gewebe schaffte, benötigte er viele Monate um eine Wandtapisserie fertig zu stellen, die einige zehn Quadratmeter messen konnte. Die Ausgaben stiegen durch den Wert der verwendeten Materialien und durch den Preis des *Modello*. Ein gewaltiger Kostenfaktor, wenn man außerdem bedenkt, dass die *Arazzi* selten als Einzelstücke entstanden. Für die Finanzierung dieser Jahre beanspruchenden Arbeiten und Materialien waren große Geldreserven notwendig.¹⁰

Vor allem im Quattro- und Cinquecento wurde die Tapisserie als eine Kunstform von höchstem Wert angesehen. Sie war zusammen mit Juwelen, Silber und Goldtellern einer der wichtigsten Bestandteile fürstlicher Magnifizienz. Aufgrund der verwendeten Materialien, der besten Seide, vielfach auch Goldfäden, eigneten sich Bildteppiche wie auch die Seidengewebe besonders für den Zweck staatssymbolischer Erkennungszeichen. Sie wurden in höherem Maße als andere bildnerische Medien zu Zwecken der herrschaftlichen Repräsentation verwendet beziehungsweise galten als das Repräsentationsmittel schlechthin. Wandteppiche waren ein exklusives, weitgehend dem Adel vorbehaltenes Bildmedium, das wie kein anderes über Jahrhunderte den feudalen Habitus geprägt hat. Die Grenzen vom burgundischen Flandern und Nordfrankreich überschreitend, wo zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert der größte Teil der Tapisserie-manufakturen anzutreffen war, überzog das Interesse an den wertvollen und faszinierenden Textilien relativ schnell ganz Europa. Bald gab es in Italien keinen Fürsten oder Signore, der nicht eine oder mehrere Sammlungen der berühmten *Panni istoriati* besaß, die wegen des Materialreichtums, der Meisterschaft der Ausführung, Lebendigkeit der Farben sowie Varietät und Schönheit der Darstellungen vorgezeigt und bewundert wurden.

Animiert vom Wunsch, die eigenen Wohnsitze mit Werken zu schmücken, die sich thematisch auf die Freskenzyklen in den Palazzi beziehen konnten oder die panegyrischen Charakter besitzen, der großen Familien gebührt, beschränkten sich viele Kunden nicht darauf, aus dem Repertoire zu schöpfen, das auf den Märkten verfügbar war, sondern gaben spezifische Werke in Auftrag oder versuchten, wie die Este, eine *Arazzeria* vor Ort einzurichten. Der *Arazzo* diente wie wohl kein anderes Medium affirmativen Zwecken. Im Umfeld der Höfe wurden immer wieder Lobpreisungen kostbarer Textilien verfasst, Dichter entwarfen Programme für Tapisseriezyklen und die Zeremonialliteratur hob die Bedeutung der Bildteppiche als eines der primären Zeichen fürstlicher Magnifizienz hervor. Als Embleme für Status und wirtschaftlichen Reichtum nähren

¹⁰ Forti Grazzini, 2000, S. 67f.

die Tapisserien, vergleichbar in einer anderen Epoche den Seidengeweben, ein Phänomen, das Cuoghi Costantini als „*Tesaurizzazione*“ definiert.¹¹

Tapisserien gehörten zu den elitären und wertvollsten Kunstobjekten. Nachdem sie für mehrere Jahrhunderte in großer Anzahl den luxuriösen Wohnsitzen der Fürsten und Regierenden Glanz und Magnifizienz gaben, gelten sie heute als seltene künstlerische und historische Zeugnisse. Gerade bei Textilien sind aufgrund ihrer besonderen Empfindlichkeit enorme Verluste zu verzeichnen und nur noch ein kleiner Teil der Stücke, die seinerzeit Feste und Bankette, zivile und liturgische Feierlichkeiten belebten, sind in Museen und Sammlungen erhalten.

¹¹ Cuoghi Costantini, M., Gli arazzi, In: Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna, Cinisello Balsamo 1993, S. 104.

2. Quellenlage und Ziele der Arbeit

2.1 Material und Quellenlage

Im 15. und 16. Jahrhundert verschaffte sich die Dynastie der Este zum Schmuck ihres Hofes, ihrer Stadtresidenzen und Landvillen eine beträchtliche Quantität an Tapisserien. Heute ist nur noch wenig von den Palästen und ihrer ursprünglichen Ausstattung übriggeblieben, für die Ferrara in ganz Italien berühmt war. Die Gründe hierfür sind vielseitig. Zu nennen sind unter anderem schwere Erdbeben, die ab November 1570 Ferrara über mehrere Jahre hinweg erschütterten und zahlreiche Gebäude zerstörten.¹² Herzog Alfonso II. d'Este baute danach das Castello Vecchio im Stadtzentrum wieder auf, aber viele Paläste und Kirchen wurden nicht wieder errichtet, bevor die Este durch Papst Clemens VIII. im Jahr 1598 aus Ferrara vertrieben wurden. Die neue päpstliche Regierung begrüßte vielmehr das Verschwinden von Zeichen ehemaliger estensischer Autorität. Im frühen 17. Jahrhundert wurde die Cittadella erbaut und dadurch ein großes Stadtviertel zerstört. Schwere Bombardements im Jahr 1944 fielen weitere Gebäude zum Opfer.

Im einst so prächtigen Herzogspalast, dem Palazzo di Corte, in dessen Sälen die Tapisserien in großer Anzahl ausgestellt waren, zeugen heute nur noch wenige Räume und einige Architekturfragmente von der Zeit der Este. Das Castello Vecchio wurde zum Teil beträchtlich verändert, einige Stenzen präsentieren jedoch noch die Ausstattung unter Alfonso II. Zu sehen ist nichts Ursprüngliches mehr vom Castello Nuovo oder von Belfiore. Der Palazzo Schifanoia steht als vollständig bewahrter estensischer Wohnsitz in Ferrara nahezu isoliert. Außer den Dekorationen im Palazzo Schifanoia, den Orgeltüren in der Kathedrale von Cosmè Tura und erst kürzlich wiederentdeckten Malereien in der *Delizia* von Belriguardo findet sich heute vor Ort kaum noch Malerei von Bedeutung, die in Bezug zur noch existierenden beziehungsweise aus Dokumenten bekannten mobilen Ausstattung gesetzt werden kann. Der Gesamtplan der Stadt ist erhalten geblieben. Er zeigt die Stadt, wie sie Ende des 15. Jahrhunderts konzipiert worden war, als Ercole I. d'Este sie durch den Bau von Schutzanlagen und der Anlage von Straßen und Arkadenplätzen

¹² Solerti, A., Il Terremoto di Ferrara nel 1570, Modena 1889.

erweiterte: ein Stadtplan, der Jacob Burckhardt veranlasste, Ferrara als die „erste moderne Stadt Europas“ zu bezeichnen.¹³

Infolge des großen Verlustes an visuellem Material ist es schwierig, die Bedeutung der Familie als Mäzene zu präzisieren. Viele Gebäude, Bilder, Skulpturen und Tapisserien sind nur noch aus Schriftquellen bekannt. Nach dem Tod Alfonsos II. und der Devolution von Ferrara an den Kirchenstaat war das Geschlecht der Este im Jahr 1598 gezwungen, die Stadt zu verlassen und seine Besitztümer mit nach Modena zu nehmen. Viele Kunstgegenstände, welche die Este zurückgelassen hatten, brachte Kardinal Aldobrandini nach Rom. Etliche Bilder befinden sich daher heute in der Villa Borghese. 100 Meisterwerke aus der Galleria Estense wurden 1746 an den Kurfürsten von Sachsen, August II., verkauft und gelangten somit in den Besitz der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.¹⁴ Als der Erbe Cesare d'Este von Ferrara nach Modena zog, nahm er die Bibliothek und das Archiv mit. Aus diesem Grund besteht eine Dislokation zwischen Archivmaterial und der Stadt selbst.

Nur wenige Exemplare aus der im 15. und 16. Jahrhundert so prächtigen und umfangreichen Tapisseriesammlung der Este haben sich bis heute erhalten. Die Bildteppiche, die nach Ende des Cinquecento noch existierten, wurden nach Modena gebracht und dort für weitere zwei Jahrhunderte aufbewahrt, bis bei den revolutionären Razzien des späten 18. Jahrhunderts die estensischen Palazzi und Villen geplündert und viele Kunstwerke zerstört und zerstreut wurden. Im 19. Jahrhundert hat sich in Modena kein einziger *Arazzo ferrarese* erhalten. Die acht Behänge mit den *Storie di San Giorgio* und *di San Maurelio*, die sich heute im Dommuseum befinden, sind die einzigen Zeugnisse, die noch in Ferrara verblieben sind. Die wenigen Stücke, die dem Verfall entkamen, gingen in private Sammlungen oder ins Ausland über. Der erhaltene Bestand ist im Vergleich zum einstmals grandiosen Ausmaß der Sammlung auf ca. zwei bis drei Prozent zu schätzen.

Die größten Verluste verursachte wahrscheinlich der Gebrauch der Objekte, die von Natur aus von einer inneren Fragilität gekennzeichnet sind. Außerdem weisen viele italienische Tapisserien aufgrund der *Chiaroscuro* Effekte große Flächen in dunkelbrauner und schwarzer Farbe auf.

¹³ Burckhardt, 1987, S. 74.

¹⁴ Darunter befand sich rund ein Dutzend der Gemälde, die Ercole II. zwischen 1540 und 1550 zur Ausstattung seiner neuen Gemächer hatte anfertigen lassen (Siehe 5.2.3; Venturi, A., *La Regia Galleria Estense, Modena 1882* (Nachdruck 1989); Bonasanti, G., *La Vendita di Dresda, Modena 1989*; Weber, G.J.M., *Die Sammlung Ferrareser Malerei in Dresden*, In: Ders., *Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferraresischer Malerei in Dresden (1480-1620)*, Turin u.a. 2003, S. 37-48; Emiliani, A., *Il ritorno delle muse*, In: Bentini J., Agostini G. (Hrg.), *Un Rinascimento singolare: la Corte degli Este a Ferrara*, Brüssel, Palais des Beaux Arts, 3. Oktober 2003- 1. Januar 2004, Cinisello Balsamo 2003, S. 19-25).

Letztere sind Farben, die metallische Oxide beinhalten, die im Laufe der Zeit besonders Wolle und Seide angreifen und sie daher für den Verfall anfälliger machen als ihre niederländischen Pendants. Aber auch die geringe Beachtung, die in Italien lange Zeit diesem Genre zukam, hat zur Zerstreuung der Werke beigetragen, indem man den Export der wenigen erhaltenen Stücke zuließ. In diesem Land kam der Tapiserie vor allem ab dem Settecento eine schwindende Beachtung und Wertschätzung zu und viele Serien wurden aus der Einrichtung eliminiert. Zum Ende des Jahrhunderts ist eine allgemeine Dekadenz des *Arazzo* und ein fortwährendes Desinteresse für jede Art dieser Kunst festzustellen. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden die feinen Tapiserien nur zu speziellen Gelegenheiten aufgehängt. Aber im Verlauf der Zeit und mit dem Wechsel der Mode für Innendekoration wurden solche Aufmerksamkeiten in einer Reihe von Sammlungen ab dem späten 17. Jahrhundert vernachlässigt. Während des Settecento endeten viele der großen mittelalterlichen und Renaissance-Tapiserien als permanente Behänge, verloren dadurch ihre Farben und der Zustand der Seidenfäden verschlechterte sich. Hinzu kommt, dass heute gerade die älteren *Arazzi italiani* zum größten Teil in ausländischen Sammlungen gelagert werden. Während dieses Los viele kleinere italienische Tapiseriezentren teilten, sind die in Florenz gewebten und für den Medici-Hof bestimmten Bildteppiche vom Schicksal begünstigt worden. Der Großteil der Sammlung von Herzog Cosimo I. de' Medici existiert heute noch vor Ort, vor allem die aufwendig mit wertvollen Seiden und Metallfäden gearbeiteten Stücke. Für jene hatte der Hof spezielle Aufbewahrungssäcke entworfen und benutzte sie nur zu besonderen Gelegenheiten.¹⁵

Insbesondere während der Herrschaft von Borso und Ercole II. d'Este war die Tapiserie das primäre Ausstattungsmedium, das am ferraresischen Hof mehr geschätzt wurde als die Malerei. Beide Herzöge unterstützten in großem Maß die lokale Manufaktur, wobei hierfür die finanziellen Aufwendungen wesentlich höher waren als für andere kulturelle Bereiche. Die Zerstörungen und Zerstreuungen sowie die Veränderungen der ästhetischen und sozialen Gewohnheiten im 18. und 19. Jahrhundert machen jedoch heute ohne die Grundlage der Rekonstruktion mittels historischer Zeitdokumente (Inventare, Testamente, Chroniken, Briefe, literarische Werke) schwer verständlich, welche Rolle die *Arazzi* in der figurativen europäischen Kultur vor der Französischen Revolution innehatten. Das reichliche Archivmaterial liefert viele Informationen zur Darstellung, zum Standort und zu den Urhebern der Tapiserien. Alle Ämter,

¹⁵ Wenn ein geringerer Prozentsatz an Wolltapiserien erhalten ist, ist dies auf die häufigere Nutzung dieser Stücke zurückzuführen. Eine gröbere Webarbeit resultiert fast automatisch aus den benutzten schwereren und stärkeren Materialien (Zur Tapiseriekunst in Florenz siehe u.a. Adelson, 1990).

auch die in Bezug auf die mobile Ausstattung und insbesondere auf die *Tappezzeria*, unterhielten ihr eigenes Rechnungsbuch. Die Inventare sind im Archivio Estense in Modena als *Amministrazione della Casa* bei den Registern des zentralen Verzeichnissystems der Camera Ducale zusammengefasst. Viele Aufstellungen, zum Beispiel die *Memoriali*, *Libri del Conto Generale* und Schatzkammerverzeichnisse sind zusammen mit den Gehaltslisten der Künstler erhalten.¹⁶ Wichtig sind vor allem die Inventare aus den Jahren 1436-41, 1457-69, 1529, 1580, 1587 und 1598.¹⁷

Die Bestandsaufnahmen der *Arazzi* wurden von Beamten verfasst, die für die Kontrolle der *Guardaroba* zuständig waren, den sogenannten *Uffici della tappezzeria*. Durch ihre Berichte ist es möglich, die Geschichte einer einzelnen Tapissérie zu verfolgen. In der ersten Zeit wurde sie gewöhnlich als „nuovo“ oder „bellissimo“ qualifiziert, nach einigen Jahren als „rappezzature“, das bedeutet restaurierungsbedürftig. Dann folgen Klassifizierungen wie „usato“, „vecchio“, „vecchissimo“ oder „stracciato“.¹⁸ Die Beschreibungen der Gewebe machen nicht immer deutlich, ob es sich um richtige *Arazzi* handelt oder um *Ricami*, das heißt Stickereien, die auf Basis einfarbiger Gewebe ausgeführt wurden.¹⁹ Man unterscheidet im Allgemeinen zwischen „*Arazzi a licci alti*“, „*Arazzi a licci bassi*“, „*Arazzi all’ago*“ und „*Arazzi dipinti*“, deren Unterschiede in den Herstellungstechniken bestehen. Die Inventare spezifizieren nicht, ob in Ferrara der Hochwebstuhl oder der Flachwebstuhl in Gebrauch war. Sie stellen vielmehr die Schönheit der Tapissereien in den Blickpunkt, welche die Eigenschaften einer extrem

¹⁶ Siehe Tuohy, T., *Struttura e sistema di Contabilità della Camera Estense del Quattrocento*, In: *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Province modenesi*, XI, 1982, S. 117ff.; Ders., *Studies in domestic expenditure at the court of Ferrara, 1451-1505, Artistic Patronage and Princely Magnificence*, Ph.D.diss., Warburg Institute, University of London 1982, S. 6ff. und S. 76ff.

¹⁷ ASMo, Camera Ducale, *Amministrazione della Casa, Guardaroba*, Reg. n. 1, 1436-1441 *Inventarium bonorum mobilium* (veröffentlicht in Bertoni, G., Vicini, E.P., *Il Castello di Ferrara ai tempi di Nicolò III. Inventario della suppellettile del castello, 1436*, Bologna 1909; siehe 4.1.1); ASMo, Camera Ducale, *Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie*, Reg. n.1; *Inventario 1457-1469*, ms. (veröffentlicht in Forti Grazzini, 1982, S. 215-226; siehe 4.1.3); ASMo, Camera Ducale, *Arazzi e Tappezzerie*, Reg. n. 14 bis, *Inventario delle tapezarie, 1529* (Forti Grazzini, 1982; siehe 4.1.5); ASMo, Camera Ducale, *Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie*, Reg. n. 17, *Inventario di Guardaroba della Razzaria del Ser.mo Sig. Duca Nostro di Ferrara* (Forti Grazzini, 1982; siehe 4.1.7); ASMo, Camera Ducale, *Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie*, Reg. n. 16, *Inventario della Razzaria della Duc. Guardaroba fatto dell’anno 1587 da Alfonso de Bianchi ragionato della Duc. Camera di Commissione di S.A. ser.ma fatta dal molto M.le sig.r Co. Scipion sacrato Ducal Guardarobbiero...*(Forti Grazzini, 1982; siehe 4.1.7); Archivio Vaticano, *Inventario Testamentario dei beni di Alfonso d’Este* (rog. F. Rondoni e G. Batta Cecchini 21 ottobre 1598; veröffentlicht in Sella, P., In: *Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, vol. XXVIII, Ferrara 1931, S. 131-395).

¹⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 10.

¹⁹ Die Unterscheidung ist selten in den Dokumenten zitiert, in welchen oft das Werk des *Ricamatore* (Sticker) mit jener des *Arazziere* (Weber) verwechselt wird, die Arbeit mit der Nadel mit jener am Webstuhl (Ghinato, A., *L’arazzeria estense*, In: *Storia illustrata di Ferrara*, 1, Mailand 1987-88, S. 289).

komplizierten und arbeitsaufwendigen Webtechnik offenbaren, deren langer Produktionsprozess durch die prächtigen Endprodukte belohnt wurde.

2.2 Forschungsstand

Im 19. Jahrhundert wurden von mehreren Seiten ausführliche Recherchen in den Familienarchiven der Este unternommen: Es entstanden einschlägige Werke von Cittadella, Campori, Gandini, Venturi und Bertoni. Giuseppe Camporis „*L'arazzeria estense*“ von 1876 ist das grundlegende und noch heute einzigartige Basiswerk über die Produktion und die Verteilung von Tapissereien in Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert, auf dem alle folgenden Studien größtenteils aufbauen. Der Autor beschreibt die Etappen der Entwicklung, Blüte und des Niedergangs der lokalen Tapissieriemanufakturen.²⁰ Die Nachforschungen von Adolfo Venturi über die „*Arti minori*“ in Ferrara klären in der Folge einige Punkte und ergänzen die bis dahin gelieferten Daten.²¹

Das Standardwerk zur Bildteppichkunst in Ferrara, das unter anderem auch auf Camporis fundamentalem Werk basiert, ist das 1982 erschienene Buch „*L'arazzo ferrarese*“ von Forti Grazzini.²² In den folgenden Jahren veröffentlicht der Autor zum Thema und auch zu anderen italienischen Sammlungen immer wieder neue grundlegende Forschungsergebnisse und Korrekturen. Sein Basiswerk durchläuft die hervorspringenden Etappen der estensischen Sammlung und der *Arazzeria ferrarese* mit Bezug auf die wirtschaftliche Disposition, internationale Verbindungen und den Erwerb und Gebrauch der textilen Erzeugnisse am Hof der Este. Das historische Gesamtbild, das man bereits in den Untersuchungen Camporis vorfindet, wird durch Beiträge aus neuen und unveröffentlichten Archivdaten aktualisiert und ergänzt. Das Werk erhielt 1985 von Candace Adelson eine kritische Rezension, die das Buch als die „detaillierteste Studie einer gesamten Tapissieriekollektion einer Dynastie im Sinne von W.G. Thomson“ bezeichnet.²³ Adelsons Kritik an der Studie, dass der Komplex der letzten zwei Drittel des 16. Jahrhunderts, das Goldene Zeitalter der ferraresischen Tapissierproduktion, im Vergleich zu den anderen Kapiteln abgekürzt erscheint und das zuvor dominante Thema der Protektion und

²⁰ Campori, G., *L'arazzeria estense*, (Modena 1876) Bologna 1980.

²¹ Venturi, A., *Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV. L'arazzeria*, In: *L'Arte*, XII, 1909, S. 207-210.

²² Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, Mailand 1982.

²³ Adelson, C., *Recensione a L'arazzo ferrarese*, In: *Burlington Magazine*, CXXVII, 986, Mai 1985, S. 307-308. Auch von Adelson stammen grundlegende Forschungsarbeiten zur italienischen Tapissierkunst, speziell zu der in Florenz. Ihre Arbeiten werden in der vorliegenden Arbeit immer wieder als Vergleich herangezogen.

Benutzung der Diskussion von Zuschreibung, Quellen und relativen ästhetischen Vorzügen untergeordnet ist, wird in der Dissertation neben anderen Faktoren Rechnung getragen. Der Publikation von Forti Grazzini sind noch zwei Studien von Angela Ghinato zur „*L'arazzeria estense*“ des 14. und 15. Jahrhunderts hinzuzufügen, die ergänzenden Charakter haben.²⁴

Aufgrund der Tatsache, dass seit dem späten Mittelalter Tapisserien zu den prestigeträchtigsten und teuersten Kunstformen gehörten, ist es bedauerlich, dass Studien über *Arazzi* noch heute eine eher untergeordnete Rolle im generellen Diskurs der Kunstgeschichte spielen und vor allem zu einer Domäne der französischen und belgischen Spezialisten geworden sind. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte hauptsächlich mit Malerei, Skulptur und Architektur als primäre Formen künstlerischer Produktion beschäftigt. Im Laufe der Entwicklung öffentlicher Kunstmuseen wurden Objekte der sogenannten „dekorativen Künste“ gewöhnlich separat von der Malerei ausgestellt, gelagert und tendenziell eher als Beispiele zweckmäßiger oder rein funktioneller, denn als Exempel höherer Kunst angesehen. In diesem Zusammenhang muss jedoch betont werden, dass in Italien im 15. und 16. Jahrhundert vor allem das Medium der Tapisserie ausgewählt wurde, um politisch bedeutende Themen darzustellen. Der *Arazzo* galt gleichzeitig als monumentale Kunstform.

In den letzten Jahren entstanden nunmehr einige Publikationen, die den hohen ästhetischen und repräsentativen Wert des Mediums der Tapisserie in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellen. Aus diesen Arbeiten geht hervor, dass Bildteppiche meist von den führenden Künstlern der Zeit entworfen und in bestimmten Bereichen der Malerei vorgezogen wurden. In diesem Sinne ermöglicht beispielsweise Thomas P. Campbell mit seinem fundamentalen Werk „*Tapestry in the Renaissance*“ einen guten Überblick über Tapisseriesammlungen und -manufakturen verschiedener Länder. In dem Buch wird auch die *Arazzeria* in Ferrara in die Entwicklungsgeschichte eingeordnet, während das Patronat der Este im Vergleich zur Protektion an anderen (italienischen) Höfen die entsprechende Würdigung erhält, die ihr gebührt.²⁵ Hervorzuheben sind ebenfalls die kritischen Arbeiten von Birgit Franke, welche die Tapisserie als mobiles Bild höfischer Repräsentation und als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis untersucht.²⁶

²⁴ Ghinato, A., *L'arazzeria estense* (XIV-XV), In: *Storia illustrata di Ferrara*, 1, Mailand 1987-88, S. 289-305; Dies., *Tecniche e organizzazione del lavoro nell'arazzeria a Ferrara all'epoca di Borso d'Este*, In: *Tecnica e società nell'Italia dei secoli XII-XVI*, Pistoia 1987, S. 113-133.

²⁵ Campbell, T.P., *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2002.

²⁶ Franke, B., *Tapisserie – „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst*, In: Dies., *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 121-139; Dies., *Tapisserie als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis. Herkules, die*

Wolfgang Brassats umfassende und oft genutzte Studie über Tapisserien und Politik untersucht die historischen Funktionen und Verwendungszusammenhänge des Bildteppichs und definiert, was er die „Politik des Gebrauchs der Tapisserie“ genannt hat: ihre Verwendung als Dekor hoher Zeiten und nobilitierter Orte, als sozial graduierende Ausstattung, als Hoheitszeichen, als Gabe im zwischenhöfischen Geschenkverkehr, etc.²⁷ Diese Funktionen im Dienste der feudalen Repräsentation waren prägend für die Ikonographie, den Stil und auch den allgemeinen Begriff des Bildteppichs. Aus ihnen erklären sich ästhetische Merkmale, wie die nach den eingewirkten Edelmetallfäden differenzierende Materialästhetik und der getragene feierliche Stil vieler Werke. Die Untersuchungen Brassats werden in der Dissertation am Beispiel Ferraras konkretisiert und vertieft.

Die Publikation von Adriano Franceschini über die Künstler in Ferrara enthält mindestens 30 Jahre intensiver Arbeit in den Archiven von Ferrara und Modena mit dem Ergebnis von insgesamt 2430 Seiten, 3359 transkribierter Dokumente, 896 Namen zitierter und dokumentierter Künstler, sowie 180 Namen von zitierter und dokumentierter Lokalität und andere 1286 „*cose notevoli riportate*“.²⁸ Das Werk ist für die Tapisserieforschung Ferraras von großem Nutzen und hat zur Klärung noch offener Fragen beigetragen. Ebenfalls liefert Thomas Tuohy aufgrund seiner jahrelangen Recherchen im estensischen Hofarchiv in Modena einen wertvollen Beitrag zur Rekonstruktion der Este-Palazzi und ihrer Ausstattung vor allem während der Regierung Ercoles I.²⁹ Die in alle Welt zerstreute Kunstsammlung der Este wird zur Zeit virtuell im *Este Court Archive* zusammengestellt. Das europäische Projekt geht auf die Initiative Ferraras zurück. Es hat sich zum Ziel gesetzt, den Kunstschatz (Gemälde, Skulpturen, Münzen, Bücher, Gegenstände, Tapisserien), der ab 1598 auseinandergerissen wurde und sich heute zum Teil in den

Amazonen und das ritterliche Turnier, In: Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen, hrg. von Fey, C., Krieb, S., Rösener, W., Göttingen 2007, S. 185-220; zu weiteren Arbeiten der Autorin siehe Literaturliste im Anhang.

²⁷ Brassat, W., Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeptionen eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992.

²⁸ Franceschini, A., Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche, parte I dal 1341 al 1471, parte II, tomo I dal 1472 al 1492, parte II, tomo II dal 1493 al 1516, Ferrara 1993-1997.

²⁹ Tuohy, T., Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital, Cambridge 1996; Das Buch erhielt einige Rezensionen, welche die Schwächen und Stärken der Untersuchung aufzeigen: Campbell, S.J., In: Journal of the Society of Architectural Historians, 56, 3 (September), 1997, S. 354-356; Fair Bestor, J., In: The Burlington Magazine, 140, 1998, S. 274-275; Kehl, P., In: Annali di architettura, Bd. 10/11, 1998/99 (2000), S. 340-341. Einen wertvollen Beitrag liefert auch Tuohys Dissertation für das Warburg Institute, London 1982, sowie seine Untersuchung der *Camera* im 15. Jahrhundert. (Tuohy, Struttura..., 1982, S. 115-39)

wichtigsten Museen der Welt befindet, wieder zu vereinen. Dieses Ziel soll anhand eines von den verschiedenen Partnermuseen gebilligten Onlinekatalogs im Web erreicht werden.³⁰

2.3 Fragestellung und Ziele der Arbeit

Aus dem Forschungsstand entwickelte sich der Untersuchungsgegenstand der Dissertation: die mobile Ausstattung durch Tapisserien am Hof der Este. Die Arbeit konzentriert sich auf die Produktion und Sammlung von *Arazzi* am Hof von Ferrara, wo diese eine zentrale Stellung in der höfischen Kunstproduktion einnahmen und die eindrucksvollste Repräsentationsform darstellten. Die wegbereitenden Recherchen von Seiten Camporis und Forti Grazzini ermöglichten, in Hunderten von Stücken die mobile Ausstattung am estensischen Hof abzuschätzen und die dekorativen Sujets zu erkennen. Als weiterer Schritt folgte die Ableitung der Gebrauchspolitik sowie der Verteilung in den städtischen Palazzi und in den suburbanen Wohnsitzen. Der erhaltene Bestand sowie das umfassende Quellenmaterial werden in der Dissertation unter folgenden Gesichtspunkten betrachtet:

Der Bestand wird zunächst anhand von einigen charakteristischen Stücken exemplarisch durchleuchtet und deren Intention als höfisches Ausstattungsmedium untersucht. Hierbei soll vor allem der Fragestellung nachgegangen werden, auf welche Art und Weise die Herzöge die Tapisserie zur Repräsentation oder als reine Dekoration eingesetzt hat. Außerdem wird nach den Motiven und Vorbildern gesucht, die zu einer Anhäufung und verstärkten Nutzung von *Arazzi* am Hof seit Markgraf Nicolò III. und zuletzt zur Gründung einer *Arazzeria* unter Ercole II. d'Este führten. Gerade die Geschichte um den Sammeleifer von Bildteppichen an italienischen Höfen des 15. und 16. Jahrhunderts weist noch Forschungslücken auf. Ebenfalls steht die Analyse des internationalen Charakters des Tapisserieentwurfs in Europa noch am Anfang ihrer Erkundung. In diesem Zusammenhang wird die Frage aufgeworfen, warum parallel an verschiedenen Höfen ähnliche Tapisserien erschienen.

Aufgrund des umfangreichen chronologischen Überblicks, den Forti Grazzini und Campori präsentiert haben, können in der vorliegenden Arbeit einige *Arazzi* aus der Este-Sammlung exemplarisch behandelt werden. Diese Stücke werden in thematisch und ikonographisch unterteilten Gruppierungen einer gründlichen und kritischen Untersuchung unterzogen. Auf Grundlage

³⁰ Projekt-Manager: Nadia Benasciutti, Projekt-Koordination: Giuliana Castellari. Der Katalog kann durch ein einfaches und benutzerfreundliches Suchsystem genutzt werden: www.eca.ferrara.it.

der seltenen erhaltenen Bildteppiche und Zeichnungen wird versucht, die distinktiven Charakteristika der *Arazzeria ferrarese* herauszufiltern, sie in der Qualität der Materialien, technischer Ausführung, Themenwahl, zelebrativer Inhalte der Sujets und Interpretation malerischer Modelle zu untersuchen und Vergleiche anzustellen. Kaum bearbeitete zeitgenössische literarische Werke liefern neue Erkenntnisse zur Ikonographie der ferraresischen *Arazzi*. Der repräsentativen Funktion großflächiger Wanddekorationen wird mit Tapisserien neben der Thematik durch das kostbare Material und der aufwendigen Technik Rechnung getragen.

Als ein wesentlicher Aspekt stellt sich die Beteiligung der Hofkünstler Cosmè Tura, Dosso und Battista Dossi und anderer an den Kartonentwürfen heraus. Auch Giulio Romano war mit Zeichnungen für eine *Gigantomachia* und eine *Deità d'Ercole* involviert. Außerdem wird die Bedeutung, die Leonardo da Brescia, ein heute fast unbekannter Künstler, in der zweiten Hälfte des Cinquecento am Hof von Ferrara speziell als Entwerfer für die herzogliche *Arazzeria* zukam, entsprechend gewürdigt. Die auf den Tapisserien dargestellten Sujets spielen eine vorrangige Rolle, da sie im Zusammenhang komplexer höfischer Bildprogramme entstanden. Studien zur ferraresischen Malerei geben bezüglich der Dekorationsprogramme wichtige Aufschlüsse. Forschungsarbeiten zur ferraresischen Malerei und Architektur, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden, liefern neue Ansätze zur Interpretation der mobilen Ausstattung und deren repräsentativer Funktion am Hof der Este. Die Art und Weise, in der heute Tapisserien im Museum ausgestellt werden, isoliert und mit Abstand zum nächsten Objekt, entsprach nicht der damaligen Ausstattungspraxis. *Arazzi* erfordern eine andere Sichtweise von Seiten des Betrachters als vergleichsweise ein Tafelbild oder ein Fresko. Beispiele sollen außerdem illustrieren, wie in Ferrara einige Bildteppiche gemeinsam mit der Malerei Teil eines komplexen Dekorationsprogramms wurden. Auch ist die immense Wertschätzung der Tapisserie und der Einfluss auf die beziehungsweise von der Freskomalerei kunsthistorisch noch nicht in angemessener Weise berücksichtigt worden.

Anhand zeitgenössischer Quellen lässt sich die Stellung der Tapisserie und deren Ansehen feststellen. Inventare und Rechnungsbücher, Aufzeichnungen über Ausgaben, Berichte von Händlern und Zünften, Kunsttheorie und Zeremonialliteratur geben unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe. Die Beschreibungen ermöglichen schließlich Rückschlüsse auf die Ausstattungen der Residenzen. Schilderungen des ferraresischen Palastinterieurs sowie theoretische Abhandlungen

wie Angelo Decembrios „*De politia litteraria*“³¹ oder Sabadino degli Arientis „*De triumphis religionis*“³² geben Auskunft über die Verwendung der Bildteppiche, ihre Menge und Pracht. Diesen Erörterungen folgt am Beispiel Ferraras eine Untersuchung des Verhältnisses von Freskenausstattung und textilem Dekor, was in der kunsthistorischen Literatur noch nicht in ausreichender Weise diskutiert wurde. Ein abschließender Vergleich von *Arazzo* und *Pittura* geht auf die unterschiedlichen Betrachtungsweisen ein, mit der diese beiden Medien untersucht werden müssen, aber auch die Gemeinsamkeiten und Abhängigkeiten. Zuletzt wird die Frage aufgeworfen, inwieweit ein Zusammenhang zwischen Funktion und Ikonographie der Bildteppiche besteht und was sich daraus ableiten lässt.

³¹ Angelo Decembrios *Politia litteraria* ist ein monumentaler Dialog, der von einem der einflussreichsten Literaten zur Zeit Leonellos d'Este geschrieben, aber erst viel später im Cinquecento zum ersten Mal veröffentlicht wurde (Augsburg 1540). Eine zweite bessere Ausgabe folgte 1562 (Basel). Im Werk von Decembrio findet man die umfangreichste Stellungnahme der italienischen Kunsttheorie des Quattrocento zur Kunst der Tapisserie (Baxandall, M., A dialogue on art from the court of Lionello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII, In: Journal of the Warburg and Courtland Institutes, XXVI, 1963, S. 304-326; Witten, N. (Hrg.), Angelo Camillo Decembrio, *De politia litteraria*. Kritisch herausgegeben sowie mit einer Einführung, mit Quellennachweisen und einem Registerteil versehen von Witten, N., München u.a. 2002).

³² Eine wichtige Quelle zu den Tapisserien in Ferrara zur Zeit Herzog Ercoles I. d'Este bildet das panegyrische Manuskript „*De Triumphis religionis*“, das in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts von Sabadino degli Arienti verfasst wurde, wo man eine reiche Beschreibung der alten Besitztümer der Este sowie deren Ausstattung findet (siehe Einleitung, Kapitel 5 sowie Gundersheimer, 1972).

3. Die Este als Auftraggeber und Mäzene am Hof von Ferrara

3.1 Die Este von Ferrara

3.1.1 Markgraf Nicolò III. d'Este (reg. 1393-1441)

Nicolò d'Este wurde am 9. November 1383 geboren. Als Sohn von Alberto V. d'Este (1347-1393) und Isotta Alberasani war er kein legitimer Sohn, wurde jedoch von Papst Bonifacio IX. im Jahr 1391 auf Gesuch seines Vaters Alberto V. offiziell als Markgraf von Ferrara, Reggio und Rovigo anerkannt.³³ Der estensische Herrschaftsbereich umfasste damals neben Ferrara, Modena, Adria, Comacchio und Rovigo auch verschiedene Besitztümer im Land der Romagna. Nachdem 1416 seine erste Frau Gigliola da Carrara starb, heiratete er zwei Jahre später Laura Malatesta, genannt Parisina, die Tochter von Andrea Malatesta, Signore von Cesena.³⁴ Drei Söhne sollten nach seinem Tod als Nachfolger die Politik Ferraras bestimmen. Zuerst folgten ihm zwei seiner illegitimen Kinder aus einem langjährigen Verhältnis mit Stella dei Tolomei, genannt dell'Assassino: Leonello und Borso. Eine dritte Heirat fand mit Rizzarda, der Tochter von Tommaso II., Markgraf von Saluzzo (1356-1416) statt. Aus dieser Verbindung stammen die Söhne Ercole, später Herzog Ercole I., und Sigismondo. Rizzardas Heirat fällt mit dem Zugeständnis von König Karl VII. von Frankreich zusammen, die *Fleurs de lys* in das Wappen der Este aufzunehmen.³⁵

Nicolò III. gelang es, mittels einer klugen Heiratspolitik Bindungen zu seinen mächtigen Nachbarn zu knüpfen. Die Frauen der Este spielten ab dem 15. Jahrhundert eine wichtige Rolle bei der kulturellen Entwicklung des Hofes. Die fürstlichen Hochzeiten waren daher nicht nur aus territorialen oder dynastischen Gründen arrangiert. Es wurden gelehrte und in ihrer Rolle instruierte Frauen gewählt, die in der Lage waren, der Nachkommenschaft die beste Erziehung zu

³³ Zu Nicolò III. d'Este siehe: Iotti, R., *Gli Estensi. La corte di Ferrara*, Modena 1997, S. 33ff., S. 88, Fn. 98; Manni, A., *L'età minore di Nicolò III d'Este, marchese di Ferrara (1393-1402)*, Reggio Emilia 1910; Gundersheimer, W.L., *The style of Renaissance despotism*, Ferrara 1973, S. 66-91.

³⁴ Mit Parisina hatte Nicolò drei legitime Nachfolger, die Zwillinge Ginevra und Lucia (1419), und Alberto (1421). Die Ehe endete in einem Drama. Parisina wurde enthauptet, als Nicolò ihre Beziehung mit seinem Sohn Ugo d'Este, Sohn von Stella dell'Assassino entdeckt hatte (Muletti, D., *Memorie storiche-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, Bd. 6, 1829-33, S. 42ff.).

³⁵ Spaggiari, A., Trenti, G., *Gli stemmi estensi e austro estensi, profilo storico*, Modena 1985.

garantieren. Sie sollten das kulturelle Niveau des Hofes festlegen.³⁶ Bereits vor 1390 erhielt Nicolò eine Erziehung durch den berühmten Humanisten Donato degli Albanzani, ein Freund von Petrarca, Boccaccio und von Coluccio Salutati.³⁷ Unter dem Markgrafen wurden die Grundlagen einer großen Hofbibliothek geschaffen, die aus Klassikern, meist in Latein oder lateinischer Übersetzung, und mundartlichen Werken in italienischer und französischer Sprache bestand.³⁸ Die Namen, mit denen Nicolò III. seine Kinder taufen ließ, indizieren die literarische Kultur im frühen 15. Jahrhundert. Die meisten Namen stammen aus Artus-Romanen, die am Hof durch französische Manuskripte bekannt waren: Meliaduse, Leonello, Borso, Gurone, Ginevra, Rinaldo und Isotta.³⁹ Nicolò III. wird im Allgemeinen als wichtige Schlüsselfigur des Hauses Este angesehen. Er reformierte und stärkte den noch kleinen Staat, der unter seiner Regierung zu einer der „*capitali più prestigiose del Rinascimento italiano*“ wurde.⁴⁰ Dank seiner umsichtigen politischen Führung konnte Nicolò III. das Territorium seines Herrschaftsgebietes ausweiten. Es gelang ihm, angesichts der Konflikte, welche die größeren territorialen Mächte Mailand, Venedig und Florenz entgegenstellten, in einer neutralen Position zu bleiben. Den Este fiel eine friedliche internationale Rolle zu und in Ferrara wurden wichtige Friedensschlüsse unterzeichnet. 1433 kamen Cosimo il Vecchio de' Medici und Kaiser Sigismund in die Stadt. 1438 fand in Ferrara das Konzil statt, das im darauffolgenden Jahr nach Florenz verlegt wurde.

Die lange Regierung von Nicolò III. kann als eine Periode vieler Anfänge bezeichnet werden. Vor allem hatte die Blütezeit der Este-Dynastie in dieser Zeit ihren Ausgangspunkt. Unter dem Patronat des Markgrafen starteten neben einer gelehrten Hofkultur auch bemerkenswerte Bauprogramme. Durch die neuen Repräsentationspflichten Ferraras setzte man die estensischen Paläste in Florenz und in Venedig wieder in Stand. Markgraf Nicolò bewohnte den *Palazzo di piazza* und begann, das *Castello Nuovo* einzurichten. In seinen letzten Regierungsjahren begannen die Bauarbeiten an den Villen von Belriguardo und Consandoli, außerdem war die *Delizia* von Belfiore bereits in Benutzung. Für die neuen Räumlichkeiten, die eröffnet wurden, um die zahlreichen Gesellschaften, Botschafter oder Fürsten aufzunehmen, für die Verlagerung des Hofes von einem Palazzo zum anderen und für die nackten Wände und Räume der Villen, sowie für die Unterkünfte der zahlreichen Söhne und Familien Nicolòs III., bildeten große

³⁶ Kehl, P., Ferrara, In: Storia dell'architettura italiana, 2, Il Quattrocento, hrg. von Fiore, F.P., 1998, S. 242.

³⁷ Nonati, F., Donato degli Albanzani alla corte estense, Nuove ricerche, In: Archivio storico italiano, s. 5, VI, (1890), S. 367ff.

³⁸ Bertoni, G., Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, 1429-1460, Genf 1921.

³⁹ Tuohy, 1996, S. 7; siehe auch Kapitel 4.3.3.

⁴⁰ Iotti, 1997, S. 41.

importierte Tapisserien als Zeichen für Status und wirtschaftlichen Reichtum bereits in diesen Jahren eine ideale Dekorationsform.

3.1.2 Markgraf Leonello d'Este (reg. 1441-1450)

Leonello d'Este wurde am 21. September 1407 als Sohn von Stella dei Tolomei dell'Assasino und Nicolò III. geboren.⁴¹ Der zukünftige Markgraf, der zusammen mit Meliaduse und Borso von Giovanni Aurispa und Toscanella klassisch erzogen wurde, bekam ab 1429 Unterricht vom berühmten humanistischen Meister Guarino da Verona, der Leonellos Bildung mit der Lehre von grammatikalischem, rhetorischem, historischem, philosophischem und moralischem Wissen bereicherte.⁴² Um die Beziehungen zur benachbarten Signoria Mantua zu verstärken, veranlasste sein Vater Nicolò III. die Heirat von Leonello mit Margherita, Tochter von Markgraf Gonzaga, die 1435 stattfand. Nach dem Tod seines Vaters am 26. Dezember 1441 wurde er zwei Tage später vom *Giudice dei savi* Giovanni Guadalengo zum Markgraf von Ferrara, Modena und Reggio ernannt.⁴³ 1444 begab sich Borso nach Neapel, um die neue Braut für Leonello, Maria von Aragon, illegitime Tochter von Alfonso il Magnanimo, nach Ferrara zu begleiten. Diese starb wie ihre Vorgängerin früh. Im November 1448 heiratete Leonellos Sohn Nicolò Ippolita, illegitime Tochter von Francesco Sforza, der 1450 die Macht in Mailand übernahm. Leonello starb am 1. Oktober 1450 im Alter von 43 Jahren in der *Delizia* von Belriguardo.

Unter Leonellos Regierung übernahm Ferrara eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den italienischen Staaten. Der Markgraf interagierte zwischen Venedig, dem Herzogtum von Mailand, den Gonzaga, dem Pontifikalstaat und Alfonso von Aragon. Ferrara kam in dieser Zeit eine kulturelle Rolle von primärer Bedeutung zu und die Stadt wurde unter dem Einfluss von Guarino da Verona zu einem bedeutenden Zentrum des Humanismus.⁴⁴ Die Universität gehörte seinerzeit zu den blühendsten in Italien. Zeugnis des kulturellen Lebens am Hof ist Angelo Decembrios Dialog „*De politia litteraria*“ über literarische und künstlerische Themen, in welchem Poesie und

⁴¹ Zu Leonello d'Este siehe Pardi, G., Leonello d'Este, Marchese di Ferrara, Bologna 1904; Gundersheimer, 1973, S. 92-126; Rosenberg, C., Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este, In: Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Modena, 1991, S. 39-52; Markmann, D., Kontinuität und Innovation am ferraresischen Hof zur Zeit Leonello d'Este (1407-1450), Hagen 2000; Iotti, 1997, Fn. 105 auf S. 88 mit Bibliographie.

⁴² Zur humanistischen Kultur in der Zeit Leonellos siehe: Villaresi, M., Da Guarino a Boiardo: La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento, Rom 1994, S. 111-115.

⁴³ Iotti, 1997, S. 41.

⁴⁴ Siehe ebd., S. 45f.; Gundersheimer, 1973, S. 94ff.; Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Ausst.Kat. Mailand 1991, 2 Bde., Modena 1991.

Drama über die anderen Künste gestellt werden.⁴⁵ Die Vorliebe des Markgrafen für die Antike äußerte sich in der Sammelleidenschaft von Medaillen, Gemmen und Marmorskulpturen, und dem Projekt eines öffentlichen Reitermonuments seines verstorbenen Vaters Nicolò nach dem Vorbild des antiken Standbildes von Marc Aurel in Rom. In der Malerei förderte Leonello unter anderem Jacopo Bellini und Pisanello. Außerdem brachte er die Bauten, die unter Nicolò III. begonnen wurden, weiter voran, erweiterte die *Delizie* von Belfiore, Belriguardo, Argenta, Copparo, Migliaro und das Castello von Montecuccolo, deren Räume wiederum mobile und fixe Dekoration erforderten. Unter Leonello wurden zahlreiche kostbare Luxusgüter angeschafft, Brokate, Tapisserien, Bücher, Juwelen, etc. Auch wenn er nicht das Niveau der Prachtdarbietung seiner Nachfolger erreichte, konnte Leonello sich nicht jenen öffentlichen Repräsentationspflichten entziehen, die gegenüber seinen Untertanen und anderen Mächtigen in Italien erforderlich waren. Einen Höhepunkt boten hierbei sicherlich die Festlichkeiten zu Ehren von Maria von Aragon, die 1444 seine Frau wurde.⁴⁶

3.1.3 Herzog Borso d'Este (reg. 1450-1471)

Leonello starb unerwartet und hatte nicht mehr die Zeit, einen Nachfolger zu designieren. Ihm folgte sein Bruder Borso, der mit 18 Jahren im Dienst der Serenissima stand und eine militärische Laufbahn eingeschlagen hatte.⁴⁷ 1452 wurde Borso durch Kaiser Friedrich III. zum ersten Herzog von Modena und Reggio ernannt. In der Investitur war jedoch Ferrara nicht enthalten, den Titel eines Herzogs von Ferrara erhielt Borso erst an seinem Lebensende, als er im Jahr 1471 mit einem grandiosen Gefolge nach Rom reiste, um von Papst Paul II. am Ostertag die erstrebte Ernennung zu empfangen. In der Literatur werden die Unterschiede zwischen Leonello und Borso unterstrichen. Leonello fokussierte etwa in der Kunst hauptsächlich den ästhetischen und intellektuellen Aspekt, wohingegen Borso Künstler und Literaten in erster Linie zur Verherrlichung seiner Person beschäftigt habe. Anstatt erlesener gelehrter Diskussionen mit Intellektuellen und Philosophen bevorzugte der Herzog seine Verherrlichung als Fürst, anstatt der qualitativen Auswahl eine quantitative, die diktiert war von einer Vorliebe für luxuriöse und

⁴⁵ Baxandall, 1963, S. 304-326; Witten, 2002.

⁴⁶ Eine Beschreibung der Hochzeit, des Einzugs der Braut in Ferrara und der zwei Wochen dauernden Festlichkeiten findet sich bei Pardi, G., *Diario ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502*, In: *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, Bologna 1928, S. 27-28.

⁴⁷ Pardi, G., *Borso d'Este, Duca di Ferrara, Modena e Reggio*, *Studi Storici*, XV, 1906, S. 3-58, 133-203.

kostbare Gegenstände.⁴⁸ Borso könnte als eine Verkörperung des Inbegriffs der Renaissancetugend der Magnifizienz interpretiert werden. Der Herzog liebte neben prächtigen Gewändern die Jagd, kunstvolle Miniaturen, große figürliche Tapisserien und die Malerei.⁴⁹ Sein an den Tag gelegter eleganter und extravaganter Habitus brachte ihm, wie Enea Silvio Piccolomini bemerkt, beim Volk ein fast Gottähnliches Ansehen ein: „*admodum pulcher Borsius nomine, quem Ferrariensis quasi deum calunt*“.⁵⁰ In der Renaissance waren Eleganz und Magnifizienz traditionelle fürstliche Tugenden, geschätzte Äußerungen von Autorität und Macht, was die humanistischen Autoren, die Borsos großartiges Erscheinungsbild priesen, wussten. Die Kunst besaß beim Este-Herzog politische Konzeption, er kannte den Wert der Künste als ein Werkzeug persönlichen Verherrlichung. In der Tat war seine Hofhaltung von einmaliger Pracht und wetteiferte mit dem Burgunder Hof.

Der Este-Fürst erweiterte die Ringmauer von Ferrara, errichtete die Certosa, den Palazzo Pasini, die Villen von Fossadalbero, Quartesana, Medelana, Ficarolo, Ostellata und stattete die *Delizie* von Belfiore, Schifanoia und Belriguardo weiter aus. Unter seinem Patronat blühte mit Cosmè Tura eine lokale Malerschule. Im Zentrum seiner Kunstaufträge stand die Ausmalung des Palazzo Schifanoia durch die wichtigsten Ferrareser Maler seiner Zeit. Der Humanist, Astrologe und Altertumsforscher Pellegrino Prisciani (1435-1518) entwarf dazu das Bildprogramm, das Borso als idealen Herrscher im Mittelpunkt eines Kreises von Göttern und Sterblichen zeigt, die teilweise als Zeitgenossen zu identifizieren sind.⁵¹ Tito Vespasiano Strozzi benannte die „*Borsias*“ nach dem Este-Fürsten, ein an Vergil anknüpfendes panegyrisches Epos über dessen

⁴⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 34; C.M. Rosenberg, Art in Ferrara during the Reign of Borso d'Este (1450-1471): A Study of Court Patronage, Phil.Diss., Universität von Michigan 1974; Ders., „Per il bene di nostra cipta“: Borso d'Este and the Certosa of Ferrara, In: *Renaissance Quarterly*, XXIX, 1976; Ders., The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara, In: *The Art Bulletin*, vol. LXI, n. 3, 1979, S. 377-384; Gundersheimer, 1973, S. 127-172; Pardi, 1906, vol. XV, S. 3-58, 134-204, 241-288, 377-416; vol. XVI, S. 113-170; A. Lazzari, Il primo duca di Ferrara, Borso d'Este, Ferrara 1945; eine kritische Sichtweise findet man bei Bruscaqli, R., Ferrara: Arts and Ideologies in a Renaissance State, In: *Phaeton's Children: The Este Court and its culture in early modern Ferrara*, hrg. von Dennis Looney und Deanna Shemek, Tempe 2005, S. 31ff.; Villoresi, 1994, S. 111-115.

⁴⁹ Zu Borsos Kleidung und Magnifizienz siehe Butazzi, G., La `magnificentia` della corte. Per una storia della moda nella Ferrara estense prima del governo di Ercole I, In: *Le muse e il principe..*, 1991, S. 119-132; Chiappini, 1967, S. 143; Zur Magnifizienz als eine Renaissance-Tugend siehe Einleitung und Jenkins, F., Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1970, 33, S. 162-70; Brown, R., The Politics of Magnificence in Ferrara 1450-1505: A Study in the Socio-Political Implications of Renaissance Spectacle, Ph.D. Diss., University of Edinburgh, 1982.

⁵⁰ Zitiert in Iotti, 1997, S. 48; siehe auch Butazzi, 1991, S. 119.

⁵¹ Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, In: Wuttke, D. (Hrg.), *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1980, S. 173-198; Varese, R., *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989; Bertozzi, M., *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.

Leben.⁵² Berühmtheit erlangte auch die Bibel von Borso, für die ein großes Team von Miniaturisten über acht Jahre beschäftigt war. Eine Bronzestatue des thronenden Regenten, die Niccolò Baroncelli schuf, wurde neben dem Reiterdenkmal Nicolòs III. vor dem herzoglichen Stadtpalast gegenüber der Kathedrale aufgestellt. Die bisweilen megalomanen Tendenzen des Fürsten kann man vor allem an jenem Projekt ersehen, für das er vor den Toren Ferraras einen großen Berg aufschütten ließ: den Monte Santo. Durch dessen Besteigung wollte er eine bessere Aussicht auf sein Schloss erhalten.⁵³ Der Herzog unterstützte zudem freigebig Konvente und Klöster und gründete die große Certosa von Ferrara. Unter Borso genoss die Stadt Frieden. Dem Herzog standen der Sohn von Guarino da Verona, Battista Guarino (1458-1505) und Ludovico Carbone (1415-1485) als Berater zur Seite.

3.1.4 Herzog Ercole I. d'Este (reg. 1471-1505)

Ercole wurde am 24. Oktober 1431 als legitimer Sohn von Nicolò III. und Rizzarda di Saluzzo geboren und folgte seinen Halbbrüdern Leonello und Borso als Herzog von Ferrara, Modena und Reggio sowie als Graf von Rovigo nach.⁵⁴ Von 1445 bis 1462 hielt sich Ercole am Hof der Aragon in Neapel auf, dann holte der kinderlose Borso seinen Halbbruder zurück, um eine reibungslose Nachfolge zu garantieren.⁵⁵ 1473 heiratete Ercole I. Eleonora von Aragon, Tochter des Kindheitsfreundes Ferrante, der als Ferdinand I. von Aragon König von Neapel wurde, und besiegelte somit einen neuen Freundschaftspakt zwischen Ferrara und Neapel.⁵⁶ Eleonora, eine umgängliche und gebildete Frau, schenkte Ercole während ihres nur kurzen Lebens fünf Kinder,

⁵² An dem Werk arbeitete Strozzi seit 1460, hatte es bis zu Borsos Tod im Jahr 1471 noch nicht vollendet (Ludwig, W., Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance, München 1979).

⁵³ Forti Grazzini, 1982, S. 34; Rosenberg, 1997, S. 86ff.

⁵⁴ Zu Ercoles Stil als Herzog und seine Repräsentation in der Öffentlichkeit siehe Manca, J., The Presentation of a Renaissance Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471-1505), In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52, 1989, S. 522-538; Tuohy, 1996, S. 26ff.; Iotti, 1997, S. 54ff.; Gundersheimer, 1973, S. 173-228; Ders., The patronage of Ercole I d'Este, In: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 6, 1, Frühjahr 1976, S. 1-18; Venturi, A., L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este, In: Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, s. III, VI, 1888, S. 350-422.

⁵⁵ Nicolò, der Sohn von Leonello (geb. 1438), hatte sich offensichtlich zu einer ausgeprägt unreifen und nicht vielversprechenden Persönlichkeit entwickelt. Stattdessen erwies sich Ercole, der älter war, mit legitimerem Anspruch und mit Erfahrungen in der Administration und militärischer Führung für Borso als wesentlich größere Unterstützung (Tuohy, 1996, S. 13).

⁵⁶ Olivi, L., Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona, Modena 1887; Corvisieri, C., Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona nel giugno 1473, In: Archivio della R. Soc. Romana di Storia Patria, X (1887), S. 663-684; Chiappini, L., Eleonora d'Aragona prima duchessa di Ferrara, Rovigo 1956; Falletti, C., Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473), In: Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400, Atti del VII Convegno di Studio, Viterbo, 27-30 Maggio 1982, S. 269-289.

von denen vier eine bedeutende Rolle in der Geschichte Ferraras und Italiens spielen sollten. Alfonso, der männliche Erstgeborene, folgte seinem Vater als Herzog nach, Isabella wurde Herzogin von Mantua und berühmte Mäzenin, Beatrice Herzogin von Mailand und Ippolito wurde einer der mächtigsten Kardinäle seiner Zeit. Ab 1487 beginnt die Reihe bedeutender und prächtiger Hochzeiten der Kinder von Ercole und Eleonora.⁵⁷ Ercole I., der als ein großer Kunstmäzen Theater, Literatur und Musik sowie die bildenden Künste förderte, versuchte sich bei allen seinen Unternehmungen als magnifizent zu präsentieren. Das spektakulärste und kostenträchtigste Projekt seiner Patronage war die Stadterweiterung Ferraras, die sogenannte *Additione Ercolea*. Während andere Herrscher in Italien danach strebten, großartige neue Architektur zu errichten, ging Ercole I. in seinen Bestrebungen weiter und verdoppelte Ferraras Ausdehnungen.⁵⁸ Er maß vor allem den Gebäuden des Hofes im Machtzentrum viel Aufmerksamkeit bei. Im Verlauf weniger Jahre wurden praktisch alle Gebäude, die die Piazza del Corte flankierten, erneuert beziehungsweise modernisiert. In derselben Periode wurde auch das große Werk der Neustrukturierung der Innenräume des Corte begonnen.⁵⁹ Außerdem finanzierte der Herzog extravagante Theateraufführungen mit professionellen Akteuren, teuren Kostümen und elaborierten Intermezzi. Zum ersten Mal seit der Antike wurde das profane Theater auf die Bühne gebracht. Mit Erfolg ließ Ercole I. die klassischen Komödien von Plautus und Terenzio, ins Italienische übersetzt, aufleben. Die Patronage des Herzogs weitete sich in Ferrara auf alle Formen kulturellen Lebens aus. Ercole de' Roberti war ab 1486 sein wichtigster Hofmaler, Biagio Rosetti sein Architekt.

Ercole I. agierte schließlich wie sein Vorgänger unter dem Einfluss des Begriffs der *Magnificenza*. Manca schließt seine Studie über die Porträts Ercoles I. damit, dass Ercole vor allem daran dachte, zwei dominante Impressionen zu erzeugen: zum einen die eines Herzogs, der mit dem Ausmaß und der Bedeutung, die an römische Kaiser erinnerte, regierte und zum anderen die eines perfekten christlichen Fürsten und eines halbgöttlichen Herrschers.⁶⁰ Ercole orientierte sich an seinen Brüdern Leonello und Borso. Wie Leonello, wenn auch in kleinerem Maße, war er

⁵⁷ Luzio, A., Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, promessi sposi, In: Archivio Storico Lombardo, s. 4, XXXV (1908); Porzio, G., Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza, In: Archivio Storico Lombardo, IX (1882), S. 487-92; Carthwright, J., Beatrice d'Este, Mailand 1938.

⁵⁸ Diese Stadterweiterung wurde mit analogen Interventi von Federico di Montefeltro in Urbino in Verbindung gebracht, hinsichtlich der Konstruktion „*non un palazzo, ma una città in forma di palazzo*“ (Folin, M., Ferrara: 1385-1505. All'ombra del principe, In: Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento, hrg. von D. Calabi, Rom 1997, S. 365).

⁵⁹ Folin, 1997, S. 367; Borella, M., Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara (1471-1598), In: Weber, 2003, S. 19ff.

⁶⁰ Manca, 1989, S. 538.

für die Pflege der Künste und der Kultur offen, und schien sich nicht besonders für die Probleme des Staates zu interessieren, der zunehmend durch Krieg und dessen Folgen belastet wurde. Und wie Borso war Ercole I. angezogen von der Demonstration von Magnifizienz und Luxus. Seine Regierung wurde nicht zu Unrecht als „augusteische Großartigkeit“ definiert⁶¹, und aufgrund seiner ehrgeizigen kulturellen Programme als Goldenes Zeitalter der Este bezeichnet, auch wenn sein Staat von finanziellen Problemen belastet wurde.⁶²

3.1.5 Herzog Alfonso I. d'Este (reg. 1505-1534)

Alfonso wurde am 25. Januar 1476 von Eleonora von Aragon als erster männlicher Nachkomme nach zwei Töchtern geboren. Der Herzog wird von Werner Gundersheimer als eine außergewöhnlich individuelle und bemerkenswerte politische Figur beschrieben.⁶³ In den Chroniken gibt es wenig über ihn zu finden, abgesehen von Berichten über seine Geburt, seine Hochzeitsarrangements und dem damit verbundenen Jubel, und seiner Gemahlin Lucrezia Borgia, die er nach seiner kurzen Ehe mit Anna Sforza, Tochter von Galeazzo Maria, heiratete.⁶⁴ Die Tochter von Papst Alexander VI. Borgia kam im Februar 1502 mit großem Gefolge in Ferrara an, wo sie eine Woche lang mit prächtigen Feierlichkeiten empfangen wurde. Im Jahr 1503 verfiel mit dem Tod des Papstes der politische Vorteil dieser Ehe.⁶⁵

Trotz kontinuierlicher politischer Probleme und Kriege konnte Alfonso I. am ferraresischen Hof jene Pracht erhalten, die unter seinen Vorgängern erreicht worden war. Sein Vater vererbte ihm eine florierende Theatertradition, eines der größten musikalischen Zentren Europas, ein halbes Dutzend prächtig dekoriertes Paläste, eine umfangreiche Bibliothek, eine kleine aber vielversprechende Universität und ein Zirkel gelehrter Humanisten, Schriftsteller und Künstler scharte

⁶¹ Forti Grazzini, 1982, S. 51. Die Bezeichnung „augusteische Großartigkeit“ stammt von Gundersheimer, 1973, S. 212. Auch Rosenberg, 1974, S. 227ff., stellt die Persönlichkeit der drei Este-Regenten gegenüber.

⁶² Rosenberg, C.M., *The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997; Tuohy, 1996.

⁶³ Gundersheimer, W., *Alfonso I d'Este and the limits of princely patronage*, In: Ghinato, A., *L'età di Alfonso I. e la pittura del Dosso*. Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este (9-12 dicembre 1998), Ferrara 2004, S. 3ff.

⁶⁴ Paolo Giovio und Bonaventura Pistofilo waren Alfonsos erste Biographen. Siehe Cappelli, A., *Della vita di Alfonso I d'Este scritta da Bonaventura Pistofilo*, In: *Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, vol. III, Modena 1865, S. 481-566; Giraldi, G., *Commentario delle cose di Ferrara et de' Principi da Este di M. Giovambattista Giraldi gentiluomo ferrarese. Aggiuntovi la vita di Alfonso da Este, Duca di Ferrara, descritta dal Giovio*, Venezia 1597; viel nützliches Material zu Alfonso I. und seinem Patronat findet man in: Catalano, M., *Vita di Ludovico Ariosto*, 2 Bde., Genua 1910.

⁶⁵ Tissoni Benvenuti, A., *L'arrivo di Lucrezia a Ferrara*, In: Bordin, M., Trovato, P., *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Florenz 2006, S. 3-22.

sich um ihn. Obwohl er als nicht sehr gebildet galt, protegierte der Este Herzog Literatur, Künste und Wissenschaft. Auch Alfonso kannte die politischen Vorteile, wenn er als Förderer von Kunst und Literatur erschien. Während seiner Regierung genossen die Künste ein gewisses Maß an Unterstützung vom Hof. Die wichtigsten von ihm in Auftrag gegebenen Werke waren für sein Appartement in der Via Coperta bestimmt.⁶⁶ Alfonsos Interessen als Auftraggeber waren auf die bekannten Maler seiner Zeit gerichtet. Giovanni Bellini, Raffael, Tizian, Dosso Dossi, Fra Bartolomeo und andere Künstler versahen seinen fürstlichen Stadtpalast in Ferrara mit Malereien.⁶⁷ Ein Porträt Tizians zeigt Alfonso mit einer Hand auf die Öffnung einer Kanone gestützt, das Emblem für seine Passion für die Artillerie und kriegerische Politik.

3.1.6 Herzog Ercole II. d'Este (reg. 1534-1559)

Nach dem Tod Alfonsos folgte am 1. November 1534 sein erstgeborener Sohn als Ercole II. Dieser war ein kultivierter und gebildeter Connoisseur von Literatur und Kunst, dessen Vorlieben, seiner Tante Isabella d'Este folgend, ins Gelehrte und Allegorische tendierten. Er sprach fließend Latein und war, wie Federico II. Gonzaga, Liebhaber der Antike, zeitgenössischer Skulpturen und Medaillen. Die Hochzeit mit Renée Valois, genannt Renata di Francia, Tochter von Ludwig XII. von Frankreich, schien seinem Vater als nützliche und angemessene Verbindung. Am 3. April 1528 brach Ercole mit einem ansehnlichen Gefolge von 200 Personen nach Paris auf, wo am 28. Juni 1528 mit großem Pomp Hochzeit gehalten wurde.⁶⁸

Der politische Führungsstil Ercoles II. stand im Gegensatz zu dem seines Vaters. Er hatte erkannt, dass gegenüber den Mächtigen Europas Ferrara nicht auf die Kraft seiner Armee bauen konnte. Die labile Stellung Ferraras innerhalb der internationalen Machtverhältnisse machten eine umsichtige Diplomatie und Friedenspolitik nötig. Ercole II. versuchte, politische Konflikte durch Familienbindungen und geschickte Verhandlungen möglichst zu vermeiden und eine neutrale Position gegenüber den drei Großmächten Papst, Kaiser und König von Frankreich einzunehmen: die Päpste Paul II. Farnese und Julius III. Ciochi del Monte, Kaiser Karl V. (1500-1558), die Könige Franz I. (1494-1547) und Heinrich II. von Frankreich (1547-1559). Ercole II. setzte den Streitereien, in welche die Este in den letzten Jahrzehnten mit dem Papst verwickelt waren, ein unmittelbares Ende und erklärte sich als treuer Vasall der Kirche. Er nützte die Verwandtschaft

⁶⁶ Siehe hierzu Faber, K., In: Weber, 2003, S. 28f.

⁶⁷ Campbell, T.P., 2002, S. 483.

⁶⁸ Iotti, 1997, S. 69ff.

mit dem König von Frankreich, die Treue gegenüber dem Kaiser und dem Vatikan. Sein Motto war nicht aus Zufall die Geduld. Nichts diente besser dazu, die Differenzen von 1505-1534 und 1534-1560 durch den *Tributo della moneta* von Tizian in Dresden und die Allegorie der *Pazienza* auszudrücken, die Ercole II. auf sein Geld gravieren ließ und für die Giorgio Vasari die Zeichnungen lieferte.⁶⁹ Die Geduld schien die Gabe gewesen zu sein, die es dem Herzog erlaubte, Gelegenheiten zu ergreifen und Schicksalsschläge zu vermeiden: „*Superando omnis Fortuna*“ war sein Leitspruch.⁷⁰

Ercole II. war gebildet, zeigte ein großes Interesse für die Literatur und schätzte die Kunst vor allem als notwendiges Mittel, die Pracht an seinem Hof hoch zu halten und seine Person zu verherrlichen. Dabei schätzte er allegorische und gelehrte Kompositionen.⁷¹ In seiner Regierungszeit wurden mit der Erweiterung und Dekoration des Castello Estense seine Vorstellungen von einem fürstlichen Palast realisiert.⁷² Er ließ neue Appartements im *Torre di Santa Caterina* (*L'Appartamento della Pazienza*) und im *Torre di San Paolo* (*Camerini dipinti, l'alloggiamento dei fattori ducali, Galleria nuova*) errichten. Für diese Säle wurden Serien großer figürlicher Tapisserien in seiner 1536 von Giovanni und Nicola Karcher gegründeten Hofmanufaktur in Auftrag gegeben. Ercole II. war sich der Rolle bewusst, welche vor allem Tapisserien im Erschaffen von Glanz und Magnifizenz am Hof einnahmen.

3.1.7 Herzog Alfonso II. d'Este (reg. 1559-1597)

Alfonso II. d'Este, geboren am 22. November 1533, war 26 Jahre alt, als er 1559 die Nachfolge seines Vaters antrat. Fünf triumphale Einzüge fanden während seiner Regierung statt, die Borso in Ehrgeiz und Magnifizenz gleichkamen und seither in Ferrara unübertroffen waren. Am 3. Juli 1558 wurde seine Hochzeit mit Lucrezia de' Medici zelebriert. Die Reihe der Feste, die im Februar 1560 mit der Ankunft von Lucrezia in Ferrara eröffnet wurde, machte den Hof von

⁶⁹ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 60; Wittkower, R., *Patience and Change: The Story of a Political Emblem*, In: Wittkower, R., *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, S. 108-112. Zu diesen Bildern und Allegorien siehe Kap. 4.3.3.2 und 5.2.5.

⁷⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 60. Eine Diskussion der Tugenden Ercoles II. findet man auch in Faber, K., *Die Ausstattung der „Camera della Pazienza“ des Ferrareser Kastells unter Ercole II. d'Este (1534-1559). Politische Allegorien in der Dresdner Gemäldegalerie*, In: *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 25, 1994-95, S. 51ff.

⁷¹ In einem Essay über die Malerei von Girolamo da Carpi hat Federick Antal die unterschiedliche kulturelle Ausrichtung von Ercole II. im Vergleich zu der seines Vaters Alfonso I. unterstrichen: Antal, F., *Girolamo da Carpi*, In: *Classicism and Romanticism*, London 1966, S. 139; Forti Grazzini, 1982, S. 60.

⁷² Cavicchi, C., Marcolini, G., *Il Castello Estense di Ferrara in epoca ducale*, In: Bentini, Borella, 2002, S. 48ff.

Alfonso II. berühmt, der als sehr prunkvoll beschrieben wird.⁷³ Eine große Zahl illustrier Personen fand am Este-Hof Unterstützung. Darunter befanden sich die Literaten Giovan Battista Guarini, Giovan Battista Pigna, Pirro Ligorio und Antonio Montecatì, die Maler Giuseppe Mazzuoli und Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, sowie der Architekt Gian Battista Aleotti. Außerordentlich groß war die Geldverschwendung unter dem letzten Este-Herzog und brachte in der Folge eine zunehmende Unzufriedenheit im Volk mit sich, das unter der gewaltigen Steuerlast litt. Seine Vorliebe für *Grandezza* und *Magnificenza* brachten ihn dazu, über 340 Personen in seinen Diensten zu beschäftigen. Das folgenschwere Erdbeben im Jahr 1570, das mit Intervallen bis 1574 dauerte, hinterließ die Stadt, viele große Palazzi und bedeutende Monumente halb zerstört und verschlimmerte die wirtschaftliche Situation.

Nach dem frühzeitigen Tod von Lucrezia im Jahr 1561 wurde im Palazzo Ducale von Ferrara im Dezember 1565 die Hochzeit mit der 35-jährigen Barbara von Österreich gefeiert. Da Alfonso II. an einer angeborenen Zeugungsunfähigkeit litt, hatte er auch mit seiner zweiten Frau, die 1572 starb, keine Nachkommen. Die dritte Hochzeit mit Margherita, die sehr junge Tochter des Herzogs Guglielmo Gonzaga, fand im Februar 1579 mit gewohnt großartigen Feierlichkeiten statt. Ohne Nachfolger, benannte Alfonso am 17. Juli 1595 in seinem Testament seinen Cousin Cesare, geboren im Jahr 1562 und seit 1586 Gatte von Virginia, der Tochter von Cosimo I. de' Medici, als seinen Nachfolger und universellen Erben seiner Güter.⁷⁴ Herzog Alfonso II. starb am 27. Oktober 1597. Die illegitime Herkunft von Don Cesare d'Este, ein Enkel von Alfonso I.⁷⁵, war der Vorwand, den der Papst für die Auferlegung der direkten Oberherrschaft über Ferrara nutzte. Das Herzogtum Ferrara war im Gegensatz zu Modena und Reggio ein päpstliches Lehen,

⁷³ Der Einzug von Lucrezia de' Medici kann als Modell der feierlichen Einzüge in Ferrara im Cinquecento betrachtet werden. Andere fürstliche Einzüge weisen keine großen Unterschiede auf. Die Stationen vom Ponte del Boschetto bis zum Castello wurden in folgender Reihenfolge festgelegt: Ponte del Boschetto, Castel Tebaldo, Quadrivio di Malborghetto, Palazzo Roverelli di Cornelio Bentivoglio, Santo Stefano, San Paolo, Palazzo di Galeazzo Tassoni, il capo dell' Giarra, San Andrea Schifanoia, Quadrivio de' Cappezzuoli, San Francesco, la Giudecca, la Campana, Castello. (Lettera narrativa delle solenni feste et pompe celebrate in Ferrara nella venuta dell' Eccellentissima Signora, la Signora Lucretia de' Medici, moglie dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Signor Duca Alfonso II di Ferrara, s.l., s.d.; siehe auch Mamczarz, I., Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento, In: Il teatro italiano del Rinascimento, 1980, S. 432ff.) Während die fürstlichen Einzüge der Lage der prinzipalen signorilen Palazzi und der Triumphbögen Rechnung trugen, die an den bedeutendsten Stellen der Stadt errichtet waren, bezogen sich die Wege der Päpste vor allem auf die Kirchen. Erstere endeten gewöhnlich am Castello, letztere am Dom mit einer anschließenden religiösen Zeremonie. Der Einzug von Papst Paul III. kann hierfür als Modell angesehen werden (Mosti, A., Lettera nuova di tutte le entrate, feste, giostre, commedie e doni per la venuta di Papa Paolo III a Ferrara (1543); Mamczarz, 1980, S. 434 und siehe 4.4).

⁷⁴ Sella, 1931, S. 131-395.

⁷⁵ Sein Vater, der Markgraf von Montecchio, entstammte einer Verbindung zwischen Herzog Alfonso I. und einer Frau gewöhnlicher Herkunft namens Laura Dianti. Die Verbindung war in den Augen der päpstlichen Autorität nicht legitimiert.

das Borso d'Este im Quattrocento von Papst Paul II. erhalten hatte. Papst Pius V. veröffentlichte sodann eine Bulle, welche die Übertragung von päpstlichem Lehen an einen nicht legitimierten Nachkommen verbot. Wo keine rechtmäßigen Nachkommen existierten, fiel das Lehen an den Kirchenstaat zurück. Alle diplomatischen Anstrengungen von Seiten Alfonsos II. im Vorfeld blieben erfolglos.⁷⁶ Mit der Devolution von 1598 trennte sich die Geschichte Ferraras von jener der Este. Am 28. Januar 1598 verließ der gescheiterte Anwärter aus einer Nebenlinie der Este die Stadt. Da er seinen Titel für die Herzogtümer von Modena und Reggio erhielt, zog Cesare mit seinen Gütern nach Modena, die neue Hauptstadt des Herzogtums der Este. Die Adelsfamilie regierte weiter in Modena, bis die männliche Linie 1803 ausstarb. Nach diesem Datum bestanden sie weiter fort als Habsburg Este bis zur Vereinigung Italiens.

3.2 Die Kunstpolitik der Este: Pracht und fürstliche *Repraesentatio*

Die vorliegende Untersuchung bearbeitet eine Zeit, in der Kirche und Staat sich immer mehr von Symbolen beherrschen ließen und der Hof versuchte, ein fortwährendes, theatralisches Spektakel zu präsentieren. Prächtige Gebäude, Kunstschatze und prunkvoll gekleidete Höflinge sollten die Untertanen und ausländischen Rivalen beeindrucken.⁷⁷ Der Fürst wünschte, seinen Gästen einen Ort zu bieten, der ihnen anschaulich zeigte, dass der Vermittler ein bedeutender Landesherr sei. Dies führte dazu, dass kein Bereich des Alltags vom Anspruch nach Repräsentation ausgespart blieb. So stellte etwa auch die Kleidung ein mächtiges Zeichen für sozialen Status dar und differenzierte den Rang innerhalb dieser Kategorien. Das höfische Bankett sah reichlich symbolische Bereiche vor, mit Berücksichtigung der Sitzarrangements in Relation zu Varietät, Dekoration und Präsentation verschiedener Servierplatten und Konfekte. Organisierte Aktivitäten wie Jagd und Fischerei oder sakrale Feierlichkeiten boten ebenfalls Gelegenheiten, Zeichen von Bedeutung zu untermauern. Die Tapiserie war, wie wir in der Folge sehen werden, in diesem Zusammenhang bis weit in die Neuzeit das zentrale Bildmedium fürstlicher und aristokratischer Repräsentation. Auch am Hof der Este dienten die textilen Luxusprodukte wesentlich der herrschaftlichen Prachtentfaltung.

⁷⁶ Siehe u.a. Masetti Zannini, G.L., *La capitale perduta: La devoluzione di Ferrara 1598 nelle carte vaticane*, Ferrara 2000; Rodi, F., *Annali della città di Ferrara 1587/1598: La devoluzione di Ferrara a Santa Chiesa*, Ferrara 2000; Emich, B., *Territoriale Integration in der Frühen Neuzeit. Ferrara und der Kirchenstaat*, Köln u.a. 2005, S. 53ff., 78ff.

⁷⁷ Dickens, A.G., *Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker und Mäzene. 1400-1800*, Graz 1978, S. 7.

Es oblag den Humanisten, Dichtern, Autoren und Künstlern am Hof, ein positives Bild der Este zu schaffen, das diesen die Loyalität der Menschen sichern sollte. Die Auswahl für Mäzenatentum wurde oft von politischen Betrachtungen diktiert und durch die Persönlichkeit sowie die Vorlieben des jeweiligen Mäzens vermittelt. Die estensische Herrschaft basierte auf einer doppelten Grundlage, zum einen auf der Wahl von Seiten der städtischen Kommune, und zum anderen auf der Vikariats-Investitur, von Seiten des Kaisers für Modena und Reggio und von Seiten des Papstes für Ferrara. Obwohl klein und dazu gezwungen, von begrenzten Ressourcen zu leben, hielt Ferrara eine gewisse Stufe der politischen und kulturellen Unabhängigkeit gegenüber anderen Staaten aufrecht, eingeschlossen die Kirche, an die sie aufgrund seiner Rolle als päpstliche Vikare gebunden war. Im Gegensatz zu vielen anderen Staaten trug Ferrara das Zeichen einer einzigen Herrscherfamilie, welche die Regierung für über drei Jahrhunderte fest in ihren Händen hielt. Diese Kontinuität der estensischen Herrschaft versorgte Ferrara mit einer starken Kohärenz kultureller und politischer Programme.

Das estensische Patronat, welches nicht immer so magnifizent war, wie man den Bürgern von Ferrara oder politischen Rivalen glauben machen wollte,⁷⁸ stellte einen höfischen Schauplatz zur Verfügung, für den erkennbar ferraresische kulturelle Produkte geschaffen und publik gemacht wurden. Über zwei Jahrhunderte entwickelten die Este kulturelle Praktiken, visuelle Künste, Musik und Literatur, die den Stempel ihres Hauses trugen.⁷⁹ Paläste, Lustschlösser, Parkanlagen und städtischer Raum dienten der Repräsentation des Hofes und der Bau und Erhalt dieser Anlagen wurden zum festen Bestandteil estensischer Politik.⁸⁰ Die *Delizie*, die fürstlichen Landhäuser der Este außerhalb der Stadtmauern, gehörten zu den signifikantesten Zeichen der regierenden *Signori*. Diese *Casini* im Grünen, die für die Jagd, Vergnügungen im Freien, Bankette und Empfänge bereitstanden, waren essentielle Elemente der Hofstruktur und wurden oft für repräsentativer gehalten als der Stadtpalast. Ein großer Teil des offiziellen Lebens und der damit verbundenen Aufgaben wurde an diesen Plätzen abgewickelt, die luxuriös ausgestattet und

⁷⁸ Dies zeigt etwa ein Zitat von Papst Pius III. über Borso, als letzterer 1471 inmitten eines großen Gefolges von unerhörtem Prunk nach Rom gelangte, um den Titel als Herzog von Ferrara zu erlangen: „*Teneva ad apparire magnifico più che a esserlo*“ (*Commentarii rerum memorabilium*, zitiert nach Prosperi, A., *La storia dei signori d’Este*, In: Bentini, Agostini, 2003, S. 28f.).

⁷⁹ Looney, D., *Ferrarese Studies: Tracking the Rise and Fall of an Urban Lordship in the Renaissance*, In: *Phaetons’ Children: The Este Court and its culture in early modern Ferrara*, hrg. von D. Looney, D. Shemek, Tempe, Arizona 2005, S. 8f.; Gundersheimer, 1973, S. 3ff.

⁸⁰ Borella, 2003, S. 17.

von Fischteichen, Obstgärten, Orangen- und Zitronenbäumchen, Statuen und Brunnen sowie nicht selten von Pavillons umgeben waren.⁸¹

Ende des 14. und im Verlauf der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gaben die Este die meisten größeren zivilen, sakralen und militärischen Bauten in Auftrag: Die Paläste von Schifanoia (1385), Paradiso (1391), Belfiore (1391), Belriguardo (1435), die Gärten des Barco und des Barchetto (1392, 1471-72), die Kirche von Santa Maria degli Angeli (1403), der Campanile des Domes (1412), die Certosa (1452), das Castel Nuovo (1428), die sogenannte „*Addizione di Borso*“ (1442) und zahlreiche andere Palazzi.⁸² Viele dieser Gebäude bargen wertvolle Exponate aus der estensischen Tapisseriesammlung. Außerdem dienten sie nicht nur der allgemeinen Demonstration von Luxus und Magnifizienz, waren nicht nur ein Ort für Vergnügung und Zerstreuung, sondern konstituierten eine beträchtliche Entfaltung der fundamentalen Materialien und Ideologien der Macht. Schließlich ist es kein Zufall, dass einige der enkomiastischen Werke, die in der zweiten Hälfte des Quattrocentos geschrieben wurden, vor allem den suburbanen Villen breiten Raum widmen. Dazu zählen die Werke „*De politia literaria*“ von Angelo Decembrio und „*De triumphis religionis*“ von Sabadino degli Arienti, die sich auf die vielgestaltige estensische Kunstpolitik beziehen.

Die Glorifizierung der Person des Herrschers entwickelte sich in Ferrara aus Gründen der wechselnden politischen Lage, der Notwendigkeit, die Legitimität der Nachfolge geltend zu machen, aus dem Wunsch, Stärke und Macht in politisch und militärisch unsicheren Zeiten zu zeigen und des Herrschers öffentliches Bild zu reflektieren.⁸³ Im Quattro- und Cinquecento widmeten die Este dem Bild, das von ihnen in der Öffentlichkeit kursieren sollte, eine bis dahin nicht gesehene Sorgfalt. Sie erkannten die Erfordernis, auf allen Sektoren eine „*Politica culturale*“ der Magnifizienz einzusetzen, um den Konsens zwischen den Untergebenen zum Signore und zur Dynastie günstig zu gestalten, um das Ansehen anderer Fürsten zu erlangen und um ein Bild von *Grandezza* und *Splendore* zu verbreiten.⁸⁴ Die zeitgenössische Kunst wurde für die Produktion von „Herrschaftsbildern“ zur symbolischen Repräsentation des Regierungsanspruchs durch Rückgriff auf die antike Mythologie und auf die unmittelbare Vergangenheit

⁸¹ Chittolini, G., *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*, hrg. von Arnaldi G., Mailand 1985, S. 32.

⁸² Folin, 1997, S. 364.

⁸³ Manca, J., 1989, S. 522.

⁸⁴ Prosperi, 2003, S. 28ff.; Chittolini, 1985, S. 17ff.

verpflichtet. Mit den Ausdrucksformen der höfischen Kultur – Architektur, Zeremoniell, Feste, Ikonographie – versuchte der Hof ein neues Charisma der Macht zu erschaffen.

Politik, Wirtschaft und Kunst waren im 15. und 16. Jahrhundert nicht zu trennen. Kunst diente dazu, den Fürsten zu repräsentieren und seine immerwährende Gegenwart vor dem höfischen Publikum zu gewährleisten. Der Kunst kam vor allem die Aufgabe zu, Bilder des Fürsten zu entwerfen, die je nach Ort variieren, bestimmte Färbungen herausstreichen, andere wiederum dämpfen konnten. Dadurch konnte sich ein Mythos etablieren, der sich mit seinen einfachen Begründungszusammenhängen mehr und mehr verselbständigte und der sich vor die tatsächlichen Ereignisse und Lebensbedingungen schob, welcher die Wirklichkeit in einer bestimmten Weise gefiltert erleben ließ und so über Generationen hin das Gefühl vermittelte, man lebe im bestmöglichen Staat und auf der Höhe der Zeiten.⁸⁵ Kunstpatronage zielte auch auf den Wettbewerb mit den jeweiligen politischen Rivalen ab. Ein jeder, der „dazu“ gehören wollte, musste die Regeln eines ständisch angemessenen *Decorums* erfüllen. Es war somit auch die Ambition der Este-Herrscher, einen Prachtbau zu schaffen, der in der künstlerischen Magnifizenz einen Eindruck von der *Nobiltà* und der *Dignità* des Hauses vorführte und das Ansehen ihres Staates in einer weit höheren Kondition als die der einfachen Bürger, Patrizier und Aristokraten vermittelte.

Daher zögerte man auch am Hof der Este nicht, Dekorateure und gepriesene wie hervorragende Künstler von außerhalb herbeizurufen. Unter Herzog Ercole II. waren dies etwa die beiden Maler Giulio Romano und Pordenone oder die flämischen *Arazzieri* im 15. und 16. Jahrhundert, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden. Materialität, Verarbeitung und Seltenheit der Zeichen standen im Vordergrund der Arrangements bei Hofe. Man präsentierte seinen Reichtum, wobei einzelne Objektgruppen aufgrund ihrer Beschaffenheit als Zeichen hohen Standes gewertet wurden. So schätzte Kaiser Karl V. besonders eine Reihe großflächiger Bildteppiche, während Friedrich Wilhelm I. von Preußen den Glanz seines üppigen Silberschatzes und die Gegenwart seiner prächtigen Riesengarde liebte. Welche Rolle der Tapiserie am Hof der Este zukam, soll in den folgenden Kapiteln genauer betrachtet werden.

⁸⁵ Zanker, P., Augustus und die Macht der Bilder, München 2003 (4. Aufl.), S. 14; siehe auch Beitrag von Warnke, M., Politische Ikonographie, In: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hrg. von A. Beyer, Berlin 1992, S. 23-28.

4. Die Tapisseriesammlung der Este

4.1 Historischer Querschnitt durch die estensische Tapisseriesammlung

4.1.1 Der Aufbau der Tapisseriesammlung unter Markgraf Nicolò III.

Die Umstände um Entwicklung und Inhalt der Tapisseriesammlung der Este sind durch die zu Beginn angesprochene Forschung in vielen wichtigen Punkten durchleuchtet worden. Inventare, Dokumente und Rechnungsbücher beschreiben mehr oder weniger detailliert die *Arazzi* – die großen Wandbehänge (*Coltrine da sala*), die *Apparamenti da letto*, *Spalliere*, *Bancali*, *Antiporti* und die *Paramenti sacri* –, welche die Este für ihre Sammlung erworben hatten oder später in ihrer eigenen *Arazzeria* herstellen ließen.⁸⁶ Nebenbei überliefern die Bestandsverzeichnisse die Namen der Händler, welche die Bildteppiche aus Nordeuropa nach Ferrara importierten, und die der *Arazzieri*, die an den Manufakturen des Hofes beschäftigt waren, sowie Eigenschaften, Größe und auf den Teppichen dargestellte Sujets.

Die ersten Aufzeichnungen von großen Tapissereien fallen in die Jahre, in denen Nicolò III. d'Este Markgraf der Stadt war. Während seiner Regierungszeit sind gleichzeitig in unterschiedlichen Bereichen Anzeichen einer kulturellen Blüte in Ferrara festzustellen. Die erste schriftliche Quelle zu den *Arazzi* am ferraresischen Hof ist das Inventar der Hofausstattungen von 1436-1441.⁸⁷ Das Verzeichnis listet die im Palazzo di Piazza aufbewahrten mobilen Besitztümer Nicolòs III. auf, unter anderem mit zahlreichen Bildteppichen, die sowohl nur zitiert, als auch detailliert beschrieben sind. Neben neuen oder in gutem Zustand befindlichen Stücken sind weitere bereits alte und fast zerstörte Exemplare zu finden. Das Bestandsverzeichnis beschreibt eine umfangreiche Sammlung mit großen *Arazzi da muro* und *Apparamenti da letto* mit ritterlichen

⁸⁶ Campori, (1876) 1980, S. 8-37; Venturi, 1884, S. 630-631; Ders., 1885, S. 745ff.; Ders., 1909, S. 207-210; Gruyer, 1897, II, S. 453-465; Bertoni, 1927, S. 177-194; Göbel, 1928, I, S. 366-371; Sheperd, 1951, S. 40-41; Lestocquoy, 1978, S. 101-104; Forti Grazzini, 1982, S. 9-59, 97-103, 215-226; Ders. in späteren Aufsätzen mit Ergänzungen und Korrekturen; Ghinato, 1987/88; Bulst, 1993, S. 203-234.

⁸⁷ Das Inventar ist im Jahr 1436 vom Notar Valerio di Betto verfasst worden und enthält Aufzeichnungen bis zum Jahr 1441. In dem sehr langen Inventar erscheint neben Schachbrettern und Leuchtern, Spiegeln und Becken, Betttüchern und Teppichen, Kleidern und Büchern eine hohe Anzahl von *Arazzi* (*Apparamenti da letto*, *Coltrine*, *Coperturi*, *Bancali*, *Spalliere*). Das Inventar ist vollständig veröffentlicht worden in: Bertoni, Vicini, 1909. (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, Reg. n. 1, 1436-1441 *Inventarium bonorum mobilium*). Siehe auch Pardi, *La suppellettile dei palazzi estensi in Ferrara nel 1436*, Ferrara 1908, S. 109ff.; Bertoni, 1927; Forti Grazzini, 1982, S. 16ff.; Ghinato, 1987/88.

Szenen, Darstellungen aristokratischer Vergnügungen im Freien und Jagdszenen. Dabei handelt es sich um dieselben Sujets, die in zeitgenössischen europäischen Sammlungen zu finden sind, sowie *Spalliere* und *Bancali* mit den Wappen des Markgrafen von Ferrara. Viele Stücke erscheinen in den Inventaren und *Memoriali* der folgenden Jahre wieder. Bei einigen Tapissereien ist es sogar möglich, ihren Gebrauch über Jahrzehnte hinweg zu verfolgen.

Zur Untermauerung der Bedeutung der Sammlung ist zum ersten Mal im Jahr 1436 die Anwesenheit eines flämischen *Arazziere* in Ferrara dokumentiert: Giacomo de Angelo de Fiandra war in diesem Jahr mit der Restaurierung von Bildteppichen beschäftigt.⁸⁸ Drei Jahre später kam mit dem Meister Pietro di Andrea aus Flandern ein weiterer *Arazziere* an den Hof.⁸⁹ Diese beiden Tapissiereweber gehören zu den ersten ihres Berufs, die nachweislich in Italien arbeiteten. Es ist nicht bekannt, ob sie auch neue Exemplare webten oder nur die Stücke aus der Sammlung restaurierten. Die Hofverzeichnisse erwähnen nichts von einer lokalen Produktion. Es lässt sich jedoch aus der Anwesenheit der *Arazzieri* schließen, dass bereits in den Jahren 1440/41 die Palazzi der Este mit Bildteppichen geschmückt wurden, die eine Restaurierung nötig hatten. Das Engagement von Markgraf Nicolò für die Tapisserei und auch für die Stickerei machte mit der Zeit die Schaffung eines eigenen Amtes notwendig. Die ununterbrochene Bewegung der *Arazzi* am Hof wurde vom *Ufficio de la tapezaria*, einer Unterabteilung der *Guardaroba*, durch sorgfältige Buchführung überwacht.⁹⁰ Die Kontrolle oblag dem Hofkämmerer, der für den Erwerb, die sichere Aufbewahrung, Reparatur und Zuteilung der wertvollen mobilen Gegenstände verantwortlich war. Neben der *Tapezaria* kümmerte sich der *Maestro Camerlengo* um Stoffe und Kleidung, Juwelen und Silberplatten, Tafelbilder und Bücher. Viele dieser teuren Gegenstände wurden mit Schutzhüllen aus Leder versehen.⁹¹

Nicolò III. d'Este zeigte sich wie andere Fürsten dieser Zeit als Gönner der Künste und verlieh seiner Residenz Dekor. In den letzten Lebensjahren des Markgrafen schmückte sich der Hof von Ferrara bereits mit einer großen Tapisseriesammlung, wovon einige Stücke von jüngster Herstellung, andere bereits alt und restaurierungsbedürftig waren. Der größere Teil dieser textilen

⁸⁸ Campori ist die Entdeckung eines Verzeichnisses vom Juni 1436 zu verdanken, das besagt: „*Jacomo de Fiandra de Angelo vene ad stare cum lo Ill.mo nostro S. adí VIII de Aprile ad rapezare Bancali et paramenti de la Corte*“. In dem Dekret werden als Lohn monatlich drei Lire festgelegt (ASMo, Camera Ducale, Registro di lettere e mandati degli anni 1436 al 1438, cc. 46v, 47v; siehe Campori (1876) 1980, S. 10f.; Forti Grazzini, 1982, S. 16).

⁸⁹ Campori, (1876) 1980, S. 11; Ghinato, 1987/88, S. 190.

⁹⁰ Die Aufzeichnungen werden heute im Archivio Estense in Modena aufbewahrt: Modena, Archivio di Stato, Guardaroba, Arazzi e tappezzerie, 3ff. (ab 1457), *Debituri e credituri de tapezzarie*.

⁹¹ Einige dieser Schutzhüllen bzw. Kästen sind noch in Kirchenschätzen erhalten, z.B. in der Kathedrale von Urbino (Tuohy, 1996, S. 228; Ders. 1982, S. 77f.).

Werke wurde in den Werkstätten Nordeuropas gewebt, zum Teil basierte er bereits auf von ferraresischen Künstlern vorbereiteten Kartons und Entwürfen. Als erster seiner Dynastie erteilte Nicolò III. niederländischen Tapisseriemanufakturen beachtliche Aufträge. Dazu zählen etwa die 22 *Spalliere*, die, mit Nicolòs Wappen versehen, 1434 in Brügge gekauft wurden, nachdem sie der Luccheser Kaufmann Polo di Miliam in den dortigen Werkstätten hatte ausführen lassen. Die Zeichnungen für die Stücke wurden offensichtlich in Ferrara vorbereitet. Jedoch schickte man aufgrund des Mangels an spezialisierten Handwerkern vor Ort die Kartons in die flämische Stadt, um dort nach den Vorlagen Tapisserien weben zu lassen.⁹²

Die Tatsache, dass sich einige inventarisierte Erzeugnisse bereits im Jahr 1436 in einem schlechten Zustand befanden, lässt vermuten, dass Nicolò III. die ersten Einkäufe von Bildteppichen in Nordeuropa in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts tätigen ließ.⁹³ Dies war offensichtlich auch der Grund für die Anstellung flämischer Restauratoren. Neben der Restaurierung einiger *Bancali* war die Instandhaltung der *Coltrine da sala* notwendig, die an den Wänden der großen Säle und den Räumen der Hofmitglieder ersten Ranges oder der Gäste aufgehängt wurden.⁹⁴ Die Käufe von Tapisserien in Nordeuropa wurden in den folgenden Jahrzehnten im Auftrag des Markgrafen fortgeführt und häuften sich vor allem im vierten Jahrzehnt. Ferrara spielte mittlerweile eine zunehmend wichtiger werdende internationale Rolle, kulminierend mit der Eröffnung des Konzils im Jahr 1438 in der Stadt. Gleichzeitig vervielfachten sich unweigerlich die Anforderungen an die Repräsentation am Hof. In Verbindung mit diesem Anlass steht ein Beschluss der Kommune von Ferrara vom 17. März 1438 mit dem Gesuch, dass zwei *Drappieri* für die entstandenen Schäden an 16, an den Hof verliehenen Tapisserien aufkommen sollten. Die Stücke schmückten eine provisorische Brücke, die anlässlich des Besuches von Papst Eugen IV. zwischen der Loggia des Palazzo Comunale und der Kathedrale aufgebaut wurde. Man hatte sie bei Schnee und Frost ausgestellt, daher befanden sie sich in einem schlechten Zustand: „*laceri et devastati*“.⁹⁵ Diese Aufzeichnung ist ein früher Nachweis dafür, dass wertvolle textile Gewebe auch im Freien präsentiert wurden.

⁹² Diese frühe Angabe wurde von Adolfo Venturi in einem Verzeichnis der *Intrada et spexa* des Archivs von Modena entdeckt (Venturi, 1884, S. 630; Forti Grazzini, 1982, S. 16-25).

⁹³ Forti Grazzini, 1982, S. 21; Ders., 2003, S. 327.

⁹⁴ Diese älteren Stücke kehren in den auf 1436 folgenden Inventaren nicht wieder und es ist daher schwierig, etwas über ihre Darstellungen zu sagen. Die wenigen kurzen Beschreibungen verweisen auf Jagdthemen und Themen unterschiedlicher Art (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 23ff.).

⁹⁵ Der Rat erkundigte sich, ob den *Drappieri* der Schaden sofort ersetzt werden sollte und wählte zur genauen Schätzung des Betrages zwei Männer aus (Der vollständige Text ist zitiert in Forti Grazzini, 1982, S. 16; siehe auch Cittadella, 1864, S. 212; Ghinato, 1987/88, S. 291).

Die großen *Apparamenti da sala* oder *da letto* wurden mit Tapisserien kleinerer Größe wie *Coperturi*, *Bancali* oder *Spalliere* kombiniert. Einige wurden eigens gewebt, um jene zu ergänzen und sie vervollständigten die thematischen Zyklen. Andere entstanden dagegen autonom. Das Inventar von 1436 erwähnt nur einen einzigen *Antiporto*. Diese waren zur Zeit Nicolòs offenbar kaum in Benutzung und treten erst unter Borso d'Este zahlreich auf.⁹⁶ Ein Bettensemble aus fünf Stücken (*Cielo*, *Capoletto*, *Parete da lato*, *Coverturo*, *Coverturo da la carriola*) steht im Inventar von 1436 an erster Position und zählt damit zu den ältesten estensischen Tapisserieserien.⁹⁷ In der Sammlung findet man auch einen offensichtlich in Ferrara entworfenen *Arazzo* mit einem Porträt Nicolòs III. Der *Coperturo* stellte den Markgrafen inmitten einiger Personen dar, vielleicht Verwandte, Höflinge oder Alliierte.⁹⁸ Forti Grazzini zählt eine Fülle von Tapisserien auf, zum Teil mit der vollständigen Inventarbeschreibung. Der Autor zeigt bei der Untersuchung der älteren Stücke der Sammlung, dass neben den eigentlichen Jagdthemen und den großen Wandbehängen mit religiösen und romanhaften Sujets, hauptsächlich Szenen des ländlichen Lebens verbreitet waren.⁹⁹

Der häufige Gebrauch dieser *Arazzi* führte zu einer starken Abnutzung, sodass die Exponate immer wieder durch neue ersetzt werden mussten und gegen Ende des Cinquecento fast vollständig verschlissen beziehungsweise zerstört waren. Da nur in den seltensten Fällen Wappen, Devisen oder Embleme eingewebt waren oder diese im Laufe der Zeit durch Verlust oder Beschneidung der Stücke abhanden kamen, lassen sich die wenigen erhaltenen Werke nur in Ausnahmefällen in einen konkreten Kontext zurückbinden oder einem Herrscherhaus zuweisen. Eine bestimmte Rückführung der aus dieser Zeit erhaltenen Bildteppiche auf ihren ersten Besitzer ist daher selten möglich. Die Dokumente verzeichnen Thema, Stückzahl, Material und Maße, und nennen allenfalls noch ein charakteristisches Detail der Darstellung. Von den im Inventar von 1436 zitierten Exemplaren ist offensichtlich keines mehr erhalten, das heißt, keine heute noch existierende Tapissérie ist letztendlich auf eine dieser Inventarbeschreibungen zurückzuführen. Man kann höchstens Hypothesen anstellen, wie es das folgende Beispiel zeigt: Manche von Nicolò III., aber auch von Leonello und Borso erworbene Stücke mit Jagdszenen könnten in

⁹⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 24.

⁹⁷ Inv. 1436, c. 3r; siehe Bertoni, Vicini, 1909, S. 9.

⁹⁸ „*Coverturo uno de razo afigurado campo verde et negro lavorato ad alborseli cum seda de diversi coluri et è da lecto, lungo braza sete et mezo et largo braza sei et mezo, novo, cum la figura del nostro signore retrato dal naturale*“. Der *Signore* war „*vestito a guisa de brocado doro rosso*“ (Inventario 1436, c. 4r; Inventario 1457, c. 19; Bertoni-Vicini, 1909, n. 9 auf S. 11; Forti Grazzini, 1982, S. 24; Ghinato, 1987/88, S. 292).

⁹⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 19.

Thema und Größe den berühmten kolossalen Devonshire-Jagd-Tapisserien geähnel haben, die in Arras gegen 1425-50 gewebt wurden (**Abb. 21**).¹⁰⁰ Ein aus Florenz stammender *Capoletto*, im Este-Inventar mit „*figure de homeni et de done e cani, e uno cengiaro ferito da uno homo in lo peto*“ beschrieben, könnte etwa Ähnlichkeiten zur Tapisserie *Caccia al cinghiale*, einer Jagd auf ein Wildschwein, aus der Burrel Collection in Glasgow aufgewiesen haben.¹⁰¹

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Hof von Ferrara in den letzten Lebensjahren von Markgraf Nicolò III. bereits mit einer ansehnlichen Tapisseriensammlung versehen war. Diese beinhaltete diverse Exemplare von hohem künstlerischen und wirtschaftlichen Wert. Zum Teil gehörten die *Arazzi* schon zur dauerhaften Ausstattung der Räumlichkeiten Nicolòs, seiner Familie und bedeutender Persönlichkeiten, einige Stücke wurden dagegen nur bei besonderen Gelegenheiten ausgestellt. Ebenfalls nahm der Markgraf die Tapisserien zu Reisen außerhalb Ferraras mit.¹⁰²

4.1.2 Die Grundlagen einer lokalen Produktion unter Markgraf Leonello

Die aus den Archivadokumenten herauszulesende Entwicklung der Tapisseriesammlung zeigt, dass Markgraf Leonello d'Este in seiner kurzen, jedoch wichtigen Herrschaft mit der kontinuierlichen Erwerbspolitik und dem Mäzenatentum, das Nicolò III. begann, fortfuhr. Vor allem für seine prunkvolle Hochzeit mit Maria von Aragon im Jahr 1444 erwarb Leonello in großer Menge burgundische Tapisserien. Unter diesen findet man neben Sujets der Jagd und des bäuerlichen Lebens auch einige Stücke mit mythologischer Thematik im französischen Stil, wie zum Beispiel den *Arazzo Dio d'Amore*¹⁰³ und eine Serie der *Storie di Ercole*. 1443 beauftragte

¹⁰⁰ Die Tapisserien werden im Victoria & Albert Museum in London aufbewahrt. Die vier Behänge zeigen Jagden auf Bären und Wildschweine, Ottern und Schwäne, Rehe, Hirsche und Reiher, sowie auf Falken und Szenen des Fischfangs. Eingebettet in einen reizvollen Landschaftshintergrund gehen die elegant gekleideten Jagdteilnehmer einzeln oder in Gruppen den Vergnügungen der Jagd nach (zu diesen Stücken siehe Wingfield Digby, G., Hefford, W., *The Devonshire Hunting Tapestries*, London 1971; Dies., *The Tapestry Collection: Medieval and Renaissance*. Victoria and Albert Museum, London 1980, nn. 2-5, S. 12-14; Franke, *portable grandeur...*, 1997, S. 124; Dies., *Bilder höfischer Repräsentation im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, In: *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, hrg. von Wolfram Martini, Göttingen 2000, S. 189-218; Forti Grazzini, 1982, S. 19, 20, 31; Ders., 1991, S. 53).

¹⁰¹ Maße: 3,01 x 3,82 m (Inv. 1457, c. 8b, *Appartamento da letto* n. 6; hier werden die Tapisserien des Bettensembles bereits als „*usato*“ bezeichnet). Im Inventar von 1436 ist der *Capoletto* mit den Farben grün und schwarz beschrieben und „(...) *lauorado a figure grande*“, „(...) *como nouo*“, „(...) *.portado da fiorenza*“ (Inv. 1436, c. 3v; Memoriale 1464-1465, c. 17v; siehe Forti Grazzini, 2003, S. 327).

¹⁰² Forti Grazzini, 1982, S. 24.

¹⁰³ Der *Arazzo Dio d'Amore* ist vielleicht mit einem Tapisseriefragment mit der Darstellung des *Roman de la Rose* aus einer englischen Privatsammlung vergleichbar (Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 253-258).

der Markgraf den aus Lucca stammenden Paolo di Puozo mit dem Kauf von Tapissereien im Wert von 3.000 Golddukaten. Dies war eine beeindruckende Anzahl *Arazzi*, wenn man bedenkt, dass man für einen *Ducato d'oro* ca. einen Quadrat-*Braccio* (= 0,67 m²) verarbeitetes Gewebe erhielt. Im Vergleich dazu stehen 120 Dukaten, die Leonello im Jahr 1447 an Puozo für ein „sehr stattliches Bild“ zahlte.¹⁰⁴ Die großartige Pracht der Ausstattung von 1444 ist kaum vorstellbar und erreichte ein bis dato neues, hohes Ausmaß.¹⁰⁵ Trotzdem genügten die Tapissereien, die sich bereits im Besitz Nicolòs III. befanden, zusammen mit diesen neuen Lieferungen für die Erfüllung der geforderten Ansprüche anlässlich der fürstlichen Hochzeit nicht und man musste auf Leihgaben von außerhalb des Hofes zurückgreifen.¹⁰⁶

In den folgenden Jahren setzte der Markgraf die kostspieligen Einkäufe fort. Leonello gab 1447 und 1449 in Flandern *Bancali* und *Spalliere* mit seinen Wappen in Auftrag, die nach den in Ferrara von Jacopo Sagramoro¹⁰⁷ und Nicolò Panizzato¹⁰⁸ entworfenen Zeichnungen entstanden. Die Weber übertrugen diese Muster dann auf bereits mit Hintergründen „*a verdura*“ vorbereitete Kartons. Dass die Tapissereien aus der *Guardaroba* des Hofes häufig von und zu den suburbanen und ländlichen Villen der Este transportiert wurden, bezeugt ein nach dem Tod Leonellos aufgezeichnetes Blatt aus dem Archiv von Modena, auf dem die im fünften Jahrzehnt des Quattrocento verliehenen Stücke vermerkt sind.¹⁰⁹ Unter den *Coltrine da sala*, die in die Regierungsjahre Leonellos zu datieren sind, oder von denen man glaubt, dass sie in diesem

¹⁰⁴ Forti Grazzini, 1982, S. 30; Ghinato, 1987/88, S. 294; Campbell, T.P., 2002, S. 88.

¹⁰⁵ Siehe 4.4.1.

¹⁰⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 30.

¹⁰⁷ Jacopo Sagramoro da Soncino, ein kleinerer Hofmaler, erscheint mehrmals in den estensischen Dokumenten ab 1430 und war oft damit beschäftigt, die estensischen Wappen auf Geldschranken, Kassetten, Wimpeln, Zimmerdecken, Wänden oder Kaminen zu reproduzieren. Er war auch als Dekorateur von Spielkarten und Färber von Terrakottastatuen beschäftigt (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 30; Venturi, 1884, S. 609ff.) Aufzeichnungen zum Maler Jacopo Sagramoro findet man im *Libro dei debitori e creditori* von 1447. (Campori, (1876) 1980, S. 12).

¹⁰⁸ Nicolò Panigato, der auch große Wandmalereien durchführte, wurde am 8. April 1449 für die Ausführung von Wappen und Helmschmuck Leonellos als Modelle für *Spalliere* bezahlt, die dann in Flandern gewebt wurden. Zu Nicolò Panizato steht im *Memoriale* von 1449: „*Al Capitolo de pani d'oro de seda, de lana dè dare adì VIII de Aprile L. tredexe per lui a M. Nicolò Panizato et compagni depinturi per so fatiga e magistero de havere depinto le carte cum le arme e cimeri del S. che lo mando in fiandra per far fare spaliere, e per penoncelli 25 cum le arme del S. per metere su le barche quando il S. andò a Vinexia*“ (Campori, (1876) 1980, S.12f.; Forti Grazzini, 1982, S. 30f.; Ders., 2003, S. 328; Tuohy, 1996, S. 223; Ghinato, 1987/88, S. 294; Christiansen, K., The View from Italy, In: From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. Ausst.Kat. hrg. von Ainsworth, M.W., Christiansen, K., The Metropolitan Museum of Art, New York 1998, S. 39-61, 40).

¹⁰⁹ Z.B. ein *Bancale* „...per una andata a belreguardo“; andere *Bancali* wurden einem „Zohane francesco“ übergeben, „... per mettere a belfiore in la salla doue manzaua el signore“. (1444 und 1447; ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, Debituri de tapezaria e drapamenta e altre robe; aufgelistet von Scipione Fortuna kurz nach der Thronbesteigung von Borso d'Este) Unter den verliehenen Gegenständen sind auch Tischtücher, Betttücher und andere kleine Teile der *Guardaroba* enthalten (Zu weiteren Beispielen siehe Forti Grazzini, 1982, S. 29).

Zeitraum gekauft wurden, befinden sich keine Serien mit Darstellungen klassischer Themen, die mit der humanistischen Kultur des Schülers von Guarino da Verona in Übereinstimmung gebracht werden könnten. Der Markgraf kaufte große Tapisserien nur in Nordeuropa. Diese richteten sich nach Kartons französischer und flämischer Maler, die auf der nordischen Vorliebe für Jagdthemen, „aristokratisch-gefällig“ oder ländlich, basierten, wie sie in dieser Zeit auch in vielen anderen italienischen Sammlungen zu finden sind.¹¹⁰ In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1462 wird Leonello der Kauf der ersten Serie mit einem klassischen Thema angerechnet, die in der Este-Sammlung erscheint: ein Tapisserie-Bettensemble mit der Geschichte des Herkules, bestehend aus vier großen Wandbehängen und vier großen Bettbehängen. Die ausführlichen Angaben in der Beschreibung des Inventars von 1457 trugen zur Identifizierung zweier erhaltener Komponenten der textilen Bettausstattung bei.¹¹¹

Mitte der 1440er Jahre berief Leonello mehrere *Arazzieri* aus Nordeuropa an seinen Hof: Pietro aus Flandern, Arnt oder Arent van der Dussen alias Rinaldo Boteram aus Brüssel und Lievin oder Livino di Giglio aus Brügge wurden mit der Ausführung von Tapisserien beauftragt.¹¹² Ob es sich um erfahrene Weber gehandelt hat, kann weder aus der Qualität ihrer Arbeiten abgeleitet werden, da nichts erhalten ist, noch aus den Zeitdokumenten, da von ihrer Aktivität während der Regierung Leonellos nichts überliefert ist. Bevor sie nach Ferrara kamen, hatten sich die *Arazzieri* jedoch bereits in anderen Städten einen Namen gemacht. Livino di Giglio hatte erfolgreich in Siena gearbeitet und ging in der Folge nach Florenz und Mailand.¹¹³ Boteram, der sowohl als *Arazziere* als auch als Unternehmer tätig war, war der Berühmteste von allen. Auch er arbeitete bereits seit einigen Jahren auf italienischem Boden.¹¹⁴ Leonello engagierte demzufolge

¹¹⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 30.

¹¹¹ Siehe Forti Grazzini, 1991, S. 53-62; Bulst, 1993, S. 203-234; Campbell, T.P., 2002, S. 88; die zwei Tapisserien werden in 4.3.3.1 analysiert.

¹¹² Wichtige Dokumente zu Herstellung und Import von *Arazzi* wurden von Campori und Venturi entdeckt: Campori, (1876) 1980, S. 11-13; Venturi, 1884, S. 630-631; Gruyer, 1897, II, S. 455-456; Pardi, 1904, S. 197.

¹¹³ Livino di Giglio arbeitete in Ferrara ab 1444 und für den Großteil der folgenden 20 Jahre mit Ausnahme der Jahre 1455-57, als er in Florenz eine Werkstatt gründete. In Florenz führte er zahlreiche *Arazzi* aus, wie aus einem von Priors der Künste ausgestellten Zeugnis vom 2. Juli 1457 hervorgeht. „*Livinus Gilii de Burgis*“ ist dort definiert als „*(V)ir utique probus et artifex excellentissimus in contexendis mirabilique artificio figurarum componendis pannis thapetalibus*“. Unter seinen Arbeiten ist ein großer *Arazzo* verzeichnet, der an der Fassade des Palazzo della Signoria anlässlich einer Feierlichkeit aufgehängt und mit solch technischer und koloristischer Meisterschaft ausgeführt worden war, dass bei den Figuren selbst „*solum spiritus ac vox deficere videantur, et vera corpora dici possint*“ dargestellt war. Die Tapisserie gefiel den Auftraggebern in hohem Maße, so dass sie einen höheren Preis bezahlten, als vereinbart war (Conti, C., *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi a Firenze*, Florenz (1875) 1985, S. 95-96; Lestocquoy 1978, S. 106; Forti Grazzini, 1982, S. 29; Adelson, 1990, S. 17; Delmarcel, 1999, S. 88; Campbell, T.P., 2002, S. 91).

¹¹⁴ 1431-32 ist Boteram in Brüssel als Lehrling registriert; 1436 wurde er von der Kommune in Siena beschäftigt. Kurz nach 1442 verließ er Siena und ging nach Ferrara. 1449 ging er in die Dienste von Ludovico II. Gonzaga

sehr gefragte Meisterweber, die nicht nur als einfache Restauratoren tätig waren. Allein die Tatsache, dass sie in Ferrara Webstühle montierten, war ein wichtiger Entwicklungsschritt. Zu diesen *Arazzieri* stieß 1446 noch ein französischer „*maestro di bancali*“ namens Bernardino.¹¹⁵ Die Arbeit dieser vier Tapisseriemeister war eine Ergänzung zu den Einkäufen überwiegend in Nordeuropa, die unter Leonello getätigt wurden.¹¹⁶

4.1.3 Die umfangreiche Erweiterung der Tapisseriesammlung unter Borso d'Este

Das Inventar von 1457 bis 1469 dokumentiert in allen Einzelheiten die Situation der estensischen Tapisseriesammlung zur Zeit Borsos.¹¹⁷ Das Verzeichnis wurde 1457 vom *Ufficiale delle tappezzerie* Marco di Galeotto dell'Assassino, der dieses Amt ab Mitte der 1450er Jahre ausübte, verfasst.¹¹⁸ Der Beamte registrierte darin bis 1469 alle dekorativen textilen Ausstattungen, die sich im Besitz des Hofes befanden, das heißt, auch alle Stücke, die Borso d'Este von Nicolò III. und von Leonello geerbt hatte. In den sieben Jahren nach Leonellos Tod kamen viele Exponate neu hinzu. Der Katalog, der synthetisch jedes Stück beschreibt, ist das vollständigste bekannte Verzeichnis einer Sammlung von Tapissereien und Stickereien aus dem 15. Jahrhundert. Für das Jahr 1457 sind 31 große *Coltrine da sala*, 22 *Apparamenti da letto*, davon zehn Stück in

(1412-78), zweiter Markgraf von Mantua, für den er eine Werkstatt einrichtete und Wappenteppiche und *Millefleurs* webte. Später reiste er nach Modena und 1457 mit einer Empfehlung von Ludovico II. nach Venedig. Während der folgenden Jahre war er in erster Linie in Venedig als Vermittler beim Erwerb zahlreicher Tapissereien für den Este- und Gonzaga-Hof tätig und unternahm in deren Auftrag Reisen in die Niederlande (Forti Grazzini, 1982, S. 29; Campbell, T.P., 2002, S. 90; Campbell, L., *Cosmè Tura and Netherlandish art*, In: Campbell, S.J., *Cosmè Tura*, Mailand 2002, S. 71-75, 81-85; Smit, H., *Some biographical notes on Rinaldo Boteram, weaver and merchant of flemish tapestries in fifteenth century Italy*, In: *Aux Quatre Vents*, Florenz 2002, S. 179ff.).

¹¹⁵ Bernardino ist erstmals 1446 verzeichnet und wird dann ununterbrochen in den folgenden Jahren, bis 1464, erwähnt. 1446 wird er als „*Maestro di bancali*“, 1464 als „*Rapezadore e tapeziere del S.e.*“ betitelt (Campori (1876) 1980, S. 17; Forti Grazzini, 1982, S. 30; Ghinato, 1987/88, S. 294).

¹¹⁶ Cittadella fügt diesen irrtümlicherweise noch einen Girolamo del fu Antonio de'Benvenuti und einen Meister Bastiano d'Alemagna hinzu, die er für *Arazzieri* hält. Deren Bezeichnungen als „*festarius*“ und „*parechiator*“ verweisen jedoch vielmehr auf die Aufgabenbereiche eines Organisators von Veranstaltungen des Hofes, die vielleicht in diesem Zusammenhang *Arazzi* aufhängten, sicherlich jedoch diese nicht webten (Cittadella, 1864, S. 650; siehe Forti Grazzini, 1982, S. 30).

¹¹⁷ ASMo, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Reg. n.1; Inventario. 1457-1469, ms. Das Inventar ist vollständig veröffentlicht in Forti Grazzini, 1982, S. 215-226, und existiert in zwei verschiedenen Versionen in Busta I und T.I. Letztere wurde in der *Guardaroba* Abteilung vergessen und bei der Neuordnung dieser Abteilung des Archivs 1978-79 von Tuohy wieder entdeckt (Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 90ff.).

¹¹⁸ Ein Manuskript aus dem Jahr 1457 enthält viele aufschlussreiche Informationen zum *Ufficio del guardaroba* während der Regierung von Borso, v.a. zu Produktion und Aufbewahrung der *Arazzi* (ASMo, Modena, Archivio di Stato, Registri dell'Amministrazione della casa, *Guardaroba estense*, n. 52). Das *Ufficio del guardaroba* hatte in der Person des *Camerlengo* (Kämmerer) Galeotto dell'Assassino von der *Camera Ducale* den Auftrag erhalten, die Materialien zu reparieren, genau das Rechnungsbuch zu führen, den Lohn der Arbeitskräfte zu bestimmen und die Arbeiten der Werkstatt zu kontrollieren (Forti Grazzini, 1982, S. 35; Ghinato, 1987, S. 113).

Tapiserie und zwölf in anderen luxuriösen Textiltechniken, 37 *Coperturi*, 14 *Spalliere*, 101 *Bancali* und 15 *Antiporti* schriftlich festgehalten. Jedes Stück ist mit Hinweisen zu Maßen, zum ikonographischen Charakter und Erhaltungszustand vermerkt.¹¹⁹

Die *Arazzeria ferrarese* durchlief nach der Berufung der französischen und flämischen *Arazzieri* in den 1440er Jahren während der letzten Regierungsjahre unter Markgraf Leonello und der ersten Jahre unter Borso vorübergehend eine Phase des Stillstandes. Livino di Giglio ging nach Florenz, Boteram und Pietro zogen nach Mantua. Der einzige *Arazziere*, der in Ferrara geblieben war, war offensichtlich Bernardino aus Frankreich, „*Maestro di bancali*“.¹²⁰ Ab Mitte der 1450er Jahre bekam die Tapiserieweberei in Ferrara unter dem Patronat Borsos wieder einen entscheidenden Auftrieb und einige *Arazzieri nordici* ließen sich in Ferrara nieder: Pietro und Boteram¹²¹ kehrten zurück, außerdem kamen Giovanni de Latre de Arasso (Jean Delattre), Lavino da Franza, Rubinetto da Franza (Rubinetto di Francia), Reinaud de Maincourt (Ruben aus Paris), Bernardino, Renaud Grue und Zoanne Mille aus Tournai (Jean Mille) in die Stadt.¹²² Zu nennen sind auch Gianetto di Francia, der 1462 aus den Diensten des Hofes schied, um das religiöse Gewand anzulegen,¹²³ Giovanni da Correggio¹²⁴ und Rigo d’Alemagna. Die Tapiserieproduktion dieser *Arazzieri* war auch während der Regierungszeit von Borso noch immer auf kleinformatige heraldische Stücke begrenzt und im Großen und Ganzen nicht mehr als eine Ergänzung zu den Einkäufen aus den franko-flämischen Manufakturen.

¹¹⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 215-226.

¹²⁰ Ihm stand ein Geselle namens Paolo oder Pollo zur Seite. 1464 wurde er zitiert als „*rapezadore e tapeziere del Se*“. Die meiste Zeit war Bernardino als Restaurator tätig, im Dezember 1462 und 1464 lieferte er zwei von ihm gewebte *Tappeti nuovi* (Campori, (1876) 1980, S. 17; Venturi, 1885, S. 746; Forti Grazzini, 1982, S. 39).

¹²¹ In einem Vertrag vom 20. Februar 1461 zwischen Rinaldo und dem Kämmerer des ferraresischen Hofes Marco di Galeotto dell’Assassino, wird er mit vollständigen Namen genannt: „*Maestro Rinaldo de Gualtiero dito Botrame de bursella de Brabante Mercadante de Razzi*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 37).

¹²² Tuohy, 1996, S. 223f.

¹²³ „*A Zanetto de Franza già tapezziere del S.e pano berettino datogli per vestirsi dell’ordine di S. Paolo (Carmelitani)*“ (*Registro de’ mandati* 1462; Campori, (1876) 1980, S. 20) Forti Grazzini hält ihn nicht für einen *Arazziere*, da er v.a. den *Tappeti* des Hofes zugeteilt war. Weitere zwei *Arazzieri* sollten noch erwähnt werden: Giovanni de Salmis erhielt 1468 eine Finanzierung, um in seine Heimat zurückzukehren, von ihm ist sonst jedoch nichts bekannt. Amorina di Francia war ein intellektueller *Arazziere*, der sich die französischen Romane der estensischen Bibliothek auslieh (Venturi, 1885, S. 650; Forti Grazzini, 1982, S. 41).

¹²⁴ Giovanni da Correggio erscheint das erste Mal im Jahr 1450 in Ferrara, wo er 20 Jahre im herzoglichen Dienst beschäftigt war. 1471 verkaufte er zwei *Spalliere*, 1476 erwarb er auf Rechnung des Herzogs einen *Antiporto* und eine *Spalliera* aus Wolle und Seide „*a verdure minute*“. 1479 lieferte er an die *Guardaroba* einen Teil eines von ihm ausgeführten *Apparmentos*. Giovanni mietete für mehrere Jahre einige Ländereien in der Villa von Cogomaro. Zuletzt wird er im Jahr 1481 bzgl. eines *Antiporto* erwähnt (Campori, (1876) 1980, S. 25).

Livino di Giglio kehrte nach einer erfolgreichen Karriere in Florenz im Jahr 1457 nach Ferrara zurück.¹²⁵ Vorbereitungen für seine Ankunft wurden bereits einige Monate zuvor getroffen.¹²⁶ Er kam aus Florenz mit Referenzen der Stadtregierung, für die er einige Jahre gearbeitet hatte. Es erscheint etwas bizarr, dass für Livino ein Empfehlungsschreiben bereitgestellt wurde, wenn er bereits 1444 am Este-Hof gearbeitet hatte. Als möglicher Grund könnte hier angeführt werden, dass Borso Pläne für eine eigene Tapissierewerkstatt hatte, die größer und umfassender sein sollte als unter seinem Vorgänger Leonello. Der Empfehlungsbrief aus Florenz bestätigt, dass Livino zu den Besten seines Berufes gehörte, da er unter anderem verschiedene große Bildteppiche für die Stadthalle gewebt hatte. Als Livino in Ferrara ankam, waren bereits von Cosmè Tura Kartons für von ihm zu webende *Arazzi* bereitgestellt.¹²⁷ Der *Arazziere* webte in der Zeit von 1457-1462 *Bancali* und *Spalliere araldiche* nach Kartons des ferraresischen Hofkünstlers.¹²⁸ Neben Tura stellten die Maler Gerardo da Vicenza und Ugolino Entwürfe für Tapissereien her. Pietro aus Flandern, der 1457 nach Ferrara zurückgekehrt war, führte analoge Werke aus,¹²⁹ beispielsweise 1458 fünf *Paliotti* mit *Santi su sfondi a verdura*.¹³⁰ 1465 brachte er von einem Aufenthalt in Flandern zwei *Spalliere* mit der Darstellung des *Hl. Georg* mit, für die er 35 Dukaten erhielt.

¹²⁵ Livino hielt sich zuvor mehrere Jahre in Florenz auf, wo er für die Republik hochgelobte figürliche Tapissereien ausführte. Von den *Priori d'arte* erhielt er dafür einen entsprechenden Lohn und am 2. Juli ein rühmliches Diplom guter Führung. Am 29. Juli wird er für die erste Zeit erwähnt als „*Maestro Lavino de Franza maestro qui in Ferrara*“ (Die vollständigste Übertragung des Dokumentes ist veröffentlicht in: Franceschini, 1993, Parte I dal 1341-1471, S. 486, Nr. 823q; Conti, 1878, S. 4, 85; Campori, (1876) 1980, S. 15f.).

¹²⁶ „(...) *per un maestro de Franza che de venire qui in corte a fare dite spalere*“. Das vollständige Dokument ist veröffentlicht in: Franceschini 1993, S. 485, Doc. Nr. 823h, 823b, 824c, 8251.

¹²⁷ Im *Memoriale* von 1457 liest man beim 18. Mai: „*M. Cosmo depintore in Ferara dè avere a di dito L. 24 di marchesini quali ge ha tasado galeoto* (Galeotto dell'Assassino, herzoglicher Kämmerer) *per sua fatura et spexa de coluri de avere depinto uno patrone per desegna de fare spalire de razo lo quale fece de tela longo b. 10. 0. 2 et largo b. 2 ¼ suxo lo quale ha dipinto pavelgioni 4 soto li quali sono fato una arma ducale et devixe 4 de lo S.r. nostro zoè paraduro, alicorno, batesimo e la ... fate a sua naturale et per tuto lo resto del campo fu fato più diversi animali et verdura la quale sa da adoperare per uno maestro de franza che dè venire qui di corto a fare dita spalera*.“ (zitiert nach Campori, (1876) 1980, S. 16f.) Tura führte 1458, 1459 und 1467 für die *Arazzeria* weitere Arbeiten aus, was aus den *Memoriali* der Camera hervorgeht. 1467 ist im *Libro di entrata e spesa* verzeichnet, dass ihm 64 Lire ausbezahlt wurden „*per haver disegnat e dipinto due patroni tanto come è grande una coperta da leto per fare pani da razo*“ (Campori, (1876) 1980, S. 23; siehe auch Forti Grazzini, 1982, S. 39).

¹²⁸ Im Inventar von 1457 kann man seine Arbeit verfolgen und die Zeichnungen von Cosmè Tura rekonstruieren. Bisher war es jedoch nicht möglich, eindeutige Verbindungen zwischen Zeichnungen von Tura und den ausgeführten Tapissereien herzustellen. (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 39f. Venturi veröffentlichte Dokumente zu Cosmè Tura: Venturi, A., Cosma Tura genannt Cosmè 1432 bis 1495, In: Jahrbuch für bildende Kunst, Leipzig 1888, S. 121-122) Livino ging Anfang 1463 von Ferrara weg und kehrte zehn Jahre später, 1473, wieder zurück, um noch zwei *Antiporti* auszuführen (Forti Grazzini, 1982, S. 40).

¹²⁹ Der Beginn der Arbeiten wurde ermöglicht durch die Finanzierung der Camera an „*M^o Piedro de Andrea de Fiandra Mro da razi per comperare più ordigni per lui necexarii per lavorare pani de razzo*“ (zitiert in Campori, (1876) 1980, S. 15; Forti Grazzini, 1982, S. 40; zu seinen Werken siehe Ebd. S. 40f.).

¹³⁰ Siehe Inventar 1457, c. 32°. Im *Giornale della Camera* von 1458 findet man folgende Notiz zu den fünf *Palli* *d'altare* mit Figuren von Heiligen: „*A M^o Piedro de Andrea de Fiandra M.ro da razi per comperare più ordigni per lui necexarii per lavorare pani de razzo*“ (Campori, (1876) 1980, S. 15).

Zuletzt findet man ihn 1469 und 1470 mit einem „*Parato da letto*“ beschäftigt, das gewichtigste Werk, das er für den Hof von Ferrara ausgeführt hatte. Nach 1471 verschwindet er aus den herzoglichen Verzeichnissen.¹³¹ Ein *Arazzetto* ebenfalls mit der Darstellung des Hl. Georg wurde, vielleicht nach demselben Modell, 1464 in Ferrara von Giovanni di Lattres aus Arras gewebt, dessen Aktivitäten für den Zeitraum zwischen 1464 und 1471 nachgewiesen sind.¹³² Giovanni di Francia führte 1466 im Auftrag des Bischofs Francesco da Lignamine *Arazzi* für den Dom von Ferrara aus.¹³³ 1457 gelangte der französische *Arazziere* „*m° Rainaldo de man curta*“ nach Ferrara, der 1458 an der Ausführung eines *Appartamento da letto*, vermutlich nach einem Karton von Tura, arbeitete. Borso gefielen jedoch die Farben nicht. Er wünschte, dass ein anderer *Arazziere* die Tapisserien weiterwebte, „*che se facesse de uno bono e bello colore rosso, e che questo coperturo se adoperasse per li Bisogni de la corte*“. Enttäuscht von der schlechten Aufnahme seines Werkes – im Vatikan erhielt er ganz andere Ehrungen für einen Bildteppich der *Creazione del Mondo*, die er in den Jahren 1451-1456 für Papst Nicolaus V. ausführte – verließ Rinaldo Ferrara.¹³⁴

1457 kam ein weiterer Franzose, *Maestro Rubinetto*, in die Stadt. Dieser webte ab 1458 ohne Unterbrechung für Borso Tapisserien und gehörte seinerzeit zu den fähigsten *Arazziere*. Ihm wurde zum Beispiel das *Appartamento da letto* anvertraut, das „*Rainaldo di man curta*“ begonnen und nach Meinung des Herzogs schlecht abgeschlossen hatte. Aufgeteilt in vier Stücke, *Cielo*, *Capoletto*, *Parete* und *Coperturo*, war die Bettausstattung am 23. August 1462 beendet.¹³⁵ 1463-1466 webte er in Zusammenarbeit mit Giovanni di Lattres ein zweites *Appartamento da letto* von gleicher Ausführung wie das vorhergehende und zwischen 1469 und 1479 ein drittes sowie einen *Paliotto d'oro e d'argento* für den Altar der herzoglichen Kapelle, von dem unten noch die Rede sein wird.¹³⁶ Eine Beschreibung der Räume, die für den Markgrafen von Mantua und seinen Sohn während ihres Besuches in Ferrara im Jahr 1462 vorbereitet wurden, und die der

¹³¹ Bei Campori, (1876) 1980, S. 13ff., werden zwei Dokumente über Pietro di Fiandra und Livino di Giglio erörtert. Darin stellt Pietro an den Herzog ein letztendlich erfolgloses Gesuch um eine höhere Bezahlung und eine bessere Unterkunft im Vergleich zu seinem Kollegen Livino. Letzterer erfuhr offensichtlich eine höhere Begünstigung von Seiten des Herzogs.

¹³² Der Name von „*m. Zohane de latres de rasso tapeziero de lo Illmo D.S. nostro*“ ist zitiert am 13. November 1461 (1461-1462 Dibituri, c. 21r.). Zu ihm und weiteren Dokumenten siehe Forti Grazzini, 1982, S. 41.

¹³³ Forti Grazzini, 2003, S. 328.

¹³⁴ Zur Tapisserie siehe Inventar 1457, c. 12a, appartamento n. 23, c. 19b, coperturo n. 50 (Forti Grazzini, 1982, S. 41; Müntz, 1882, S. 168-169; Viale Ferrero, M., *Arazzi italiani*, 1961, S. 14; Campbell, T.P., 2002, S. 93).

¹³⁵ Inventar 1457, c. 12b, appartamento n. 27. Das *Appartamento* wurde am 14. Februar 1462, noch bevor es komplett fertig gestellt war, anlässlich des Besuches der französischen Botschafter ohne die seitliche *Parete* montiert (1461-1462 Dibituri, c. 31r; Forti Grazzini, 1982, S. 41).

¹³⁶ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 41. Dort findet man auch die Quellenangaben zu den einzelnen Tapisserien.

Sekretär Giorgio della Strada der Markgräfin von Mantua schickte, ist eine interessante Reflexion über die Qualität von Rubinettos Arbeit: „*La camera et guardacamera dell’Ill. S.r. mio sono apparate de razi bellissimi. In la camera gè un appartamento che comproe el marchese Leonello, che sono facte a certe istorie de Hercules pur de razi, che questoro che se ne intendono dicono che l’è degna cosa. Quelli de la guardacamera sono facti a Ferrara a la divisa sua cum anzoli che la tene, che nel vero non poteriano essere più belli, nè più vistosi*“.¹³⁷ Die Bildteppiche waren, wie so viele der größeren italienischen Ensembles, mit einer heraldischen Darstellung anstatt einer komplexen figurativen Schilderung gewebt.

In den 1460er und 70er Jahren gelang es Borso, mehrere Meisterweber an seinen Hof zu ziehen, die gleichzeitig im Castello Estense für ihn arbeiteten. Er erreichte damit eine konstante und qualitativ hochwertige Tapissierproduktion. 1464 kamen die *Arazzieri* Giovanni Mille und Rinaldo Grue aus Tournai nach Ferrara. Die beiden wurden von der lokalen Kommune unter Vertrag genommen, um ihre Kunst an ferraresische Bürger weiterzugeben.¹³⁸ Dies war nicht das einzige Beispiel eines solchen Beschlusses von Seiten einer italienischen Gemeinde.¹³⁹ Aus nicht bekannten Gründen wurde jedoch das Ziel der Institution nicht erreicht und die Tapissereien wurden weiterhin und in der Folgezeit von ausländischen *Arazzieri* mit sehr spärlicher Beteiligung von Einheimischen fabriziert.¹⁴⁰ Giovanni Mille und Rinaldo Grue blieben jedoch nicht ohne Beschäftigung. Am 14. Januar 1465 unterzeichneten sie einen Vertrag, in dem sie sich verpflichteten, an Borso im Verlauf von 15 Monaten eine gewisse Menge an Bildteppichen für die Dekoration des großen estensischen Staatsbootes (*Bucintoro grande*) zu liefern.¹⁴¹

¹³⁷ Braghirolli, 1881, S. 17; Campbell, T.P., 2002, S. 93.

¹³⁸ Am 2. Dezember benachrichtigte der *Giudice de’ Savi* in Ferrara die Öffentlichkeit, dass die Kommune Giovanni Mille und Rinaldo Grue aus Frankreich „*maestri solenni et perfectissimi de l’arte de la tapezaria*“ mit Provisionen versahen, um in der Stadt die Kunst der Tapissierweberei einzuführen. Die beiden *Arazzieri* gingen für einen Preis von drei Golddukaten pro Jahr und pro Person die Verpflichtung ein, das Weben sowohl „*di figure*“ als auch „*di fogliame e verdure*“ für drei Jahre zu lehren. Der Kurs sollte in der „*casa de Zoane Meneghino dala Gosmaria*“ abgehalten werden (Cittadella, 1864, S. 650; Campori, (1876) 1980, S. 21; Forti Grazzini, 1982, S. 41).

¹³⁹ Dieses Abkommen unterscheidet sich von den zeitlich früheren Unternehmungen der Kommunen Siena und Perugia jedoch darin, dass die *Arazzieri* nicht für zu tätige Arbeit, sondern ausschließlich für die Lehre im Dienste der Stadt Ferrara verpflichtet wurden (Campori, (1876) 1980, S. 20ff. und siehe 4.2.2).

¹⁴⁰ Die dominierende Rolle, die französische und niederländische Weber während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weiterhin in italienischen Werkstätten spielten, ist durch die Namen der in Ferrara tätigen Weber demonstriert: Pietro aus Flandern, Zanetto aus Frankreich, Giovanni Mille und Rinaldo Grue aus Tournai (Campbell, T.P., 2002, S. 94).

¹⁴¹ Für die Arbeiten aus Wolle und Seide war eine Zahlung von drei *Lire marchesane* für den Quadrat-*Braccio* vorgesehen. Ein hoher Preis, von dem die *Arazzieri* jedoch auch die Kosten für den Transport der Zeichnungen in der Größe von Kartons und die primären Materialien zahlen mussten (Der Vertrag ist veröffentlicht in Campori, (1876) 1980, Dok. IV, S. 94-96; das Original ist aufbewahrt in: ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21; siehe Forti Grazzini, 1982, S. 41.). Man weiß nicht genau, wie viel *Arazzi* für das *Bucintoro* an Giovanni und Rinaldo in Auftrag gegeben wurden. Der größte Teil der Tapissereien wurde im selben

Die in den Inventaren zitierten großformatigen *Coltrine* mit komplexeren Darstellungen wurden nicht in Ferrara selbst hergestellt, sondern fast alle auf ausländischen Märkten gekauft: zum Beispiel die *Arazzi* mit den *Storie di Achab* in Venedig oder die *Coltrina* mit der Episode der *Spada di Damocle* in Deutschland.¹⁴² Venedig war eine wichtige Quelle für den Erwerb von Tapisserien. Von dort stammte ein Großteil der Luxusprodukte für den Hof von Ferrara. Die meisten dieser Bildteppiche kamen ursprünglich aus Flandern. Bartolomeo Canedolo, ein venezianischer Händler, verkaufte Herzog Borso 1465 für 250 Dukaten Tapisserien. Im Inventar verzeichnete *Coltrine* wurden von den ebenfalls aus Venedig stammenden Kaufleuten Conversino de Conversino und Polo Contarini erworben.¹⁴³ Das vermutlich größte Ansehen am Este-Hof genoss der *Arazziere* und Unternehmer Rinaldo Boteram.¹⁴⁴ Dieser blieb bis 1461 der wichtigste Vermittler zwischen Ferrara und Flandern und lieferte in den 20 Regierungsjahren Borsos den Großteil der *Arazzi* für die herzogliche Sammlung. Er versorgte den Hof vor allem mit prächtigen großen Wandtapisserien, unter anderem mit den *Storie di Giuseppe*, von denen zwei bis 1580 genutzt wurden.¹⁴⁵ Zwei Stücke mit den *Storie di Oloferne* wurden mehrmals ausgestellt und noch in einem Inventar von 1529 zitiert.¹⁴⁶ Außerdem bestellte Borso, wie bereits sein Vorgänger, über Boteram in Flandern zahlreiche heraldische Tapisserien, zu denen Gerardo da Vicenza 1455 und 1461 bis 1463 Zeichnungen lieferte, welche für die Ausstattung des estensischen *Bucintoro* bestimmt waren.¹⁴⁷

Jahr an Rinaldo Boteram übergeben. Vielleicht war Borso nicht zufrieden mit den Arbeiten der zwei *Arazziere*. Rinaldo ging vermutlich von Ferrara weg, Mille ließ sich dagegen im Castello Nuovo als Restaurator der Hofsammlungen nieder. Sein Name erscheint kontinuierlich in den Archivaufzeichnungen bis in die ersten Jahre der Signoria von Ercole I. d'Este (Forti Grazzini, 1982, S. 41f.; zur Ausstattung der estensischen *Bucintori* siehe 5.1.3).

¹⁴² Ghinato, 1987/88, S. 295.

¹⁴³ Tuohy, 1996, S. 224.

¹⁴⁴ Der *Arazziere* führte zwar einige Tapisserien aus, hauptsächlich war er jedoch Unternehmer und Kaufmann für flämische Tapisserien für Ferrara und andere italienische Höfe. Er schloss mit dem Signore von Ferrara Verträge für Werke ab, die in den Werkstätten von Brüssel ausgeführt werden sollten, nahm das Geld für den Kauf der primären Materialien und für den Transport der Endprodukte nach Ferrara in Empfang. Analoge Übereinkommen traf er u.a. auch mit Ludovico Gonzaga, für den er in Mantua ab 1449 bis März 1457 arbeitete, ohne jedoch die Kontakte zu Ferrara zu verlieren (Forti Grazzini, 1982, S. 37).

¹⁴⁵ Zum langen Schicksal der Serie zwischen 1457 und 1461 siehe Forti Grazzini, 1982, S. 37. Die Serie war äußerst beliebt und fehlte bei keinem großen Empfang unter den Herzögen Ercole I. und Alfonso I.

¹⁴⁶ Ghinato, 1987/88, S. 295. Zu den einzelnen über Boteram eingekauften Tapisserien siehe auch Campori, (1876) 1980, S. 18f. und Forti Grazzini, 1982, S. 37ff.

¹⁴⁷ Über Gerardo da Vicenza ist im *Giornale d'uscita* aus dem Jahr 1455 eine an ihn getätigte Bezahlung von 39 Lire vermerkt „per fattura e spesa di colori per haver fatto in opra da mandare in Fiandra per far fare coperture da letto, spalliere da muri e antiporti da usci in diverse maniere colorati.“ (Campori, (1876) 1980, S. 24). Gerardo da Vicenza erscheint mehrmals in den Verzeichnissen des estensischen Hofes in Bezug auf Arbeiten für die *Arti minori*: *Pennoni*, *Gualtrappe*, *Carte*, *Carri*, *Cassoni*. In den 1460er/ 70er Jahren führte er auch größere Fresken aus. 1465 lieferte Gerardo einen Karton „per tapeto grande“ mit Wappen, Girlanden und „3 disegni grandi“ für die *Cortine* des *Bucintoro*. 1469 ist im *Libro de' debitori e creditori* vermerkt, dass Gerardo „uno carton designado cum una festa a l'antiqua toccà de aquarella lungo br. 5 e largo br. ½ che fo facto per patron per li Maistri de li Raci del

Mit den vielen in Inventaren und Dokumenten beschriebenen Werken ist offensichtlich kein einziges in Museen und Sammlungen konserviertes Stück mit Sicherheit in Verbindung zu bringen. Aus diesem Grund konnten sich die Wissenschaftler bisher nur darauf beschränken, Hypothesen aufzustellen. Roberto Longhi hat 1934 vorgeschlagen, dass ein *Cristo dell'orto* aus der Sammlung Eisler in Wien um 1460 in Ferrara gemalt worden war und die Vorlage für eine dort ausgeführte Tapiserie gewesen sein könnte.¹⁴⁸ Forti Grazzini sieht die These zwar verstärkt durch die Tatsache, dass es sich um kein Tafelbild handelt, sondern um Tempera auf Leinwand, wie es für Tapisseriesvorlagen allgemein üblich war. Der Autor bezweifelt jedoch, dass im 15. Jahrhundert ein Tapisserieskarton mit einer solchen Genauigkeit und Feinheit gestaltet wurde wie dieses Wiener Bild.¹⁴⁹ Die Kartons waren im 16. Jahrhundert nur eine Art Leitfaden für den *Arazziere*, der noch die Möglichkeit hatte, zu variieren und sie mit den durch Technik und Material auferlegten Gesetzmäßigkeiten einer Tapiserie in Einklang zu bringen. Oft gab man den *Arazzieri* nur Zeichnungen, und es war ihre Aufgabe, sie auf die Größe von Kartons zu übertragen. Zum Beispiel war eine von Gherardo da Vicenza gemalte *Patrone* den Dokumenten zufolge nur kurz skizziert: „*toccà de aquarella*“. Vom mutmaßlichen *Arazzo* gibt es außerdem in den estensischen Inventaren keine Spur, weder im Jahr 1457, als alle Stücke katalogisiert wurden, die bis 1469 an den Hof kamen, noch 1529.¹⁵⁰

Bei zwei erhaltenen Tapisseries vermutet man Repliken von Werken, die Borso in Flandern erworben hatte. Die Identifizierung stützt sich auf eine detaillierte Inventarbeschreibung und auf das bei Bildteppichen selten erscheinende Thema. Es handelt sich um einen *Antiporto* aus Tournai mit der Darstellung von *Judith und Holofernes*, jetzt im Metropolitan Museum of Art in New York, der ca. 1455-1465 in den südlichen Niederlanden hergestellt wurde,¹⁵¹ und um einen

prefacto N. S.“ entworfen hat. 1470 stellte er einen Karton für eine *Spalliera* mit Landschaften mit Tieren und dem herzoglichen Wappen her (zu diesen Beispielen siehe Campori, (1876) 1980, S. 24; Forti Grazzini, 1982, S. 32).

¹⁴⁸ Longhi, R., 1934 (1956), S. 19-20, Taf. 47-49. Diese Hypothese nahm auch Gatti Gazzini, 1958, S. 136, auf.

¹⁴⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 42.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ In der Tapiserie aus Tournai mit der Darstellung von Judith und Holofernes (ehemals aus Salzburg, Kloster Nonnberg; aktuell Metropolitan Museum in New York, Inv. Nr. 46.58.2) vermutet man aufgrund der perfekten Übereinstimmung mit der Inventarbeschreibung (1457) des *Antiporto* eine Replik von zwei identischen *Antiporti*, die Borso d'Este gegen 1457 von Rinaldo Boteram erwarb (siehe Kurth, 1923, S. XI, 6, Taf. 25, S. 37, 225; Forti Grazzini, 1991, S. 53; Cavallo, 1993, S. 190-197, Kat. Nr. 9; Campbell, T.P., 2002, S. 93). Inventarbeschreibung (1457) des *Antiporto*: „*Uno Antiporto de razo lungo bra. 3 ½ e largo bra. 2 ½ fatto di uno pavaione morelo, sotto el quale e in uno leto olifernes nudo cum una dona che li ha talgiato la testa, che ha la spada da una mane e da l'altra la testa del dito olifernes per li capili cum la quale porze dita testa a un'altra dona che ha uno carniero in mane, la quale epsa porze per metere dentro dita testa*“ (zitiert in Forti Grazzini, 1991, Fn. 4 auf S. 53; Ders., 1982, S. 225).

Arazzo da muro mit der *Erfüllung des Fluchs gegen Achab*, jetzt im Isabella Steward Gardner Museum in Boston.¹⁵²

In Ferrara gab es am Hof der Este ein ständiges Kommen und Gehen wichtiger Gäste, zu denen italienische Fürsten, ausländische Herrscher und ihre Abgesandten zählten. Das bedeutete kontinuierliche Vorbereitung der Ausstattung für deren Räume. Die Tapisserien wurden oft aus der *Guardaroba* geholt und dafür benutzt, die für die Gäste bestimmten Räumlichkeiten prächtig zu schmücken. Der Herzog selbst unterschrieb die Aufträge, mit denen der *Maestro camerario Coltrine, Bancali, Antiporti* und andere für diverse Veranstaltungen notwendige Stücke bereitstellte.¹⁵³ Bei seinem Gang nach Rom im Jahr 1471 führte Borso ein Gefolge von 250 Muli mit, davon trugen 175 Tiere „*coperte di panno colla divisa bianca, rossa e verde*“, die übrigen „*gualtrappe di velluto cremisino ricamato in oro con le arme ducali*“.¹⁵⁴ Als 1462 der Markgraf von Mantua zu Besuch kam, bestanden die Arrangements aus 24 Wandtapisserien, sechs *Apparamenti da letto* und 27 *Coperturi*. Das Ergebnis dieser eindrucksvollen Zurschaustellung war, dass im folgenden Jahr die Gonzaga bei Borso anfragten, ob er ihnen Tapisserien für die Hochzeit von Federico leihen könnte. Eine Liste der Leihgaben beinhaltete vier der neuesten Bettensembles, 45 *Bancali*, zehn *Coperturi* und viele der feinsten Wandbehänge. Die vielleicht eindrucksvollste Ausstellung wurde jedoch anlässlich des gemeinsamen Besuches von Kaiser Friedrich III. und dem Markgrafen von Mantua im Jahr 1469 arrangiert, als beinahe alle *Arazzi* aus der Este-Sammlung zu sehen waren.¹⁵⁵

Durch das Mäzenatentum Borsos wuchs die Sammlung zu einer Größe und Pracht an, die zu dieser Zeit äußerst bemerkenswert war. Der Herzog engagierte für die Tapisserievorlagen die

¹⁵² Forti Grazzini verweist darauf, dass die Tapisserie *Compimento della maledizione d'Elia*, aufbewahrt im Isabella Steward Gardner Museum in Boston (Inv. T 24 und 5), eine Replik eines der Stücke der Serie der *Storie di Achab* sein könnte, die Borso d'Este von Rinaldo Boteram kaufte (Forti Grazzini, 1991, S. 53; Ders., 2003, S. 328; Ders., 1982, S. 38-39; Campbell, T.P., 2002, S. 93); diese Hypothese wird nicht vollständig von Cavallo, 1986, S. 26-29, Nr. 2, akzeptiert.

¹⁵³ Ghinato, 1987/88, S. 295.

¹⁵⁴ Diese und die anderen *Panni d'oro*, die bei jener Gelegenheit gebraucht wurden, kaufte der Hof von Pier Francesco und Giuliano Medici zu einem Preis von 2.208 *Fiorini* (*Memoriale* 1476). Der Auftrag des Herzogs mit dem Datum vom 29. Januar ist erhalten. An „*Iohanni Mille de Flandria tapezario*“ waren „*ducatos centum triginta duo auri et in auro pro eundo ad partes Flandriae empturum cupertas viginti duos pro usu mulorum suae Celsitudinis*“ zu bezahlen. Die Schuld wurde in Brügge von Lorenzo de' Medici und Tomaso Portinari durch einen Wechselbrief vom Bankier Giovanni Macchiavelli getilgt (Campori, (1876) 1980, S. 25).

¹⁵⁵ Hierfür zahlte man vier Lire und acht Soldi „*per tanti spexi a pagare fachini che detene, in più di, più opere a squassare et governare raci et tapezarie de lo Ill. D.s.n. e di piu altre persone tolte in questo ed adoperate per la ritornata de lo in peradore da Roma*“ (zitiert nach Gandini, A., *Saggio degli usi e delle costumanze della corte di Ferrara al tempo di Nicolò III 1393-1442*, Estratto da „*Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*“, s. III, vol. IX, fasc. I-III, gennaio-giugno 1891, n. 5 auf S. 4; Forti Grazzini, 1982 S. 34f., 42f.; Campbell, T.P., 2002, S. 94).

fähigsten Maler der Stadt und beschäftigte für deren Ausführung mehrere exzellente *Arazzieri*. Es hatte sich mittlerweile eine solche Quantität an *Arazzi* in der *Guardaroba* des estensischen Hofes angehäuft, wie sie damals hauptsächlich bei Repräsentanten von höherem Status und größerer Macht anzutreffen war. Im Jahr 1467 verzeichnete das *Ufficio delle tappezzerie* mehr als 433 Exponate: 41 *Cortine da razo da sala*, 23 *Apparamenti da leto da più persone*, neun *Cortine da cendale da appicare a diti ut p.to de diti apparamenti*, 21 *Cortine da sarza da appicare a tali soprascripti apparamenti*, 77 *Coperturi de razo da leto*, 23 *Spaliere di razo*, 127 *Bancali di razo*, 34 *Antiporti*, 74 *Tapeti*, *Ornamenti e robe de più et diverse condecione*.¹⁵⁶ Bei einem Vergleich mit dem Bestand der Sammlung im Jahr 1457 zeigt diese Aufzählung eine deutliche Vermehrung der Stücke in allen Kategorien.

4.1.4 Das Schicksal der Sammlung unter Herzog Ercole I.

Die Vielzahl von Tapisserien, die der Hof zur Zeit seiner Machtübernahme besaß, prächtige Werke französischer, flämischer und ferraresischer Herstellung, hielten Herzog Ercole I. zumindest in seinen ersten Regierungsjahren nicht vom Kauf neuer *Arazzi* in Flandern und von Bestellungen bei den ferraresischen Manufakturen ab.¹⁵⁷ Die *Arazzieri* Mille, Livino und Rubinetto führten in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts die Produktion von *Bancali*, *Antiporti* und *Arazzi da letto araldici* nach Entwürfen von Gherardo da Vicenza und Cosmè Tura weiter. Sie wurden hierbei von Rigo d'Alemagna¹⁵⁸, Giovanni da Correggio und Giovanni Costa unterstützt.¹⁵⁹ Rinaldo Boteram erschien nach einer langen Abwesenheit 1479 nochmals in Ferrara, blieb dort jedoch nur kurz und war in der Folgezeit vermutlich in Mantua tätig.¹⁶⁰

¹⁵⁶ ASMO, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, *Arazzi e Tappezzerie n. 1, Inventario de tapezarie 1457-67*; Guerzoni, G., *the Italian Renaissance courts' demand for the arts: The case of d'Este of Ferrara (1471-1560)*, In: M. North (Hrg.), *Art markets in Europe, 1400-1800*, Aldershot u.a., 1998, S. 69.

¹⁵⁷ Forti Grazzini, 2003, S. 328; Ders., 1982, S. 51ff., Campori, (1876) 1980, S. 25ff.

¹⁵⁸ Über Rigo di Fiandra oder d'Alemagna gibt es nur spärliche Aufzeichnungen. Er lieferte 1472 einige Werke und ist nochmals in Dokumenten von 1474 und 1475 erwähnt, die jedoch nichts über die *Arazzi* aussagen, an denen er arbeitete (Campori, (1876), 1980, S. 27; Forti Grazzini, 1982, S. 53).

¹⁵⁹ Von beiden *Arazzieri* weiß man nicht viel. „*Joanes de Flandria de Corigia*“ führte 1471 zwei *Spalliere* und zwei *Antiporti* in Wolle und Seide „*lavorati alla himagine de hercule*“ aus. 1474 folgte eine weitere *Spalliera*. Im folgenden Jahr arbeitete er an weiteren Stücken nach Entwürfen Cosmè Turas (Forti Grazzini, 1982, S. 54). Giovanni Costa oder Costa fiammingo ließ sich ab 1472 am Hof nieder. Ihm wurden keine Aufträge von besonderer Bedeutung übergeben. Er fertigte 1475 und 1476 *Coperte da mulo* mit den herzoglichen Wappen und 1481 einen *Antiporto istoriato con un padiglione* und zwei Engeln, die das Este-Wappen tragen (siehe Campori, (1876) 1980, S. 27 und Dok. VI; Forti Grazzini, 1982, S. 54).

¹⁶⁰ Siehe ebd., S. 53.

Wertvolle Tapisserien waren in der Hochzeitsaussteuer von Eleonora von Aragon enthalten, die Ercole I. 1472 heiratete.¹⁶¹ Dazu zählte auch die berühmte sechsteilige Serie, *La Pastorella* genannt, Stickereien aus Gold-, Silber- und Seidenfäden auf Samt. Diese wurden seinerzeit als die wertvollsten und am meisten geschätzten Exponate aller sich im Besitz der Este befindlichen textilen Werke bewertet. Die *Pastorelle* fehlten bei keinem wichtigen Anlass am Hof.¹⁶² Im Zusammenhang mit der Hochzeit mit Eleonora wurden bei den ferraresischen und flämischen Manufakturen neue *Arazzi* in Auftrag gegeben. Gherardo da Vicenza malte die herzoglichen Wappen des neuen Signore von Ferrara auf „*fogli di carta*“, die dann in Flandern auf *Spalliere* und *Bancali* gewebt wurden. Cosmè Tura bereitete Kartons für das *Appartamento da letto nuziale* in vier Stücken „*a verdure in campo bianco*“ vor, die Rubinetto di Francia und Giovanni Mille in Tapiserie umsetzten.¹⁶³ Außerdem lieferte Rigo d’Alemagna zu diesem Anlass vier *Bancali* und einen *Antiporto* mit den Wappen von Ercole I.¹⁶⁴ Da diese Werke nicht genügten, wurden noch weitere Tapisserien auf dem venezianischen Markt erworben.¹⁶⁵ Am 19. Februar 1472 holte man aus der *Guardaroba* Tapisserien, die Ercole I. mit auf seine Reise nach Venedig nahm. Die Liste enthält den gesamten von Borso in den 15 vorausgegangenen Jahren erworbenen Besitz und ebenfalls die Neuerwerbungen aus den Jahren 1471-72.¹⁶⁶

Giovanni Mille war ab dem 21. September 1475 *Tapezziere ducale*. Wie bereits in den 20 Jahren unter Borsos Regierung war Mille abwechselnd mit Restaurierungsarbeiten und mit dem Weben neuer Tapisserien beschäftigt.¹⁶⁷ 1472 fertigte er etwa den *Appartamento nuziale* von Ercole I.

¹⁶¹ Die Tochter von Alfonso, König von Neapel, war prunkvolle Ausstattungen am heimischen Hof gewöhnt. „*La Salla adorna e tapezarie doro argento e setta, a guisa de quella de vostra cel. dove era la Maestà del re*“, schreibt aus Neapel ein Korrespondent Ercoles I., der auch von den für die Hochzeit mit Eleonora getroffenen Übereinkommen berichtet (zitiert in Olivi, L., *Delle nozze di Ercole I d’Este con Eleonora d’Aragona*, Modena 1887, S. 19). Auf ihrer Reise nach Ferrara war der Brautzug in Rom zu Gast in einem eigens von Kardinal Riario erbauten Gebäude, dessen Räume „*tutte erano variamente adornate di panni d’oro et altri drappi ricchissimi, con spese eccessive fatte, non solo nelle forniture de’ letti, ma nelle sedie, che senza che si faccia menzione di gioie, che legate vi fossero, le sole opere impiegate nell’argento et i soli lavori d’ago quasi che eccedono la credenza di quello che costarono*“ (Pigna, G.B., *Historia de’ Principi de Este*, Ferrara 1570; Olivi, 1887, S. 25).

¹⁶² Ihre Bearbeitung soll mehr als hundert Jahre erfordert haben, wie 1560 Andrea Alessandro schrieb, dem es unglaublich erschien, dass der König von Aragon, nachdem er ein ähnliches Werk in Auftrag gegeben hatte, bevorzugte, sie als Mitgift für seine Tochter Eleonora mitzugeben, bevor er sich selbst daran erfreute. Ein Hinweis auf die große Wertschätzung des Werkes war der Auftrag von Seiten Herzog Alfonsos II. im Jahr 1580 an den Maler Leonardo da Brescia, von den Köpfen aller Figuren Zeichnungen anzufertigen. Wegen der häufigen Ausstellungen war 1625 eine Restaurierung nötig, die der herzogliche Sticker Aurelio Colevati durchführte (siehe Campori, (1876) 1980, S. 29ff.; Forti Grazzini, 1982, S. 51).

¹⁶³ Zu den Inventarbeschreibungen siehe Venturi, 1888, n. 1 auf S. 20; Forti Grazzini, 1982, S. 51f.

¹⁶⁴ Venturi, 1909, S. 207; Forti Grazzini, 1982, S. 52.

¹⁶⁵ Ebd.; Venturi, 1909, S. 208.

¹⁶⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 51.

¹⁶⁷ Ab 1476 erhielt er monatlich vier Lire und besaß eine Werkstatt im Castello Vecchio. Er starb am 6. Juli 1483 und war bis wenige Monate zuvor noch als Restaurator der Hoftapisserien tätig. Seine Frau Gimenta assistierte ihm

und Eleonora von Aragon und führte weitere Entwürfe von Cosmè Tura aus.¹⁶⁸ In der ferraresischen Manufaktur entstanden weiterhin fast ausschließlich kleinere Behänge: *Spalliere*, *Antiporti*, *Bancali*, *Coperte da mulo*, etc. Nur Rubinetto di Francia konnte wegen seiner besonderen Meisterschaft *Arazzi* von größerer Gewichtung weben – *Palii d’altare* und eine *Coltrina* – und erhielt vom Hof die anspruchsvollsten Aufträge.¹⁶⁹ 1480 stellte er den einzigen großen Wandbehang (*Coltrina da sala*) her, der im 15. Jahrhundert in Ferrara gewebt wurde: das verlorene *Giudizio di Salomone* nach einem Karton von Cosmè Tura.¹⁷⁰ Aus der Zusammenarbeit zwischen dem *Arazziere* und dem Maler entstanden kurz nach 1470 die wertvollsten *Arazzi ferraresi* des 15. Jahrhunderts.¹⁷¹ Dazu gehören die beiden erhaltenen *Paliotti* mit der Darstellung der *Pietà*.¹⁷² Auch Gerardo da Vicenza erscheint zweimal als Entwerfer für Tapisserien.¹⁷³ Nach 1480 gibt es für ca. 50 Jahre nur ungenaue Berichte über die Bildteppiche der *Guardaroba estense* und für den Zeitraum nach 1483 sind keine Inventarverzeichnisse für die *Arazzeria ferrarese* erhalten. Es ist bekannt, dass Herzog Ercole I. bis 1482 die Produktion von Tapisserien an seinem Hof unterstützte und dass er fortfuhr, diese in den folgenden 20 Jahren zu Empfängen, theatralischen Darstellungen und Festen zu präsentieren.¹⁷⁴ Es wird jedoch im Allgemeinen angenommen, dass Ercole ein geringeres Interesse an der *Arazzeria* hatte als sein Vorgänger Borso. Sicherlich hatte der Krieg mit Venedig (1482-84), der die Geldreserven schrumpfen ließ, ernstzunehmende Auswirkungen auf die Tapisserieproduktion. Hinzu kommen umfangreiche Bauprojekte und die Stadterweiterung, die notwendigerweise Vorrang vor teuren Luxusmaterialien hatte. Der Herzog wandte sich mit fortschreitendem Alter dem geistlichen Gebiet zu. Die prunkvollen *Arazzi* schienen für seinen neuen platonischen und savonarolianischen Kurs nicht

bzw. restaurierte manchmal selbst. Sie arbeitete nach dem Tod von Giovanni weiter am Hof, bis mindestens 1491 (siehe Campori, (1876) 1980, S. 25; Forti Grazzini, 1982, S. 53).

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Er lebte im Castello Nuovo, wie eine Archivaufzeichnung vom 7. Juni 1474 bestätigt, und erhielt ein Gehalt von monatlich fünf Lire (Zornale 1475-1476, c. 17r; Forti Grazzini, 1982, S. 52; Campori, (1876) 1980, S. 27).

¹⁷⁰ Zu Quellenbeschreibung siehe Venturi, 1888, S. 26; Forti Grazzini, 1982, S. 52. Die Tapisserie besaß die bemerkenswerten Maße von 5,02 x 7,21 m. Die letzte Aufzeichnung eines Werkes von *Maestro Rubinetto* erscheint im Verzeichnis 1481-1482, Zornale, c. 11v (Forti Grazzini, 1982, S. 52).

¹⁷¹ Zu Cosmè Tura siehe Campori, (1876) 1980, S. 28f.

¹⁷² Die Bedeutung Ercoles I. für die Tapisseriesammlung liegt für die Nachwelt vor allem in der glücklichen Tatsache, dass die beiden Tapisserien aus seiner Regierungszeit erhalten sind. Die Stücke in Madrid und in Cleveland sind die zwei einzigen erhaltenen und sicher der ferraresischen Manufaktur zuzuschreibenden Tapisserien des 15. Jahrhunderts (siehe 4.3.5).

¹⁷³ 1472 bzgl. herzoglicher Wappen, die nach Flandern geschickt wurden, um auf *Spalliere* und *Bancali* gewebt zu werden und nochmals 1475 für weitere Arbeiten im Dienst der *Arazziere* (Campori, (1876) 1980, S. 29).

¹⁷⁴ Tuohy, 1996, S. 224.

mehr geeignet gewesen zu sein.¹⁷⁵ Ein Faktor für das abnehmende Interesse an aufwendigen Bildteppichen war sicherlich auch die Tatsache, dass bei der „Verbrennung der Eitelkeiten“ 1497/98 auf Veranlassung Savonarolas auf dem Platz der Signoria in Florenz auch in großer Anzahl Tapisserien vernichtet wurden.¹⁷⁶ Außer am Ferrareser Hof ist ebenfalls in Florenz eine spürbare und anhaltende Zurückhaltung bei der Neuanschaffung von Tapisserien in der Folge dieser Ereignisse zu verzeichnen.¹⁷⁷

Die in Venedig getätigten Käufe¹⁷⁸, wiederholte Anfragen nach Leihgaben und seltener werdende Erwähnungen von Arbeiten der *Arazzieri* in den *Memoriali* der Ausgaben sind offensichtliche Anzeichen für eine rückläufige Tapisserieherstellung vor Ort, die in den frühen 1480er Jahren vererbte. Die alten, von Borso berufenen Meister waren mittlerweile gestorben oder hatten Ferrara verlassen.¹⁷⁹ Die wenigen, die noch vor Ort waren und deren Namen bekannt sind, konnten kaum für die Konservierung und für die Schadensbehebungen der in den Räumen ausgestellten und im Lager aufbewahrten Bildteppiche ausgereicht haben. Ein Dokument der Kommune von Ferrara von 1490 weist darauf hin, dass in diesem Jahr nur ein einziger Weber in der Stadt zurückgeblieben war.¹⁸⁰ Während die Käufe der Tapisserien sich verringerten, vergrößerten sich die der *Tappeti*.¹⁸¹ 1490 ließ sich ein gewisser Sabadino aus Kairo in Ferrara nieder, der ein außergewöhnlich erfahrener Weber gewesen sein musste und sich auf die Herstellung von *Tappeti* spezialisiert hatte. Weder Poliklet, noch Apelles, Phidias und Pirgoteles seien in den Ergebnissen ihrer Kunst perfekter gewesen, wie den Dokumenten zu entnehmen ist. Er gründete mit seinen Gesellen eine große und erfolgreiche *Fabbrica di tappeti*.¹⁸²

¹⁷⁵ Chiappini, 1967, S. 144ff.; Gundersheimer, 1973, S. 173ff.; Ders, The Patronage of Ercole I. d'Este, In: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, vol. 6, n. 1, 1976, S. 1-18. Siehe v.a. 4.3.5.1.

¹⁷⁶ Bredekamp, H., Renaissancekultur als „Hölle“: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, In: Warnke, M. (Hrg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973, S. 41-64.

¹⁷⁷ Brassat, 1992, S. 115; Forti Grazini, 1982, S. 51.

¹⁷⁸ Nur 1472-1473 erwarb der Hof neue *Coltrine da sala*, 1479 ein *Appartamento da camera*, 1476 und 1479 wurden in Flandern *Coperte da mulo* gekauft (siehe Campori, (1876) 1980, S. 32f.; Forti Grazini, 1982, S. 54).

¹⁷⁹ Pietro di Fiandra und Giovanni di Lattres starben 1471. Livino Gigli kehrte 1473 für kurze Zeit zurück, führte zwei *Antiporti* aus, reiste danach aber sofort wieder ab.

¹⁸⁰ Es handelt sich um Bernardino di Bongiovanni, ein „*homo bonae conditionis et famae et in similibus expertus*“, wie aus einem Beschluss der Kommune von Ferrara vom 23. November 1490 hervorgeht. Bernardino war der dritte Sohn des ferrareser Malers Bongiovanni, also kein Franzose oder Flame. Er übernahm das Amt des *Tappezziere ducale*, das zuvor Giovanni Mille und dann seine Frau innehatten, und wurde *Bernardino della tappezzeria* genannt. Wie sein Vater war auch er Maler. Bis 1529, seinem Todesjahr, war er Aufseher der herzoglichen *Arazzeria* (siehe Campori, (1876) 1980, S. 34; Cittadella, 1864, S. 650; Forti Grazini, 1982, S. 55).

¹⁸¹ 1481 und 1485 kaufte man von deutschen Händlern in großer Menge *Tappeti „da piedi“* und *Tappeti „da desco“*, 1486 und 1487 erfolgten vergleichbare Erwerbungen in Venedig von Girolamo di Niccolò Contarini (Forti Grazini, 1982, S. 55).

¹⁸² „*fra gl'altri nobilissimi artificii che se siano cognosciuti havemo visto maistro Sabadino Syro quale nela textura de panni figuradi supera tutti li altri famosi, adeo che nè policleto nè appeles phidia on pyrgotelle quantunque*

Forti Grazzini verweist auf die Tatsache, dass in Italien ab ca. 1480 nur noch sehr wenige nordeuropäische Weber anzutreffen waren, obwohl es zur selben Zeit viele Nachweise für eine extensive Nutzung von Tapisserien an den Höfen gibt und Dokumente und einige erhaltene *Œuvres* bezeugen, dass viele Bildteppiche aus Nordeuropa eingekauft wurden.¹⁸³ Diese Diskrepanz erklärt der Autor nicht nur durch ökonomische Krisen, Kriege oder den Verlust der Vitalität einiger kleinerer italienischer Staaten, sondern zeigt weitere aufschlussreiche Faktoren auf.¹⁸⁴ Bei einem Vergleich der italienischen Inventare des Quattrocento mit denen des Cinquecento ist bei Letzteren ein Verschwinden beziehungsweise eine Verringerung einiger Tapisserieartikel festzustellen, die im 15. Jahrhundert den Hauptteil der Produktion der italienischen Ateliers darstellten. Während sich *Bancali* und heraldische Stücke dezimierten, wurden etwa *Apparamenti da letto* gar nicht mehr angefertigt. Auf der anderen Seite erschienen vermehrt lange Listen mit großen Wandbehangsserien mit figürlichen Darstellungen, die einst nur einen kleinen Teil der Sammlungen ausmachten.¹⁸⁵

Das heißt, dass ab Ende des Quattrocento die Sammlungen vor allem von jenen Stücken geprägt wurden, die vorwiegend aus den nördlichen Manufakturen stammten. In Brüssel, dem Hauptzentrum der Tapisserieproduktion, herrschten ab dem späten 15. Jahrhundert hohe Qualitätsstandards. Da die italienischen Auftraggeber dieses hohe technische Niveau nur schwer in ihren eigenen kleinen lokalen Manufakturen erreichen konnten, wurden bevorzugt im Ausland hergestellte große figurative Serien und wertvolle *Paliotti* für die Altäre käuflich erworben. Gleichzeitig geriet die Existenz von Werkstätten flämischer Weber in Italien für einige Dekaden zur Nebensache. Trotz der Schließung der lokalen Manufaktur in Ferrara wurde die Tapisserie-sammlung weiter ausgiebig genutzt. 1489 erwarb Ercole I. niederländische Bildteppiche zur Vorbereitung der Hochzeit von Isabella d'Este mit Francesco II. Gonzaga im Jahr 1490. Ein kurzer Wiederaufschwung der herzoglichen Sammlung lässt sich im Zusammenhang mit der

perfectissimi nela pictura sono da comparare ad Sabadino quale veramente è un altro hyppia che nel lavorare maxima di quella sorte pictura variada in panni de varij coluri la quale antiqui chiamorno Babilonica como è questa de Sabadino nasciuto in quella parte, hebe pare...“ (zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 55). Er wurde *Sabadino moro*, *Sabadino Negro*, *de la morea*, *Syro* genannt. Der Herzog schenkte ihm und seinen Nachkommen zwei Häuser. Er arbeitete bis mindestens 1534. Man nimmt an, dass ein berühmter großartiger *Tappeto*, den Alfonso I. in seinem Testament am 23. August 1533 der Königin von Polen, Bona, vermachte, sein Werk war (Campori, (1876) 1980, S. 28, Dok. VIII; Venturi, 1909, S. 209).

¹⁸³ Forti Grazzini, *Flemish Weavers in Italy in the Sixteenth Century*, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 133f.; Ders., *Arazzi di Bruxelles in Italia...*, 1990, S. 35-71. Siehe auch 4.2.

¹⁸⁴ Forti Grazzini, 2002, S. 134.

¹⁸⁵ Dies wird z.B. bei einem Vergleich der Liste der Tapisserien am Hof von Ferrara von 1457-1469 (Forti Grazzini, 1982, S. 215-226) mit jenen der Jahre 1580-1587 (Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Registri 16, 17) deutlich.

Ankunft von Lucrezia Borgia in Ferrara feststellen. Die Tochter von Papst Alexander VI. wurde 1501 zum dritten Mal verheiratet, diesmal mit dem herzoglichen Thronerben Alfonso d'Este. Als Lucrezia am 2. Februar 1502 in Ferrara ankam, traf die Pracht der Este auf jene der Borgia. Die großartige Hochzeits-Aussteuer, getragen von 150 Mulis, belief sich auf einen Wert in Höhe von 300.000 Golddukat, wie der Agent der Gonzaga in Rom berichtete.¹⁸⁶ Neben einer Menge an Juwelen, Kleidern, Silberzeug und wertvollen Stoffen umfasste Lucrezias Aussteuer auch eine große Anzahl an *Panni d'arazzo*, die unterschieden waren in „*Pani de Razi figurati*“, „*Razi da verdura*“ und sakralen Behängen. Zu den wertvollsten Tapisserien zählten die jeweils vierteiligen Serien der *Istoria del sumo Judize* und die *Istoria de la vergine*.¹⁸⁷ Andere Stücke stellten unter anderem die Geschichten von *David und Uria*, *Abraham und Melchisedek* oder von *Abraham und dem Pharao* dar.¹⁸⁸ Keine dieser Tapisserien wurde jedoch in den folgenden Inventaren der Este verzeichnet.¹⁸⁹ Sie müssen zerstreut oder verkauft worden sein oder gingen bei einem Schiffsunglück unter, das sich 1525 auf dem Po bei Monferrato ereignete. Die ferraresische Gesellschaft um Herzog Alfonso befand sich auf einer Reise nach Spanien zu einer Besprechung mit Kaiser Karl V. und hatte zu dieser Gelegenheit sicherlich die wertvolleren Exponate im Gepäck.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Brassat, 1992, S. 84.

¹⁸⁷ In der Serie mit der Verehrung der Jungfrau vermutet Campbell ein Duplikat, das 1502 durch den Brüsseler Kaufmann Pieter van Aelst an Philipp den Schönen und Johanna von Kastilien geliefert wurde (Campbell, T.P., 2002, S. 94). Die *Istoria del sumo Judize* enthielt zwei Stücke mit den Maßen 4,35 x 6,03 m und zwei *Antiporti* mit 3,01 x 2,34 m und 2,68 x 2,01 m. Die vier Stücke mit der Geschichte der Jungfrau Maria haben die Maße: 4,24 x 9,04 m, 4,02 x 6,95 m, 4,02 x 6,89 m, 4,02 x 7,21 m (Forti Grazzini, 1982, S. 55).

¹⁸⁸ Siehe Polifilo, Luca Beltrami, *La Guardaroba di Lucrezia Borgia* (Archivio di Stato di Modena), Mailand 1903; Campori, (1876) 1980, S. 39 und Dok. X. Für die Tapisserien sind folgende Maße angegeben: *David und Uria* (2,68 x 3,35 m), *Abraham und Melchisedek* (3,57 x 4,24 m), *Abraham und der Pharao* (4,02 x 4,69 m) (Zu diesen und zu anderen Stücken siehe Forti Grazzini, 1982, S. 55).

¹⁸⁹ Eine Ausnahme bilden vielleicht die fünf *Cortine* und der *Cielo* eines *Appartamento a verdura*, die Lucrezia Borgia nach Ferrara gebracht hatte, und die möglicherweise nicht verloren gegangen sind: ein *Appartamento da letto* „*a figura de istoria de merades*“ bestehend aus einem *Cielo* und zwei *Cortine* aus Wolle und Seide und drei Tapisserien mit religiösem Thema, eine *Adorazione dei Magi*, eine *Incoronazione della Vergine* und ein *Cristo portacroce* sind noch in Ferrara in späteren Inventaren verzeichnet. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts befanden sich in der Sammlung zwei Tapisserien mit der *Anbetung der Könige*, eine aus Wolle und Seide (Inventar 1529, c. 101v) und eine andere von sehr feiner Ausführung in Wolle, Seide und Gold (Inventar 1587, c. 38b). Die von Lucrezia mitgebrachte Tapiserie mit der *Krönung der Jungfrau* stimmt mit einer „*pala daltare di lana et seta con la coronatione de la Madonna*“ (2,49 x 2,49 m) überein (Inventar 1529, v. 102r). Es gab drei Stücke mit *Cristo portacroce*: eine Tapiserie aus Wolle mit „*fondo a verdura*“ (Inventar 1529, c. 101v; Inventar 1587, c. 38b); eine Tapiserie aus Wolle, Seide, Gold mit einer Goldbordüre (Inventar 1529, c. 101v; Inventar 1587, c. 38b); eine Tapiserie mit „*fondo a fogliame*“ (Inventar 1529, c. 102; Inventar 1587, c. 39a). Das *Appartamento da letto* mit den *Storie di Mirades*, in Wolle und Seide, bestand aus zwei *Cortine* (3,57 x 4,02 m; 3,35 x 4,24 m) und einem *Cielo* (3,35 x 3,35 m; siehe Inventar 1529, cc. 4v, 24r) (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 55).

¹⁹⁰ Solerti, A. (Hrg.), *La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto da Agostino Mosti*, In: *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, s. III, vol X, Bologna 1892, S. 177: „*sdrucchiata la Nave fece un grossissimo danno alla Guardaroba Ducale, e ad altri Gentiluomini di un mondo di*

4.1.5 Der Stand der Tapisseriesammlung unter Herzog Alfonso I.

Über eine lokale Tapissierherstellung während der Regierung von Alfonso I. sind nur noch wenige Informationen verfügbar. Zwischen dem Ende des Quattrocento und den ersten drei Jahrzehnten des Cinquecento schlossen die ferraresischen Manufakturen weitgehend. Bis zum Tod des Herzogs (1534) dauerte die Krise der *Arazzeria ferrarese*, wenn auch unter seiner Regierung weiterhin *Arazzi* aus Nordeuropa eingekauft wurden.¹⁹¹ Die Hauptgründe hierfür sind sicher in der besonderen Situation des Herzogtums zu suchen, das sich in einer schweren wirtschaftlichen Krise befand und außerdem andere künstlerische Bereiche bevorzugte.¹⁹² Alfonso war durch andauernde Kriege gezwungen, Geld zu sparen und wertvolle Gegenstände seiner Vorfahren zu verpfänden, unter anderem die Juwelen seiner Frau Lucrezia Borgia und nicht wenige der alten Bildteppiche, von denen Alfonso sogar einige verkaufen ließ.¹⁹³

Der Konservator Bernardino di Bongiovanni verfasste in seinem Todesjahr 1529 ein Inventar der *Tappezzerie ducali*. Seit dem Tod von Borso d'Este wurden zahlreiche neue Tapissereien für die Hofsammlung gekauft. Daher ist dort eine zum guten Teil erneuerte Sammlung mit *Arazzi* mit antiken Themen (z.B. *Scipio und Hannibal*, *Romulus und Remus*, *Äneas*) – Forti Grazzini vermutet diese im Brüsseler Praerenaisancestil¹⁹⁴ – und wertvolle sakrale Stücke mit Goldfäden verzeichnet. Einige der schönen alten *Coltrine da sala* waren 1529 noch erhalten beziehungsweise in verhältnismäßig gutem Zustand. Gegenüber diesen erscheinen sehr viele neue Werke, von denen weder Angaben zur Herkunft zu finden sind, noch bekannt ist, wann sie Teil der herzoglichen Sammlung geworden sind.¹⁹⁵ Ein im Inventar von 1529 erwähnter *Arazzo* mit der Darstellung von *San Luca e la Vergine* wurde als eine Tapissérie aus Brüssel identifiziert, die

Pelli di grandissimo valore Gebelini, e Lovi Cervieri senza un mondo di Draperia“ (zu diesem Vorfall siehe auch Forti Grazzini, 1982, S. 55, Fn. 60).

¹⁹¹ Ders., 2003, S. 328.

¹⁹² Ders., 1982, S. 60ff.

¹⁹³ Campori verweist auf einen Brief, den der Herzog am 30. September 1512 an Tito Strozzi schrieb, in welchem er diesem mitteilt, dass er die *Tappezzeria* nach Gazzuolo schicken werde, um sie an den Boten eines gewissen M. Ambrogio für die Summe von 2.000 *Ducati* auszuliefern. Er fügte hinzu, dass, wenn der Käufer noch weitere Ware forderte, ihm auch noch anderes verkauft werden könnte, inklusive eines *Paliotto d'altare ricco d'oro e di argento* (*Registro di lettere e ord.* von 1509-1516; Campori, (1876) 1980, S. 38; Forti Grazzini, 1982, S. 55).

¹⁹⁴ Forti Grazzini, 2003, S. 329; Delmarcel, G., *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*. Musées royaux d'art et d'histoire Bruxelles, Bruxelles 1976. Zur stilistischen Entwicklung der Tapissereien siehe 4.2.3/ 4.2.4.

¹⁹⁵ Ein Teil der Tapissereien könnte aus der Sammlung von Kardinal Ippolito d'Este stammen, da einige Stücke mit dessen Wappen versehen waren. Andere Bildteppiche könnten zusammen mit Eleonora von Aragon nach Ferrara gekommen sein, deren Wappen auf einigen Exponaten zu finden ist (Forti Grazzini, 1982, S. 56).

heute im Louvre aufbewahrt wird.¹⁹⁶ Das Inventar von 1529 beschreibt in Zahlen folgendes Bild von der Sammlung: 64 *Coltrine da sala*, 174 *Arazzi a verdura, da camera* oder *da letto*, sechs *Apparamenti da letto* in Tapiserie, zu diesen kommen noch weitere 31 *Apparamenti di raso, di velluto, di panno d'oro*, außerdem 134 *Bancali*, 168 *Spalliere*, 117 *Antiporti* und 14 *Arazzi* für die kirchliche Ausstattung. Alle diese Ausfertigungen waren, wie Forti Grazzini zusammenfasst, mit Ausnahme der *Coltrine da sala* meist *Arazzi a verdura, cacciasone* sowie *a boscaglia* und seltener Stücke *a figura*. Die Stücke wiesen überwiegend heraldische Dekorationen auf, die sich auf Borso, Ercole I. und Alfonso I. bezogen und viele waren mit farbigen Bordüren versehen.¹⁹⁷

In Ferrara war fast kein *Arazziere* mehr tätig. Die wenigen noch Anwesenden reichten kaum aus, um die alten Tapisseries zu erhalten, beziehungsweise in Stand zu setzen. Unter den *Tappezzieri* ist Bernardino di Bongiovanni wieder zu finden, ein Gerardo di Bruxelles, der 1529 nach dem Tod von Bernardino als *Custode* der herzoglichen Sammlungen eingesetzt wurde,¹⁹⁸ sowie ein Nicolò und ein Giovanni aus Flandern, die mit Ausbesserungsarbeiten für den Herzog und Kardinal Ippolito d'Este beschäftigt waren.¹⁹⁹ Sabadino Moro stellte, wie bereits unter Herzog Ercole I., *Tappeti* her, für die Alfonso I. offensichtlich eine besondere Vorliebe hatte.²⁰⁰ Weiterhin wurde der Este-Hof bei wichtigen Festlichkeiten mit prachtvollen Tapisseries dekoriert. Im Oktober 1528 schmückten viele Bildteppiche das Castello von Modena, wo der Erbe des herzoglichen Throns Ercole und seine Frau Renée Valois, genannt Renata di Francia, Tochter von Ludwig XII. von Frankreich, erwartet wurden. Die Hochzeit des zukünftigen Herzogspaares fand am 28. Juni 1528 in Paris statt.²⁰¹ Die historischen Quellen zeugen vom erlesenen Geschmack

¹⁹⁶ Die Tapiserie wird kontinuierlich in den estensischen Inventaren von 1529-1771 erwähnt. Dort ist auch spezifiziert, dass der *Arazzo* in Wolle, Seide und Gold realisiert wurde und 4 ½ *Braccia* in der Breite, und 4 *Braccia* in der Länge (= 301 x 268 cm) maß. Nach der Devolution von Ferrara an die Kirche Ende des 16. Jahrhunderts gelangte die Tapiserie zusammen mit den anderen estensischen Stücken in den Palazzo Ducale in Mantua, wo sie noch 1771 registriert ist (Valenti, Curti, 1986, S. 95), kurz vor der definitiven Zerstreuung der Sammlung. Das im Louvre aufbewahrte Stück wird gegen 1500 datiert und misst 300 x 260 cm (Siehe Göbel, 1923, I, Bd. II, Taf. 567; Delmarcel 1999, Abb. auf S. 49; Forti Grazzini, 1982, S. 57, 59 Fn. 82; Ders., 1990, S. 41; Ders., 2003, S. 329; siehe Kapitel 4.2.1 und 5.3.2 und Abb. 135).

¹⁹⁷ Zu den Zitaten und Beschreibungen siehe Forti Grazzini, 1982, S. 56. Anstatt einer Analyse der verschiedenen Serien begrenzt sich Forti Grazzini für diese Zeit auf die Bezeichnung der Titel der großen *Coltrine da sala* und der kirchlichen Tapisseries, in der Hoffnung, dass diese nicht alle verloren gegangen sind und in Zukunft in europäischen oder amerikanischen Museen bzw. Sammlungen entdeckt werden.

¹⁹⁸ „*maestro Girardino*“ stellte eine *Coltrinella* mit der Darstellung von „*uno Orfeo in mezo et certi puttinj*“ mit Arkaden aus feiner Wolle und Seide her (Inventar 1529, c. 101r; Forti Grazzini, 1982, S. 56).

¹⁹⁹ Campori, (1876) 1980, S. 37f. Beide Weber sind vermutlich als die Brüder Giovanni und Nicola Karcher zu identifizieren, die später unter Herzog Ercole II. große Bedeutung erlangten (siehe unten).

²⁰⁰ Dosso Dossi wurde im Januar 1526 für „*certi disegni de uno tapedo*“ bezahlt, die vielleicht als Vorlage für Sabadino dienten. (Forti Grazzini, 1982, S. 56) Die Zahlungen datieren vom 5. und 26. Januar (siehe Venturi, I due Dossi, 1892-1893, Dok. LVIII, LX).

²⁰¹ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 57.

und von der französischen Mode, die Renée am ferraresischen Hof einführte, sowie von der Raffinesse der *Arazzi* ihres privaten Appartements. Über den Reichtum der Ausstattungen zu ihren Ehren kann kein Zweifel bestehen. Das Bestandsverzeichnis für die Residenz in Modena zählte gut 78 Kisten, die mit *Coltrine, Spalliere, Bancali, Tappeti* und *Arazzi da letto* angefüllt waren.²⁰² Renée kam, wie bereits zuvor Lucrezia Borgia, mit einer reichen Aussteuer an Tapisserien in Ferrara an. Diese wurde jedoch nicht der Sammlung der Este einverleibt, sondern blieb separat.²⁰³

4.1.6 Die Gründung einer Tapisseriemanufaktur unter Herzog Ercole II.

Während im gesamten Quattrocento die großen figürlichen Stücke der Tapisseriesammlung hauptsächlich aus französischen und flämischen Manufakturen stammten, änderte sich dieses Verhältnis ab Mitte der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts. Für einige Jahrzehnte führte die *Arazzeria ferrarese* die berühmtesten und prachtvollsten Exponate aus. Obwohl es mittlerweile möglich geworden war, flämische Serien im modernen beziehungsweise italienischen Stil zu importieren²⁰⁴, förderte Herzog Ercole II. lieber mit großem finanziellem Aufwand die lokale Tapisserieproduktion, die unter seinem Patronat neu aufblühte. Die Motive des Herzogs für dieses Mäzenatentum waren die vielleicht geringeren Kosten der vor Ort gewebten *Arazzi* im

²⁰² Siehe Verzeichnis *Robe che se toleno* von 1528, aufbewahrt im Archiv von Modena.

²⁰³ Das lange Verzeichnis der Tapisserien von Renata di Francia listet in großer Menge *Arazzi a verdura* und *a figura, Tappeti da tavola* und *da terra, Spalliere, Bancali, Antiporti und Quadri di velluto* auf. (siehe Antonelli, Cittadella, 1899, S. 52) Der ferraresische *Arazziere* „magister Michael filius Joannis Combis dela Argentaria“ wurde 1530 von Renée als *Tapezarius* ernannt. Erst 1560, als die französische Prinzessin wieder aus Ferrara abreiste, wurden ihre Tapisserien dem *Custode delle tappezzerie estensi*, Gerardo Slot, ausgehändigt (Cittadella, 1864, S. 168; Forti Grazzini, 1982, S. 57). Ein Hochzeitsgeschenk an Renée war eine neunteilige Tapisserieserie, deren Szenen auf Francois Dassins „*La prison d’amour*“ basierten (Joubert, F., *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987, S. 127-33).

²⁰⁴ Adelson verweist darauf, dass als Grund für den Vorzug italienischer Ateliers vor Ort oft die Differenz der Ästhetik zwischen nördlicher und italienischer Kunst vorgebracht wird. Forti Grazzini sieht dagegen bereits bei den Webern in Italien – italienische und flämische – angepasste Augen für den Stil, der in den Kartons dargestellt war, und erwähnt für den italienischen Auftraggeber daher sehr zufriedenstellende Resultate. Auf der anderen Seite vertritt Viale Ferrero die Ansicht, dass nach der Revolution in der flämischen Malerei und im Tapisserieentwurf, ausgelöst durch die Raffael-Tapisserien, flämische Weber empfänglicher für italienische Stilentwicklungen gewesen waren und Tapisserien von italienischen Kartons mit mehr Akkuratess ausgeführt haben. In diesem Licht, so Adelson, würden die flämischen Weber Rost und Karcher, die nach Florenz gekommen waren, besonders begehrenswert gewesen sein, da sie bereits Erfahrung besaßen, von italienischen Kartons in Ferrara und Mantua zu arbeiten. Insgesamt sieht Adelson diesen Aspekt mit einiger Reserviertheit, da während des gesamten 15. Jahrhunderts italienische Auftraggeber Kartons zum Weben nach Flandern geschickt haben und offensichtlich mit den Resultaten zufrieden waren. Auch die Este gaben ihre großen Tapisserien in Flandern in Auftrag, obwohl damals bereits die größte Anzahl von Tapisseriewebere in Italien in ihren Diensten standen (Adelson, 1990, S. 31f.; Forti Grazzini, 1982, S. 61; Viale Ferrero, 1961, S. 21-22). Zu dieser Diskussion und zur stilistischen Entwicklung italienischer und nordischer Tapisserien siehe Kapitel 4.2.

Gegensatz zu den importierten oder auf Tapisseriemärkten gekauften Stücken.²⁰⁵ Noch mehr jedoch lagen die Beweggründe offensichtlich in der direkten und vollständigen Kontrolle über den Herstellungsvorgang, vom Entwurf der Kartons bis hin zur Webarbeit.

In Flandern waren die Tapisserieateliers in der Regel unabhängig und privat, das heißt, der für die Bildteppiche benutzte Karton blieb im Besitz der Manufaktur, die ihn für Repliken benutzen und anderen Ateliers überlassen konnte. Überaus geschätzte monumentale Zyklen aus mehreren Behängen wurden meist in mehreren Editionen aufgelegt, die identisch waren oder in Details abweichen konnten. Die Exklusivität einer Folge konnte nur dadurch gesichert werden, dass ein Auftraggeber die sehr teuren, großformatigen Teppichvorlagen kaufte. Mit einer eigenen Manufaktur ließ sich vermeiden, dass sich in den Sammlungen anderer Fürsten Repliken der gleichen *Arazzi* befanden. Die Kartons für die Tapisserieserien blieben somit in der *Arazzeria estense*, welche die Rechte darauf besaß und sie beliebig oft replizieren konnte.²⁰⁶ Ein solcher Kontext rechtfertigt das Interesse des estensischen Hofes an dieser hohen Investition.

Die Vorliebe für das Medium der Tapisserie kam zum einen von seinen Vorfahren, zum anderen konnte der Herzog auch durch seine Frau Renée beeinflusst worden sein. Aufgewachsen am französischen Hof, wohnte Renée vermutlich dem berühmten „*Cloth of Gold*“-Treffen von 1520 zwischen Franz I. und Heinrich VIII. bei, wo *Arazzi* eine zentrale Rolle spielten. Zudem wurden von Franz I. anspruchsvolle Bildteppichserien für den französischen Hof in Auftrag gegeben.²⁰⁷

Unter der Protektion des Herzogs beginnt nun der bedeutendste Abschnitt in der Geschichte der *Arazzeria ferrarese*, deren Produktion fast vollständig durch Dokumente und Inventare bekannt

²⁰⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 61, plädiert dafür, dass eine billigere Quelle für Tapisserien die Hauptmotivation des Herzogs für die Einrichtung einer Tapisseriemanufaktur war. Adelson setzt hier dagegen, dass die für den Erwerb der *Creation*-Serie unter Cosimo I. de' Medici verfügbaren Statistiken indizieren, dass dies in der Praxis, zumindest in Florenz, nicht der Fall war. Cosimo zahlte dem Antwerpener Händler Jan van der Walle 1551 weniger für die *Creation*-Serie als für die Webarbeit vergleichbarer Stücke von Rost und Karcher, ohne hierbei die Ausgaben für die Kartons mitzuzählen. Cosimo entrichtete dem Händler einen Preis von ca. 13 *Scudi*, an Rost und Karcher zwölf *Scudi* für die *Joseph*-Tapisserien. 1551 jedoch, nach erneuerten Verträgen, erhielten Rost und Karcher jeweils ein Jahr insgesamt 900 *Scudi* oder mehr, um ihre Läden zu unterhalten und Lehrlinge auszubilden. Cosimo zahlte auch ihre Miete und hob damit seine Kosten für die Webarbeit vergleichbarer Tapisserien auf sechs an, 384 *Scudi* nach einem Jahr Arbeit, was bereits gut über dem Gesamtpreis der *Creation*-Serie liegt (Adelson, 1990, S. 30).

²⁰⁶ Mittlerweile wurde auch der Maulbeerbaum in Ferrara und Umgebung kultiviert, v.a. in den zwei Städten des Herzogtums Modena und Reggio und im nahen Bologna. Die notwendige Wolle zur Weberei konnte in Ferrara leicht erworben werden, wo bereits ab dem 14. Jahrhundert eine lokale Produktion im Gange war (F. Cazzola, *Polemiche e contrasti per l'istituzione dell'arte della seta a Ferrara (1595-1620)*, In: *Economia e storia*, 3, Mailand 1967, S. 291; Fioravanti Baraldi, 1979, S. 519).

²⁰⁷ Franz I. hat die Tapisseriekunst in besonderem Maße gefördert und besaß eine große Sammlung. Wie das Inventar des Garde-Meuble von 1542 belegt, verfügte er damals allein in Paris über mehr als 200 Stücke und gründete 1540 eine eigene Teppichmanufaktur (Schneebalg-Perelmann, S., *Richesses du garde-meuble parisien de François Ier: Inventaires inédits de 1542 et 1551*, In: *Gazette des beaux-arts*, ser. 6, 78 (November), 1971, S. 264; Campbell, T.P., 2002, S. 483; siehe 4.4.1).

ist.²⁰⁸ Im Jahr 1536, nur zwei Jahre, nachdem er Herzog geworden war, vertraute Ercole II. den Brüdern Giovanni und Nicola Karcher aus Brüssel die Gründung und Leitung der ferraresischen Tapisseriemanufaktur an.²⁰⁹ Beide Karcher waren seit mindestens 1517 in Ferrara aktiv und anfangs damit beschäftigt, die Sammlungsstücke zu reparieren. Es ist nicht bekannt, ob sie in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts auch neue Tapisserien webten, aber die Leichtigkeit, mit der sie die Aufgabe unter der Protektion Ercoles II. aufnahmen, deutet eben dies an. Vielleicht waren sie als vom Hof unabhängige Weber aktiv. Die Werkstätten der *Arazzieri* befanden sich im *Giardino della Rosa*.²¹⁰

Nicht zufrieden mit der Produktionskapazität seiner kleinen Gruppe von Arbeitern, schickte Ercole II. Nicola nach Brüssel zurück, um weitere acht Weber zu rekrutieren.²¹¹ Unter diesen befand sich auch Giovanni Rost. Er musste zu dieser Zeit bereits ein unabhängiger Weber gewesen sein, da er eine persönliche Tapisseriemarke besaß. Rost und seine Mutter wurden in Brüssel wegen Ketzerei gesucht, was als Grund für seine Abreise nach Ferrara vermutet wird.²¹² In den ersten Jahren entsprach offensichtlich die Position, die Rost in der Manufaktur einnahm, weder seinem Status noch seinen Fähigkeiten. Dennoch kam ihm wahrscheinlich nicht die Rolle eines einfachen Arbeiters an den Webstühlen zu, sondern eine etwas höhere Position, wie aus einer Zahlung vom Hof aus dem Jahr 1543 hervorgeht. Diese war ausgestellt für eine Tapisseriearbeit anlässlich der Ankunft von Papst Paul III. in Ferrara an „*zoan rosto (Rost) e compagni fiamengi garzoni de m^o Zoane tapeziero (Giovanni Karcher)*“. Dies bedeutet, dass Giovanni Karcher der *Tapeziero* war, das heißt der Direktor des Ateliers, und Rost wahrscheinlich der Kopf der *Garzoni*, da er als einziger von diesen mit Namen genannt wird.²¹³ Diese drei *Arazzieri* zählten zu den fähigsten Tapisseriewebern, die in Italien im 16. Jahrhundert tätig waren.²¹⁴ Nur

²⁰⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 60ff.

²⁰⁹ Die Brüder wurden als Söhne des Webers Luigi Karcher in Brüssel geboren. Luigi setzte 1536 seinen letzten Willen in Casale (Piemont) auf und starb bald darauf (Forti Grazzini, 1986, S. 45; Ders., 2002, S. 136; Viale Ferrero, 1982, S. 136, Fn. 29).

²¹⁰ In den Quellen erscheinen nicht genügend Informationen, um die Werkstätten genau zu lokalisieren. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass sie sich im *Secondo piano* des Castello befanden, in einer an die Türme von Santa Caterina und San Paolo angrenzenden Zone (Cavicchi, C., Marcolini, G., *Il Castello Estense di Ferrara in epoca ducale*, In: Bentini, Borella, 2002, S. 58).

²¹¹ Ercole sandte seine Weber auch nach Flandern, um dort Rohmaterialien zu besorgen. Rost reiste 1541 in sein Heimatland, um Wolle zu kaufen. Giovanni Karcher wurde ebenfalls für farbige Tapisseriewolle entschädigt, die er 1547 in Flandern für die höfische Manufaktur erworben hatte (Campori, (1876) 1980, S. 44 Fn. 2; Forti Grazzini, 1982, S. 64, S. 88 Fn. 31).

²¹² Campbell, T.P., 2002, S. 483; Forti Grazzini, 2002, S. 136.

²¹³ Zitiert nach Forti Grazzini, 2002, S. 136.

²¹⁴ Sie werden auch in den Viten Vasaris zitiert (im Leben von Giulio Romano, Pontormo und Salviati): Vasari, *Le vite* (1568), Milanese, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 549-550; VI, S. 283; VII, S. 28. Rost wird auch von

Giovanni Karcher blieb bis zu seinem Tod (vermutlich 1562) in Ferrara. Nicola Karcher reiste 1539 nach Mantua und im Anschluss nach Florenz, Rost ging 1545 nach Florenz.²¹⁵ Die Abreise von Nicola Karcher und Giovanni Rost hatte wohl keine negative Auswirkung auf die Produktionskapazität der Manufaktur, die eine hohe Anzahl von Arbeitern und Gesellen beschäftigte. Sowohl bei der Wiedereinrichtung der ferraresischen Manufaktur, als auch bei der Gründung weiterer italienischer Ateliers, die sich im Vergleich zu den großen flämischen Tapisseriemanufakturen zu alternativen Produktionsbetrieben entwickelten, spielten die Flamen eine primäre Rolle. Die ferraresische *Arazzeria* operierte schließlich unter der Leitung von Giovanni Karcher, der in 25 Jahren zahlreiche Meisterwerke fabrizierte, welche zum größten Teil der estensischen Hof in Auftrag gab. Viele Bildteppiche, die der *Arazziere* ausführte, waren von großem Format, wie aus einer Liste zu ersehen ist, in der die zwischen 1556 und 1561 entstandenen *Arazzi* verzeichnet sind.²¹⁶ Giovanni Karcher besaß seinerzeit einen Ruf wie kaum ein anderer in seiner Kunst in Italien. Dessen Hofmanufaktur begann mit der Produktion eindrucksvoller historischer Zyklen. Im Gegensatz dazu begnügte sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die lokale Produktion des 15. Jahrhunderts auf Tapisserien kleiner Größe (*Bancali, Antiporti, Spalliere*) mit meist heraldischem Thema. Ab 1537 war in Ferrara auch eine weitere Werkstatt aktiv, die unter der Leitung von Gerardo Slot stand. Deren Produktion scheint sich jedoch auf bescheidene dekorative Einrichtungstapisserien beschränkt zu haben.²¹⁷

Lomazzo erwähnt (Lomazzo, G. P., *Idea del tempio della pittura*, (Mailand 1590), R. Klein (Hrg.), 2 Bde., Florenz 1974, I, S. 399; II, S. 743-744).

²¹⁵ Nicola Karcher spielte eine zentrale Rolle in der Entwicklung und Leitung der Werkstätten in Mantua (1539-1544), in Florenz (1545-1554) und nochmals in Mantua (1554-1562). Giovanni Rost gründete in Florenz 1545 eine Werkstatt für Cosimo de' Medici, welche dort mit der Einrichtung Karchers konkurrierte. Adelson vermutet, dass Cosimo durch die Aufnahme zweier ehemaliger Este-Weber in Florenz, anstatt Meister aus Flandern anzuwerben, auf einen vorhergehenden Disput antwortete, nämlich welche der beiden Städte und Familien den Anspruch erheben könnte, prächtiger zu sein und daher diplomatischen Vorrang besitze. Cosimos Absicht sei es gewesen, mit Ercole II. zu konkurrieren und ihn zu reizen: Der ehrgeizigere Umfang von Cosimos Organisation und seiner Tapisserieaufträge, die an jene des Kaisers selbst herankommen, würde nicht nur das Erscheinungsbild seines Hofes in europäischen Augen erhöhen, sondern auch weiter florentinische Ansprüche in der *Precedenza*-Diskussion (Adelson, 1983, S. 918). In ihrer später erschienenen Dissertation nahm Adelson jedoch von dieser Vermutung wieder Abstand, nachdem neue Dokumente ans Licht gekommen waren. In den untersuchten Briefen deutete nichts darauf hin, dass es sich bei den offerierten *Arazziere* um die in Ferrara tätigen Weber handelte. Die Identität der Weber wurde in den Korrespondenzen erst zuletzt enthüllt und musste für Cosimo eine angenehme Überraschung gewesen sein. Rost und Karchers Kenntnis von der Situation in Ferrara war mit Sicherheit von signifikantem Nutzen für die Entwicklung von Projekten und Entwürfen in Florenz (Adelson, 1990, S. 41f.; Dies., *Documents for Tapestry Weaving under Cosimo I de' Medici*, *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, Florenz 1985, II, S. 3-17; zur Quellenlage siehe auch Meoni, 1998, S. 35f.).

²¹⁶ Das Verzeichnis wurde vom Notar Ercole Bonacciuoli verfasst und von Campori, (1876) 1980, Dok. XI, veröffentlicht; auch vollständig zitiert in Forti Grazzini, 1982, Fn. 75, S. 90; aufbewahrt in ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21.

²¹⁷ Campbell, T.P., 2002, S. 483.

Herzog Ercole II. begann nun unter Hochdruck, den *Arazzo* als Medium der Zelebrierung seiner eigenen Person und zur Verschönerung des Hofes zu privilegieren. Einem Brief von Gerolamo Sestola aus dem Jahr 1536 an Federico Gonzaga zufolge, war Ercoles Ziel bei der Engagierung der Brüder Karcher und Rost, Tapisserien für die Ausstattung der neuen Appartements im Castello zu erhalten.²¹⁸ Neben Leinwandgemälden wurden Bildteppiche zum wichtigsten Ausstattungsmedium der Räumlichkeiten in den herzoglichen Palazzi und Landhäusern. Nur ein kleiner Teil der Produktion ist heute noch erhalten. Zusammen mit den zeitgenössischen Dokumenten erlauben die erhaltenen Stücke einen flüchtigen Blick auf die herausragende Qualität und Leistung dieses bemerkenswerten, wenn auch kurzlebigen Unternehmens, zu werfen. Die Karcher-Werkstatt führte ikonographisch und künstlerisch hochwertige *Arazzi* nach den Entwürfen lokaler Künstler aus, darunter die Brüder Dosso und Battista Dossi, Girolamo da Carpi, Garofalo, Camillo und Sebastiano Filippi und Leonardo da Brescia, ebenso wie weiter entfernt wohnender Künstler wie Giulio Romano und Antonio Pordenone. Es entstanden auf der einen Seite Serien, deren Ikonographie mittels Metaphern und literarischen Allegorien Ercole II., seine Regierung und sein Territorium verherrlichten. Diese waren zur Ausstellung in den öffentlichen Räumen seines Palazzo bestimmt. Auf der anderen Seite wiesen einige Zyklen einen dekorativen und phantastischen Charakter auf und standen für private Räumlichkeiten bereit.

Für die ersten zwei Serien, die *Gigantomachia* (1536-1539) und die *Deità di Ercole* (1541-1543), erbat der Herzog *Disegni* von einem berühmten italienischen Künstler. Als Erbe Raffaels²¹⁹ gehörte Giulio Romano zu den gefragtesten Künstlern seiner Zeit, unter anderem als *Inventore* von Tapisserien.²²⁰ Wie Forti Grazzini richtig bemerkt hat, steht dieses Gesuch in direkter Verbindung mit der neugegründeten *Arazzeria* und dem Ehrgeiz des Auftraggebers. Durch seinen

²¹⁸ Campbell, T.P., 2002, S. 483. Zu den Dekorationsprogrammen dieser neuen Appartamenti siehe 5.2.3.

²¹⁹ Vasari: „ (...) *tanto può la cortesia de' servigi negli uomini, quanto nelle opere la dottrina delle arti loro. Di queste parti fu talemente dotato dalla natura Giulio Romano, che veramente si poté chiamare erede del graziosissimo Raffaello*“. (Vasari, (1550) 1986, S. 55) Ähnliches stammt von Serlio: „ (...) *tanto Giulio Romano vero allieuo del diuin Rafaello si nella Prospettiva, come nella Pittura*“ (Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, hrg. von Scamozzi, G. D., (Venedig 1619) unveränderter Nachdruck, New Jersey 1964, II, 18v).

²²⁰ Giulio Romano, eigentlich Giulio Pippi (1492/ 1499?-1546) wurde bereits als Assistent Raffaels in einige größere Entwurfsprojekte für Tapisserien involviert: 1514-16 vergrößerte er Zeichnungen Raffaels für die berühmten Kartons der *Taten der Apostel*; er nahm auch an der Ausführung der *Spasimo di Sicilia* teil, eine Malerei, die fast unmittelbar als Entwurf für eine Tapisserie für Kardinal Bibbiena (1516-1519, Vatikan) benutzt wurde. Während seiner 22 Jahre in Mantua lieferte Giulio Romano bzw. seine Werkstatt zahlreiche Entwürfe für Tapisserieserien. Jedoch konnte bislang nur eine dieser Serien sicher mit dem Mantuaner Hof in Verbindung gebracht werden: die *Puttini* oder die *Spielenden Kinder*, ausgeführt für Ercole Gonzaga (1539-1545). Vor dieser Periode wurde sein Talent als Entwerfer für *Arazzi* durch andere Höfe geschätzt, u.a. in Paris (Eine Zusammenfassung der künstlerischen Aktivitäten Giulio Romanos in Mantua liefert Delmarcel, G., *Giulio Romano and tapestry at the court of Mantua*, In: *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna. 1450-1550*, hrg. von Muzzarelli, C., u.a., Rom 1997, S. 383-392). Zu Giulio Romano und seinen Tapisserieserien in Ferrara siehe v.a. 4.3.3.2.

Ruhm und seine Erfahrung, die er vor allem mit dem Entwurf der *Scipio*-Tapisserien für Franz I. von Frankreich unter Beweis gestellt hatte²²¹, erfüllte Giulio alle Voraussetzungen, um die hochgesteckten Ambitionen des Este-Herzogs umzusetzen.²²² Der Künstler schickte zwischen Oktober 1537 und Anfang 1538 aus Mantua vier Zeichnungen für die prachtvolle Serie der *Gigantomachia*, die von den Karcher-Brüdern in Seide und Gold, 4,69 m hoch und einer kombinierten Länge von knapp unter 16 m, in Tapiserie gewebt wurden. Im Jahr 1541 bat Ercole II. Giulio Romano nochmals um fünf Entwürfe mit Darstellungen der *Storie di Ercole*, die Giovanni Karcher 1542-1544 webte. Auch diese Bildteppiche wurden durch Goldfäden aufgewertet.²²³

Zwei Zeichnungen aus dem Louvre wurden von Forti Grazzini als *Petit patrons* für die Serie der *Gigantomachia* identifiziert. Ein Blatt zeigt die Darstellung der *Schlacht zwischen den Göttern und den Giganten* und das andere den *Triumph des Herkules*. Die beiden Kopien geben eine Vorstellung vom Aussehen dieser prächtigen Bildteppiche, die heute verloren sind. Auch die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole* ist nicht mehr erhalten. Zum größten Stück mit den Maßen von mehr als 5 m in der Höhe und 9 m in der Länge (*Herkules tötet die Hydra und die Flucht der Laster*) konnte eine Zeichnung aus dem Louvre als *Petit patron* Giulio Romano zugeordnet werden. Außerdem muss eine kolorierte Zeichnung aus der Sammlung Schloss Fachsenfeld in den Kontext der *Deità d'Ercole* gestellt werden, was bisher übersehen wurde. Die insgesamt vier erhaltenen Zeichnungen lassen den grandiosen und einst vielgepriesenen Anblick der beiden Serien erahnen.²²⁴

Nach der erfolgreichen Einschaltung Giulio Romanos, wünschte Herzog Ercole II. Entwürfe von einem weiteren bekannten Künstler. Er wandte sich an einen Maler, der ebenfalls nicht aus

²²¹ Die zehnteilige Serie über den *Triumph des Scipio Africanus* (1531-32), die ein weiterer Zyklus mit zwölf Tapisserien mit der Darstellung von *Scipios Schlachten* nach Entwürfen von Gianfrancesco Penni ergänzt, ist die älteste Giulio Romano zugeschriebene Tapisserieserie und gleichzeitig seine angesehenste. Siehe 4.3.3.2.

²²² 1535 hatte Giulio Romano den Herzog von Ferrara bei der Rekonstruktion eines Palazzos beraten, der niedergebrannt war. Im April 1535 schrieb Ercole II. an Federico Gonzaga und fragte ihn, ob der Künstler zurückkehren könnte, um über „*certi problemi*“ zu diskutieren. In diesem Zusammenhang veröffentlichte Venturi zwei Briefe, die Giulio Romano im Oktober 1537 und im Januar 1538 an den Herzog von Ferrara schickte (Venturi, A., *Künstlerbriefe*. Zwei Briefe von Giulio Romano, In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1888, S. 121-122; zu den Briefen siehe auch Forti Grazzini, 1990, S. 9ff.; Campbell, T.P., 2002, S. 483). Ercole II. korrespondierte auch mit Ercole Gonzaga, Federicos Bruder, um die Dienste eines weiteren Künstlers zu erbitten: Luca Fiammingho oder d'Olanda, der 1536-37 unter Giulio im Appartamento di Troia im Palazzo Ducale in Mantua gearbeitet hatte. Es wird daher als wahrscheinlich angenommen, dass die Kartons für die Serie der *Gigantomachia* zum Teil von Luca ausgeführt worden sind (Campbell, T.P., 2002, S. 483).

²²³ In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass eine mit Seide gewebte Tapiserie das vierfache eines mit einfacher Wolle gewebten Exemplars kostete. Der Einschluss von Metallfäden steigerte die Kosten mit einem Faktor von 20 gegenüber *Arazzi*, die nur mit grober Wolle gewebt wurden (Campbell, T.P., 2002, S. 6).

²²⁴ Zu beiden Serien siehe 4.3.3.2.

Ferrara kam: Giovanni Antonio Pordenone. Durch seinen poetischen und manieristischen Stil erlangte dieser Künstler im Venedig seiner Zeit viel Aufmerksamkeit. Vasari, der 1540 selbst in Ferrara war, kommentiert in seinen *Viten* diese Angelegenheit:²²⁵ Am 16. September 1538 lud Ercole II. den Maler nach Ferrara ein, der dort schließlich am 12. Dezember 1538 ankam, und „*fu ricevuto con molte carezze*“.²²⁶ Nach wenigen Tagen jedoch wurde Pordenone vergiftet und starb am 14. Januar 1539.²²⁷ In Venedig hatte er eine Serie von Zeichnungen mit den Darstellungen von Episoden der Odyssee vorbereitet, konnte jedoch seine Arbeit nicht mehr beenden: Acht Zeichnungen waren bereits fertig und andere auf dem Stand eines ersten Entwurfs, als der Künstler starb.²²⁸ Im 17. Jahrhundert beschrieb Carlo Ridolfi in seinen „*Meraviglie dell’arte*“ (1648) die Zeichnungen ausführlich.²²⁹

Nach dem Tod seines Bruders Dosso 1542 wurde Battista Dossi der wichtigste Tapissierentwerfer für die *Arazzeria estense*.²³⁰ Noch in diesem Jahr fertigte er die Kartons für die bereits oben genannte von Giulio Romano entworfene Serie der *Deità d’Ercole*. Bei der Serie der *Metamorfosi* in fünf Stücken griff Herzog Ercole nicht mehr auf Entwürfe von Künstlern außerhalb Ferraras zurück, sondern wandte sich an die Hofmaler. Die *Metamorfosi*, in den Inventaren auch *Transfigurazioni degli Dei* genannt, wurde von Giovanni Karcher in den Jahren

²²⁵ Vasari schreibt, dass der in Venedig wohnende Pordenone „ (...) *fu fatto intendere, come Ercole, duca di Ferrara, aveva condotto di Alemagna un numero infinito di maestri, ed a qualli fatto cominciare a far panni di seta, d’oro, di filaticci di lana, secondo l’uso e voglia sua: ma che non avendo in Ferrara disegnatori buoni di figure (Perchè Girolamo da Ferrara era più atto a ritratti e a cose appartate, che a storie terribili, dove bisognasse la forza dell’arte e del disegno) che andasse a servire quel signore.*“ (Ende Sommer 1538; siehe Vasari, *Le vite* (1568), Milanese, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 118; zur Serie der *Odyssee* siehe 4.3.3.3).

²²⁶ Ebd. Zu den einzelnen Briefen und Vermittlungen siehe Forti Grazzini, 1982, S. 63; Campori, G., *Il Pordenone a Ferrara*, In: *Atti e memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, 3, 1865, S. 271-280.

²²⁷ Pordenone wurde in der Kirche von San Paolo in Ferrara bestattet. Der Herzog sorgte für ein prächtiges Begräbnis und ließ der untröstlichen Witwe und den drei Söhnen Geld zukommen, das ihnen durch den Botschafter von Venedig übermittelt wurde (Forti Grazzini, 1982, S. 63).

²²⁸ Campori, (1876) 1980, S. 58ff.; Forti Grazzini, 1982, S. 63f.

²²⁹ Ridolfi, C., *Le Meraviglie dell’Arte, Ouero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, (Venedig, 1648), Sala Bolognese 2002, Band I, S. 162-168; Campbell, T.P., 2002, S. 485; siehe 4.3.3.3.

²³⁰ Vor Dossos Tod waren die Brüder (Dosso Dossi, d.h. Giovanni di Niccolò di Luteri, Tramuschio, Mirandola um 1486-1542 Ferrara und Battista Dossi, eigentlich Battista di Niccolò di Luteri, Tramuschio, Mirandola? um 1490-1548 Ferrara) die führenden Maler an Ercoles Hof, wo sie für ein breites Spektrum von Malerei von Altartafeln zu Entwürfen von Geschirr und zeitweiliger Dekoration gefragt waren. Battistas Leben ist im Vergleich zu dem seines Bruders Dosso wenig dokumentiert. Battista wird erstmals 1517 in Ferrara bzgl. der Bezahlung für die Anfertigung verschiedener Masken für eine Festlichkeit bei den Este erwähnt. Anfang 1520 hielt er sich in der Werkstatt Raffaels in Rom auf, war im Sommer desselben Jahres aber bereits wieder in Ferrara. Im Wesentlichen arbeitete er eng mit seinem älteren Bruder zusammen und ist sowohl für Arbeiten für die Este, als auch für Arbeiten außerhalb des Hofes dokumentiert. Eine eindeutige Trennung der Anteile im Werk beider Brüder ist selten möglich. Bei Battista ist ein stärker ausgeprägter Einfluss Raffaels zu verzeichnen. Battista schrieb 1545, vermutlich aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes sein Testament, wurde jedoch weiterhin mit der Ausführung kleinerer Arbeiten beauftragt. Vom 6. Oktober 1548 stammt die letzte Bezahlung an Battista (siehe Weber, 2003, S. 167; Gibbons, F., *Dosso and Battista Dossi*, Princeton 1968; Ders, 1966, S. 409-411; Forti Grazzini, 1982, S. 63).

1543 bis 1545 gewebt. Deren Kartons stammen von Battista Dossi unter der Mitarbeit von Camillo Filippi und Bernardino Bellone.²³¹ Von dieser prachtvollen fünfteiligen Serie sind zwei Tapisserien im Louvre erhalten.²³² Ein drittes Exemplar, von der ein Stich und ein Aquarell veröffentlicht wurden, befindet sich in einer unbekanntem Privatsammlung. Außerdem sind 1983 zwei Fragmente einer vierten Tapisserie aufgetaucht, deren Aussehen, jedoch nicht ihr Aufenthaltsort, bekannt ist.²³³ Vom fünften Stück fehlt bis heute jede Spur. Battista Dossi wurde in den beiden Jahren vor seinem Tod 1548 für die Lieferung von Kartons unbekanntem Themas bezahlt. Seine Assistenten waren in dieser Zeit Camillo Filippi und Luca d'Olanda, der 1545 aus Mantua nach Ferrara umsiedelte. Einen analogen dekorativen Charakter wie die Serie der *Metamorfosi* hatten sicherlich auch folgende nicht erhaltene Tapisserien: die achteilige Serie der *Mesi e Stagioni* oder auch *Appartamento dell'Agricoltura* nach Kartons von Battista Dossi, Camillo Filippi und Luca d'Olanda (1545); die *Grotesken*-Serie nach Kartons von Girolamo da Carpi und Luca d'Olanda (1551); die *Aquile bianche* nach Kartons von Luca d'Olanda, Camillo Filippi, Jacopo d'Argenta (1553); die Serie der *Cavalli* nach Kartons von Jacopo d'Argenta, Camillo Filippi und Luca d'Olanda (1554-1557) und zuletzt die Serie der *Città* mit Ansichten von Ferrara, Modena, Reggio, Carpi und Brescello nach Kartons von Leonardo da Brescia und Guglielmo Boides (1556, 1557).²³⁴

Giovanni Karcher nahm in der Zwischenzeit auch Aufträge von außerhalb des Hofes an. 1550 sollte er für das Kapitel der Kathedrale von Ferrara acht Tapisserien mit den *Storie dei Santi Aurelio e Giorgio* weben. Diese Arbeiten waren dazu bestimmt, im Hauptschiff der Kathedrale zu hängen. Der notarielle Akt vom 15. Oktober 1550, der zwischen dem *Arazziere* und dem *Capitolo dei canonici* abgefasst wurde, erwähnt die Kartonisten Garofalo und Camillo Filippi für die Szenen und Luca d'Olanda für die Bordüren.²³⁵ Die gesamte 1553 fertiggestellte Serie wurde kürzlich restauriert und in der Chiesa di San Romano, dem Sitz des Museo della Cattedrale

²³¹ Forti Grazzini, 2003, S. 329; Ders., 1982, S. 64, 104. Camillo Filippi intervenierte beim Übertragen der Zeichnungen des Meisters auf die Größe der Kartons. Für den weniger bekannten Maler Bernardino Bellone waren kleinere Aufträge vorbehalten. Bernardino arbeitete in den folgenden Jahren mit seinem Bruder Domenico zusammen an Arbeiten der *Arazzeria*, ohne je in höhere Positionen aufzusteigen. Zu Beschreibung und Ikonographie siehe 4.3.4.

²³² Die beiden Stücke sind permanent in Saal 26 auf der ersten Etage des Flügels Richelieu ausgestellt.

²³³ Die Tapisserien wurden im 17. Jahrhundert in den Este-Palazzo in Modena gebracht und 1875 auf einer Auktion in Paris verkauft. Zwei dieser vier Tapisserien wurden 1878 von der Manufacture Nationale des Gobelins erworben, das spätere Musée des Gobelins, Paris, 1946 in den Louvre übergegangen. Ein drittes, ehemals Briges Sammlung, befindet sich heute in einer privaten (ferraresischen?) Sammlung, während Fragmente einer vierten Tapisserie kürzlich auf dem Kunstmarkt erschienen (Forti Grazzini, 1982, S. 65; Campbell, T.P., 2002, S. 486).

²³⁴ Forti Grazzini, 2003, S. 329.

²³⁵ Der Vertrag wurde von Cittadella veröffentlicht (Cittadella, 1868, S. 164-170).

ausgestellt.²³⁶ Die acht Bildteppiche stellen die einzige in ihrer Gesamtheit in Ferrara erhaltene Serie von Giovanni Karcher dar. Der Auftrag für die Kathedrale entstand zur selben Zeit wie die *Arazzi* der *Grotesken* (1551) im Auftrag Ercoles II. Auch wenn der erstere Auftrag in zwei oder sogar drei Etappen gewebt worden sein könnte, würde dies anzeigen, dass Giovanni Karcher fünf oder sechs Webstühle zu jeder Zeit voll besetzt haben musste mit entsprechenden Tapisserien im Webprozess.²³⁷

Ab Mitte der 1550er Jahre war Leonardo da Brescia²³⁸ der produktivste Kartonist für estensische *Arazzi*, wobei ihn der Flamen Guglielmo Boides unterstützte.²³⁹ Zu seinen bedeutenderen Arbeiten gehörten vier Kartons für eine sechsteilige Serie mit den *Taten des Herkules* und zwei für die Serie der *Città*. 1558/1559 entwarf er die siebenteilige Serie der *Pergoline*. Von letzteren Bildteppichen ist ein großes Exemplar im Musée des Arts Décoratifs in Paris erhalten. Ebenso befinden sich zwei kleinere stark beschnittene Fragmente im Depot des Museums. Die Tapisserien waren für die Dekoration des Schlafzimmers des Herzogs bestimmt, wo sie 1580, laut einem Inventar aus diesem Jahr, noch hingen.²⁴⁰ Auch das Konzept der Bildteppichserie der *Virtù*, 1559-1560 gewebt, geht auf Leonardo da Brescia zurück. Die Stücke stellten fiktive Bronzen der Tugenden dar, die von Helden und Turnieren in Gärten und Landschaften umgeben sind. Der Kunstgriff der Darstellung eines Themas *a trompe l'œil* wurde auch in einer *Herkules*-Serie genutzt. Der Auftrag ging an den Modeneser Künstler Ludovico Settevecchi²⁴¹ und wurde in der Karcher Werkstatt 1560-1561 nach dem Tod von Herzog Ercole II. auf dem Webstuhl

²³⁶ Campbell, T.P., 2002, S. 488; Forti Grazzini, 2003, S. 329f.; zur Serie siehe 4.3.5.2.

²³⁷ Campbell, T.P., 2002, S. 488.

²³⁸ Leonardo da Brescia (? - 1598) ist durch den fast vollständigen Verlust seiner Werke ein heute kaum bekannter Maler. Er hatte sich v.a. auf dekorative und ornamentale Arbeiten spezialisiert und entwarf viele Kartons für Tapisserien. Kürzlich wurden ihm dekorative Fresken in den *Appartamenti Nuovi* im Castello und eine Zeichnung mit der Darstellung von Wasserspielen zugeschrieben (siehe 4.3.2.2). Leonardo wird ein Altarbild zugeordnet, eine *Assunta*, ehemals in der Chiesa del Gesù, heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstand. Er wird außerdem in seiner Aktivität als *Mercadante* und als Besitzer eines „*varotaro*“-Ladens erwähnt. Die Bedeutung des Terminus „*varotaro*“ ist nicht bekannt, indiziert aber wahrscheinlich die Kunst des kolorierten Leders (Forti Grazzini, 1982, S. 69; Novelli, M.A., *Per Leonardo da Brescia*, In: *Musei Ferraresi*, Ferrara 1973, S. 50; Marcigliano, A., *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Oxford u.a. 2003, S. 111 und 4.3.1.1).

²³⁹ Forti Grazzini, 2003, S. 330. Dem flämischen Maler und Goldschmied hinterließ Luca d'Olanda seine Geräte, als er aus Ferrara abreiste. Guglielmo Boides oder Guglielmo di Malines bereitete zwischen 1554 und 1555 einige Kartons mit Landschaften und Grotesken vor und begann eines der *Modelli* für die Serie der *Città* (die Reggio darstellt), die dann von Leonardo da Brescia beendet wurde.

²⁴⁰ Campbell, T.P., 2002, S. 487; Forti Grazzini, 2003, S. 330; siehe 4.3.4.3.

²⁴¹ Der in Modena geborene Maler Ludovico Settevecchi (? - 1584) wird als Leonards Partner erwähnt. Ab Ende der 1560er Jahre erscheint er als unabhängiger und nicht unbedeutender Hofmaler. Er war häufig in die wichtigeren Werke der 1570er Jahre involviert, übernahm jedoch auch Routinearbeiten, wie die Skizzierung von Kartons für Tapisserien. Ludovico und Leonardo waren zudem spezialisierte *Apparatori* und in alle *Cavallerie* der 1560er Jahre involviert (Marcigliano, 2003, S. 111f.; 4.3.2.2).

umgesetzt. Gerade 5 m in der Höhe messend, stellte jede Tapiserie eine der Taten des Herkules mit Grottesken dar, in Nachahmung eines Bronzereliefs. Die Teppiche werden daher in den Inventaren *Ercoli in bronzo* genannt.²⁴²

Die erwähnten Tapisserieserien, die *Gigantomachia*, *Metamorfofi*, *Storie di Ercole*, *Cavalli*, *Aquile bianche*, *Città*, *Grottesche*, *Paesi*, *Virtù*, *Pergoline* sowie andere seinerzeit viel gepriesene Stücke mit ihren zelebrativen, gelehrten oder dekorativen Themen sind die größten Meisterwerke, die aus der ferraresischen Karcher-Manufaktur in den 25 Jahren ihrer größten Kreativität und Expansion hervorgegangen sind. Zwischen 1536 und 1561 wurden in der *Arazzeria estense* zwölf große, bedeutende Serien, bestehend aus 50 Tapisserieserien, produziert.

4.1.7 Das Schicksal der Sammlung unter Herzog Alfonso II.

Der Tod von Ercole II. im Jahr 1559 und der von Giovanni Karcher, wahrscheinlich im Jahr 1562, waren die Ursachen für die endgültige Krise der *Arazzeria ferrarese*. Unter dem neuen Herzog Alfonso II. erhielt die Tapisserieserienmanufaktur nur noch wenige Aufträge und die systematische Unterstützung der lokalen Manufaktur von Seiten des Hofes wurde zunehmend fallengelassen.²⁴³ Alfonso hatte weder die Geldmittel noch die Motivation, das Produktionsniveau seines Vaters aufrecht zu erhalten, obwohl die geerbte Sammlung weiterhin signifikant zur Magnifizienz der estensischen Wohnsitze beitrug. Die Krise der *Arazzeria ferrarese* hing nicht mit einer sinkenden Passion für diese wertvollen Kunstobjekte zusammen. Bildteppiche spielten weiterhin eine ornamentale Rolle ersten Ranges bei Festen und triumphalen Empfängen. Der letzte Herzog von Ferrara machte noch ausgiebig Gebrauch vom geerbten Bestand und vermehrte ihn auch noch zu einem bestimmten Maß, zumindest solange Giovanni Karcher noch lebte. Dessen Manufaktur unterbrach bis 1561 ihre Aktivitäten nicht.²⁴⁴ Bei den in dieser späten Phase ausgeführten Werken handelt es sich aber fast ausschließlich um „Altlasten“, das heißt, um noch von Ercole II. in Auftrag gegebene Werke, die zu seinen Lebzeiten nicht mehr fertig gestellt worden waren.

Die *Arazzi* des 15. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts waren bereits zum großen Teil verfallen. Die Sammlung schmückte sich vor allem mit Hunderten von neuen und wenig gebrauchten Stücken, die auf die Zeit Ercoles II. zurückgingen oder von Herzog Alfonso

²⁴² Campbell, T.P., 2002, S. 488.

²⁴³ Forti Grazzini, 2003, S. 330.

²⁴⁴ Ders., 1982, S. 81.

II. gekauft wurden.²⁴⁵ Dutzende von Tapisserien waren *a figure, a bosaglia* und *a fogliazze* geschmückt.²⁴⁶ Es fehlten auch nicht die wichtigen *Storie*, die meistens von flämischer Herstellung waren.²⁴⁷ Dass die Passion für das Medium der Tapiserie auch unter Alfonso II. noch nicht erloschen war, zeigt eine lange Liste der *Arazzi, Tappeti* und *Tessuti preziosi*, die im Oktober 1580 im Saal des Castellos als feste Ausstattung für die Wintermonate ausgestellt waren. Für diese Stücke waren die Wände aller Hauptsäle des Hofes, der Privatstanzen der herzoglichen Familie und Räume von Höflingen höherer Bedeutung reserviert.²⁴⁸ Forti Grazzini sieht hierin unter anderem auch die Erklärung dafür, dass sich die filippianischen Fresken der *Sala* und *Saletta dei Giochi* sowie der *Sala dell’Aurora*, die noch heute im Castello erhalten sind, auf die Decke beschränkten und nicht auch die Wände bedeckten.²⁴⁹

Am 17. Februar 1560 kam Lucrezia de’ Medici, die erste Frau von Alfonso II., nach Ferrara. Von diesem Ereignis berichtet ein Chronist: „*le strade erano tutte finite di vaghe tappezzerie con varii adornamenti*“ und am Ende „*il Duca appressatosi alla sposa l’accompagnò per le scale fino alle stanze, le quali erano attapezzate di ricchissime tapezzarie*“.²⁵⁰ Die zweite Frau des Herzogs, Barbara von Österreich, erhielt am 2. Dezember 1565 einen nicht weniger prächtigen Empfang. Die Stadt war wiederum aufwendig mit Tapisserien und *Tappeti* geschmückt. Für die neue Herzogin war das Appartamento bestimmt, in dem einige Jahre vorher Renata di Francia gelebt hatte, und das mit den schönsten Bildteppichen dekoriert war.²⁵¹ Auch für die dritte Frau, Margherita Gonzaga, die im Januar 1579 in Ferrara erwartet wurde, wurde der Weg durch die Porta San Giorgio hin zum Platz der Kathedrale durch Triumphbögen ausgezeichnet und zum dritten Mal war „*la via che in questa sua entrata fece tutta era di razzi di Fiandra ed altri*

²⁴⁵ Ebd., S. 85.

²⁴⁶ Siehe Inventar 1587, cc. 12a-14b.

²⁴⁷ Z.B. vier Serien der *Storie di Salomone* (zweimal fünf und zweimal sechs Stücke; siehe Inventar 1587, cc. 5b, 8a, 8b, 9a.). Zwei der in Flandern hergestellten Serien waren in geheimen *Camerini* des Herzogs lokalisiert. Außerdem erscheinen *Storie d’Isacco* und acht *Storie di Giasone* (Inventar 1587, c. 10a; Inventar 1598, S. 252); sechs *Storie di Elia* (Inventar 1580, c. 15; Inventar 1587, c. 9b; Inventar 1598, S. 252); vier *Storie di Rebecca* (Inventar 1580, c. 17; aufbewahrt im ersten geheimen *Camerino* des Herzogs; Inventar 1587, c. 8b; Inventar 1598, c. 252; Inventar 1638); ein *Arazzo* genannt *Sette peccati mortali* fungierte als *Sopracamino* in der *Camera dello Specchio* (Inventar 1587, c. 3b; Inventar 1598, S. 250); Neun Stück der *Eneide* bestimmt für die erste *Camera del Cavallo* (Inventar 1580, c. 14; Inventar 1587, c. 9a; Inventar 1598, S. 252; Inventar 1638, c. 3; Inventar 1679). Hinzu kommen noch Stücke für den religiösen Gebrauch: darunter drei *Madonne col Bambino*, drei *Adorazioni dei Magi* und eine *Resurrezione di Lazzaro* (Inventar 1587, cc. 38a, 39a; Inventar 1638, c. 9; zu all diesen Stücken siehe Forti Grazzini, 1982, S. 85).

²⁴⁸ Vacheta 1580-1581, cc. 2v-3r, 9r-v.

²⁴⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 85; Kapitel 5.2.4.

²⁵⁰ Antolini, P., *La Solenne entrata in Ferrara di Lucrezia de’ Medici venuta sposa al Duca Alfonso II d’Este* narrazione di Filippo Rodi, Argenta 1894, S. 9, 11.

²⁵¹ Von diesem Ereignis berichtet der Botschafter Contarini in einer Beschreibung, die er an den Senat von Venedig schickte (Lazzari, A., *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense ai tempi di Torquato*, Rovigo 1952, S. 106-109; Forti Grazzini, 1982, S. 84).

abbellimenti vagamente ornata“.²⁵² Für diesen Anlass mussten noch weitere Tapissereien ausgeliehen werden.²⁵³

Nach dem Tod Giovanni Karchers ging die Leitung der Manufaktur in die Hände seines Sohnes Luigi über, der in Ferrara bis 1580 als *Arazziere* und Maler dokumentiert ist.²⁵⁴ 1579, ein Jahr vor seinem Tod, arbeitete er noch in der estensischen Hauptstadt, in einer Werkstatt, die sich in der *Casa ducale* in den *Stanze della Rosa* bei der Kirche mit demselben Namen befand. Er war auch als Dekorationsmaler tätig, da er im Jahr 1565 unter den Lohnempfängern Ippolitos II. d’Este für Dekorationsarbeiten in dessen Villa in Tivoli erscheint.²⁵⁵ Am 9. Oktober 1580 erhielt er von der *Guardaroba di corte* als Leihgabe eine *Spalliera*.²⁵⁶ Tapissereien, die er ausführte, welche aber nicht mehr erhalten sind, erscheinen im Inventar von 1587. Dazu gehörten sechs *Arazzi* mit Landschaften und dem Este-Wappen, die Leonardo da Brescia entwarf und weitere *Sopraporta* mit heraldischen Emblemen, Landschaften, Grottesken und *Storie di Ercole*.²⁵⁷ Zusammen mit Luigi Karcher arbeiteten beziehungsweise eröffneten Domenico Romano (1574 erwähnt), Filippo Fiorentino (1580 zitiert) und ein Meister Nicolò, der sich 1582 in Ferrara aufhielt, vielleicht eine zweite Manufaktur.²⁵⁸ Aus den wenigen erhaltenen Dokumenten kann man schließen, dass die Manufaktur zum größten Teil mit einer kleinen Zahl dekorativer Stücke für den Palazzo beschäftigt war.

Als letzte Tapissereien entstanden in der Karcher-Werkstatt zwei Stücke mit Darstellungen aus der *Storia della Vergine* im Auftrag der Kathedrale von Como. Sie waren dazu bestimmt, in den Interkolumnien des Hauptschiffes im Dom von Como zu hängen. Giovanni Karcher führte 1562 den *Transito della Vergine* aus, dessen Karton vom Mailänder Maler Giuseppe Arcimboldo stammt. Die einzige von Luigi Karcher erhaltene Tapissérie ist das *Matrimonio della Vergine*

²⁵² Guarini, M. A., *Diario di tutte le cose accadute nella nobilissima città di Ferrara principiando per tutto l’anno MDLXX sino a questo dì et anno MDLXXXVIII*; Solerti, A., 1891, S. XXXII; Forti Grazzini, 1982, S. 85.

²⁵³ *Zwei Apparamenti a figure* (je fünf und sechs Stück), zusammen mit vier *Arazzi decorati a boscalia* aus Modena und zwei Serien aus Reggio, jede mit acht *Arazzi a boscaglia* und weitere 13 *a figura* (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tapezzerie, filza n. 21, Robbe haute in presto da Diverse persone, gennaio 1579; Forti Grazzini, 1982, S. 85).

²⁵⁴ Campori sammelte einige der wenigen auffindbaren Aufzeichnungen zur Tapissérieproduktion für den Zeitraum von 1560-1597 (Campori, (1876) 1980, S. 70ff.; Gruyer, 1897, II, S. 479-480; Göbel, 1928, I, S. 376).

²⁵⁵ Er malte zusammen mit anderen Malern für den Lohn von 25 Scudi „*la volticina insino a terra in capo al corridore*“ und die Sockel in der Stanza neben der Sala in der Villa Estense bei Tivoli, wie in einem *Registro de’ mandati del Card. Ippolito d’Este* verzeichnet ist: ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Speziera, Farmacia ducale, registro anno 1578, settembre 28 u.f.: „*messer Alluso tappetiero di s.a.*“ (siehe Campori, (1876) 1980, S. 70-71).

²⁵⁶ Vacheta 1580-1581, c. 29r.; Forti Grazzini, 1982, S. 81.

²⁵⁷ Ebd., S. 85; Ders., 1986, S. 59.

²⁵⁸ Ders., 1982, S. 81.

(1569-70), ein Pendant zum väterlichen *Arazzo*. Luigi reproduzierte dieselbe Bordüre wie aus dem früheren Stück, während die Entwürfe für die Szene selbst von den ferraresischen Malern Camillo und Sebastiano Filippi (Bastianino) stammen.²⁵⁹ Giovanni Karcher übertrug den von Arcimboldo 1558 gemalten Karton in Tapiserie. Der *Arazziere* arbeitete jedoch erst am 25. August 1561 am *Transito della Vergine* und lieferte ihn im Juni 1562 in Como ab. Es waren folglich drei Jahre Unterschied zwischen der Fertigstellung des Kartons und des Beginns der Webarbeit. Als Grund für diese zeitliche Differenz liefert Forti Grazzini eine plausible Erklärung. Der *Arazziere* hatte am Hof der Este in Ferrara sehr viel zu tun, solange sein Hauptauftraggeber Ercole II. noch am Leben war. 1559 wurde Alfonso II. sein Nachfolger und von ihm erhielt Karcher keine Aufträge mehr. Forti Grazzini vermutet, dass Karcher bereits 1558-1559 Übereinkommen mit den *Fabbricieri di Como* hatte, in denen er sich verpflichtete, den *Transito della Vergine* zu weben, wenn er die noch anstehenden Aufträge von Seiten des Hofes beendet hatte.²⁶⁰ Der *Arazzo* für den Dom von Como entstand schließlich 1561 auf einem freigewordenen Webstuhl. Im Anschluss wurde Giovanni Karcher mit der *Sposalizio della Vergine* beauftragt. Da er jedoch im selben oder im folgenden Jahr (1562) starb, konnte er den Vertrag selbst nicht mehr ausführen und übertrug ihn auf seinen Sohn Luigi.

Alfonso bevorzugte die für den Hof benötigten Tapiserien auf dem Markt in Flandern einzukaufen und wandte sich nur noch gelegentlich wegen Restaurierungsarbeiten an die *Arazzeria ferrarese*. Giovanni Karcher führte also noch bis 1561 einige von Ercole II. in Auftrag gegebene Tapiserien aus, die auf bereits gemalten Kartons basierten.²⁶¹ Zu den Werken, die noch von Ercole in Auftrag gegeben worden waren und erst nach dessen Tod zur Ausführung kamen, gehörte auch eine Lieferung von Leonardo da Brescia für die *Arazzeria estense*: zwei Kartons mit Darstellungen einer Stadt sowie einer Landschaft. Auch die Entwürfe Ludovico Settevecchis für die *Ercoli in bronzo* und andere *Modelli* für *Arazzi* und *Bancali* mit Putti und Tieren wurden gewebt. Außerdem lieferte Giulio Cromer ein *Modello*, um danach eine Tapiserie neu anzufertigen, die „*rovinato*“ war (1591) und Scarsellino restaurierte einige *Arazzi*, die in der *Sala dello Specchio* im Castello ausgestellt waren, indem er einige Vögel, einen Goldfries und

²⁵⁹ Forti Grazzini, 2003, S. 330; Ders., 1982, S. 83; Campbell, T.P., 2002, S. 488, Camesasca 1975; siehe 4.3.5.3.

²⁶⁰ Forti Grazzini, 1986, S. 45.

²⁶¹ Dies wird beim Lesen eines Inventars mit dem Titel *Nota delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de fiandra Tapecciero*, aufbewahrt in Modena, Archivio di Stato (Camera Ducale, Amministrazione della Casa, filza n. 21; Forti Grazzini, 1982, S. 90, Fn. 75), deutlich, wo etliche Tapiserien verzeichnet sind, die Karcher zwischen 1556-1561 ausgeführt hatte.

einen Adler malte (1597). Wahrscheinlich handelte es sich dabei um die Serie der *Giganti* oder die der *Deità d'Ercole*.²⁶²

Mit dem Tod von Alfonso II. fiel die Stadt an den Kirchenstaat. Damit fehlte definitiv dieses ausstrahlende Zentrum von Kunst und Kultur, der estensische Hof, der für zwei Jahrhunderte die lokalen Werkstätten unterhielt. Die *Arazzeria* war bereits lange vor dem Tod des Herzogs (1597) geschlossen worden. Nach dem Ableben Alfonsos II. wurden die Tapisserien aus der Sammlung nach Modena, die neue Hauptstadt der Este transferiert, um dort zusammen mit neu eingekauften *Arazzi* ausgestellt zu werden. In Modena schmückten die Bildteppiche die neuen herzoglichen Wohnsitze, den städtischen Palazzo, der auf dem vorhergehenden Castello entstand, sowie die große Sommerresidenz von Sassuolo.²⁶³ Ein Inventar des Palazzo Ducale von Modena aus dem Jahr 1771 verzeichnet zum letzten Mal die Sammlung der estensischen *Arazzi*, inklusive der Renaissance-Serien. Wenige Jahre später wurden infolge der französischen Invasion (1796-1814) fast alle Bildteppiche zerstreut. Die letzten erhaltenen französischen Werke des Settecento wurden von den Piemontesen 1862 fortgebracht und befinden sich heute im Quirinal.²⁶⁴

Als leidenschaftliche Tapisseriesammler konnten sich die Este als Besitzer einer sehr gut ausgestatteten *Guardaroba* mit Stücken in unterschiedlichen Formaten rühmen. Die *Arazzi da muro, da letto, Bancali, Antiporti, Spalliere* präsentierten sie im Castello und in den suburbanen Villen sowie bei triumphalen Einzügen auf den Straßen oder nahmen sie mit auf Reisen. Auch das *Bucintoro*, das Staatsschiff, das die Este und ihre Gäste auf dem Po transportierte, war komplett mit Tapisserien ausgestattet. Der häufige Gebrauch ruinierte die Exponate, die kontinuierlich ausgetauscht wurden. Die abgenutzten Stücke wurden durch neue ersetzt und so brachte man die Sammlung immer wieder auf einen neuen Stand. In Qualität und Quantität der Werke ist die *Arazzeria ferrarese* des Cinquecento nicht mit den kleinen Werkstätten des Quattrocento vergleichen, sie weist jedoch trotzdem mit diesen eine Analogie auf, sie war mit der Person des Fürsten

²⁶² Forti Grazzini, 1982, S. 81.

²⁶³ Zu den *Arazzi ferraresi* in Modena siehe Forti Grazzini, 2003, S. 330; Artigianato e oggetti d'artigianato a Modena dal 1650 al 1800, Valenti, F. (Hrg.), Modena 1986, S. 57-60; Valenti, F., Curti, P., L'inventario 1771 dell'arredo del Palazzo Ducale di Modena, Modena 1986; Cuoghi Costantini, M., Gli apparati ducali dell'Inventario del 1663, In: Arredi, suppellettili e "pitture famose" degli Estensi. Inventari 1663, Bentini, J., Curti, P. (Hrg.), Modena 1993; Curti 1987.

²⁶⁴ Es handelt sich um sechs Tapisserien der *Nuove Indie* aus der Pariser Manufaktur der Gobelins, die Ludwig XVI. von Frankreich dem Herzog von Modena, Ferdinand III. von Österreich und seiner Gemahlin Maria Beatrice d'Este schenkte (Siehe Forti Grazzini, Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi, 1994, II, S. 456-479, Nr. 161-166; Cuoghi Costantini, 2005, S. 235). Für die Zeit nach dem Tod Alfonsos II. sind im Archiv in Modena zahlreiche Briefwechsel erhalten, die hier jedoch nicht mehr berücksichtigt werden können.

verbunden, so dass ihr Erfolg vom Interesse der Este und von der wirtschaftlichen Unterstützung des Hofes abhing.

4.2 Die *Arazzieri* und Künstler aus Nordeuropa und ihre Italianisierung

4.2.1 Nordische Kunst am Hof von Ferrara

Als Erzeugnisse von außergewöhnlichem Charakter, zu deren Realisierung berühmte Künstler und hoch spezialisierte Kunsthandwerker beitrugen, aber zur selben Zeit auch als Serienwerke, die man reproduzieren konnte, waren Tapissereien wichtige Träger von Mode- und Stilentwicklungen. Sie nahmen eine wesentliche Mittlerfunktion zwischen verschiedenen figurativen Kulturen ein, im Besonderen zwischen der nordischen und der italienischen. Wertvolle *Arazzi*, die über jene dekorative Rolle hinaus spezielle zelebrative Aufgaben hatten, nahmen Fürsten oft auf ihren Dienstreisen mit, um sie an anderen Höfen oder in Städten zu präsentieren. Voraussetzung für das Interesse am Besitz von Bildteppichen und für den Aufbau einer Tapissieremanufaktur am estensischen Hof war ein künstlerisches Klima, das von der Aufarbeitung und Assimilation der verschiedenartigen kulturellen Strömungen aus dem Norden beeinflusst wurde.²⁶⁵ Keith Christiansen demonstriert in einer Studie über den Markt für niederländische Malerei in Italien im 15. Jahrhundert, dass sich während der ersten drei Viertel des Quattrocento vor allem italienische Auftraggeber für die Werke niederländischer Meister begeistert hatten.²⁶⁶ In Oberitalien und in der Toskana gab es keinen weiteren Hof, der so früh wie der in Ferrara niederländische Gemälde in einem solchen Umfang besaß. Sowohl die Kenntnis als auch die Wertschätzung dieser Kunst, wie sie sich dann in Italien allmählich ausgebreitet hat, muss vom Ferrareser Hof ausgegangen sein.²⁶⁷

²⁶⁵ Zur frühreifen Zirkulierung flämischer Modelle am Hof von Ferrara siehe u.a. Fioravanti Baraldi, 1979, S. 517; Limentani Viridis, C. La Corte estense e l'arte fiamminga, In: Bertozzi, M. (Hrg.), *Alla corte degli estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, S. 163-171.

²⁶⁶ Christiansen, K., *The View from Italy*, In: *From van Eyck to Brueghel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. Ausst.Kat. hrg. von Ainsworth, W.M. und Christiansen, K., *The Metr. Mus. of Art*, New York 1998, S. 39-61.

²⁶⁷ Conradi, 1997, S. 82f.; Ames-Lewis, F., *Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435-1455*, In: *Italianische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter*, hrg. von Poeschke, J., München 1993, S. 179-202; Smolar-Meynard, W., *Relations politiques et artistiques entre la cour de Bourgogne à Bruxelles et la cour d'Este a Ferrare en XVe siècle*, Ferrara 1996, S. 11-17; Faietti, M., 1490-1530: *influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, In: *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, I, Fortunati, V. (Hrg.), Mailand 1995, S. 9-47.

Nicht erst die Präsenz der französischen Prinzessin Renée Valois über fast 30 Jahre (1528-1560) machte aus der Stadt ein Zentrum der Begegnung und Verarbeitung der franko-flämischen und der italienischen Kultur. Am Este-Hof wurde bereits Mitte des 15. Jahrhunderts eine Vorliebe für französische Literatur zur festen Tradition. Deren Ursprünge gehen unter anderem auf Rizzarda di Saluzzo zurück, der dritten Frau von Nicolò d'Este und Tochter von Tomaso III., einem französischsprachigen Dichter. Außerdem war das Königreich Neapel mit dem Geschlecht der Aragon ein besonders suggestiver Bezugspunkt für den Hof. Markgraf Leonello war seit 1444 mit Maria von Aragon, der illegitimen Tochter von König Alfonso, vermählt. Ercole I. wiederum hielt sich bis 1462 zusammen mit seinem Bruder Sigismondo am Hof von Neapel zur Erziehung auf und heiratete im Jahr 1472 Eleonora von Aragon.²⁶⁸ Die Heterogenität der ferraresischen Kunst manifestierte sich in den Vorlieben der Auftraggeber. Die Brüder von Herzog Ercole I., die Ferrara vor 1471 regierten, gaben Werke mit kosmopolitischem Hintergrund an Künstler wie Mantegna, Jacopo Bellini, Pisanello, Rogier van der Weyden oder den *Arazziere* Rubinetto di Francia in Auftrag. Sowohl in Neapel als auch in Ferrara ist die Präsenz bedeutender Werke von Künstlern des Nordens bezeugt, worunter sich Namen wie Jan van Eyck und Rogier van der Weyden befinden.²⁶⁹

Insbesondere van der Weyden wurde in Ferrara geschätzt und übte eine starke Wirkung auf die höfische Kunstszene aus. Bartolomeo Facio berichtet in seiner um 1456 verfassten, dem Maler Rogerius Gallicus gewidmeten biographischen Notiz von einigen italienischen Städten, in denen Werke Rogiers aufbewahrt wurden. Bezüglich Ferrara beschreibt er ein Triptychon, das Markgraf Leonello in seinen Privatgemächern bereithielt und welches auf der Mitteltafel eine Kreuzabnahme zeigte.²⁷⁰ Am estensischen Hof konnte man auch ein Bildnis van der Weydens von Francesco d'Este, einem natürlichen Sohn Herzog Leonellos, der lange am burgundischen Hof gelebt hat, bewundern.²⁷¹ Die Präsenz niederländischer Gemälde hinterließ unter anderem in den Bildern und Tapiserieentwürfen Cosmè Turas sichtbare Spuren.²⁷² Es ist bekannt, dass Tura für die Weber keine einfachen Entwürfe fertigte, sondern richtige Kartons („*patroni*“) von großer

²⁶⁸ Ercole war 14 Jahre alt, als er nach Neapel geschickt wurde und er blieb am Aragonese Hof, bis er fast 30 war. Die Einflüsse dort prägten den künftigen Herzog (Ryder, A., *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Oxford 1976; Foucard, V., *Proposta fatta della Corte Estense ad Alfonso I Re di Napoli*, *Archivio storico per le provincie napoletane*, IV, 1879, S. 689-752).

²⁶⁹ Limentani Viridis, 1994, S. 164.

²⁷⁰ Zu diesem Werk und seinem Einfluss auf die ferraresische Kunst siehe 4.3.5.1; Conradi, 1997, S. 77ff., 84; Limentani Viridis, 1994, S. 164ff.; De Vos, D., *Rogier van der Weyden*, München 1999, S. 60f.

²⁷¹ Das Porträt befindet sich heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art (siehe Kantorowicz, E., *The Este portrait by Rogier van der Weyden*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 1939-40, S. 165ff.).

²⁷² Zum Einfluss vor allem von Rogier van der Weyden auf die Kunst Cosmè Turas siehe Kapitel 4.3.5.1.

Abmessung („*tanto come è grande una coperta da letto*“) und mit Indikationen von Farbe („*disegnato e dipinto*“) lieferte.²⁷³ Turas Musenbild für das Studiolo von Belfiore ist eines der ersten italienischen Gemälde, das in der von Niederländern entwickelten Öltechnik ausgeführt wurde. Während der ferraresische Hofkünstler in der Lage war, die niederländischen Effekte von Textur und Detail nachzueifern, näherte er sich gleichzeitig mit der Öltechnik der niederländischen Farbpalette an.²⁷⁴

Auch der Weber und Tapissieriehändler Rinaldo Boteram musste Rogier van der Weyden gekannt haben. Er reiste wie viele andere *Arazzieri* zwischen den Niederlanden und Ferrara hin und her. Dort informierte er ferraresische Künstler darüber, was im Norden vor sich ging und brachte Zeichnungen oder kolorierte Kopien von Kunstwerken aus Brabant und Flandern mit.²⁷⁵ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang außerdem auf die bereits erwähnte flämische Tapissierie mit der Darstellung des *Hl. Lukas und die Jungfrau mit Kind* (**Abb. 135**), die als ein Bildteppich aus der estensischen Sammlung identifiziert wurde.²⁷⁶ Bei dem Stück handelt es sich um die textile Transkription einer berühmten Vorlage Rogier van der Weydens, die durch vier jeweils gleiche Bilder bekannt ist, welche in Boston, Leningrad, München und Vaduz aufbewahrt sind.²⁷⁷ In Ferrara, wo nachweislich Bilder van der Weydens zu finden waren, musste eine Tapissierie nach einer Vorlage dieses Künstlers sehr willkommen gewesen sein. Eine Bestätigung, dass sich gerade der im Louvre aufbewahrte *Arazzo* am estensischen Hof befand, ist durch die Tatsache gegeben, dass die grundlegenden Elemente der Komposition in einem Bild wiederkehren, das in Ferrara gegen Ende der 30er Jahre des Cinquecento von Girolamo da Carpi ausgeführt worden war.²⁷⁸ Ein Bild, dessen Stil unverwechselbar flämisch ist, wäre zu erklären, wenn der Maler Anregungen von einer genauen figurativen Vorlage, wie etwa von dieser Tapissierie, erhalten hat.

²⁷³ Das Dokument ist bei Campori, (1876) 1980, S. 16f. veröffentlicht.

²⁷⁴ Dunkerton, J., Ashok, R., Smith, A., The Unmasking of Tura's „Allegorical Figure“: A Painting and its Concealed Image, In: National Gallery Technical Bulletin, 11, 1987, S. 5-35; Conradi, 1997, S. 32, 84; Campbell, L., Cosme Tura and Netherlandish Art, In: Campbell, S. J., Cosmè Tura: Painting and Design in Renaissance Ferrara, Mailand 2002, S. 71-107.

²⁷⁵ Siehe Kapitel 4.1.2 und 4.1.3.

²⁷⁶ In den estensischen Inventaren wird die Tapissierie von 1529 bis 1771 zitiert (siehe Kapitel 4.1.5). Die Tapissierie entstand um 1500 in Brüssel und befindet sich im Louvre (300 x 260 cm). Zu einem Vergleich von Bild und Tapissierie siehe Kapitel 5.3.2.

²⁷⁷ Boston, Museum of Fine Arts; Leningrad, Ermitage; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek; Vaduz, Sammlung des Grafen Wilczek (siehe Forti Grazzini, 1990, S. 41; Guiffrey, 1911, S. 159, fig. 84; Göbel, 1923, II, tav. 567). Zum Ende des 15. Jahrhunderts finden sich wiederholt Bildfindungen Rogier van der Weydens in Tapissierie (siehe Rogier de la Pasture. Stadtmaler von Brüssel – Porträtist des burgundischen Hofes, Ausst.Kat. Brüssel 1979).

²⁷⁸ Heute in Florenz, Sammlung Gronau (siehe Mezzetti, 1977, S. 24-25; 88 n. 90, tavv. XII, 31).

Forti Grazzini geht davon aus, dass noch weitere Bildteppiche, die in Ferrara 1529 aufgelistet sind, aus Brüssel stammen, mindestens jene, die mit Gold- und Silberfäden angereichert sind: eine *Natività*, eine *Madonna col Bambino*, eine *Crocifissione*. Er verweist hierbei vor allem auf eine *Natività*, die 1587 als ein „*pallio d'altare finissimo d'oro et seta, bavella et lana con la madona et il putino nel presepio con pastori et profeti con motti di profetie*“ beschrieben wird. Dabei handelt es sich um Worte, die, wenn man den Begriff „Sibyllen“ durch „Propheten“ ersetzt, perfekt zur *Natività* passen würden, wie sie in der Serie der *Passione* in Trient dargestellt ist, und schließlich leicht auf eine in Brüssel ausgeführte Tapiserie zu beziehen sind.²⁷⁹

4.2.2 Die Arazzieri aus Nordeuropa

Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ist in Italien ein zunehmendes Interesse an Bildteppichen nachzuweisen, das besonders durch das Beispiel der westeuropäischen Höfe beeinflusst wurde. Dies ist die Zeit, in der sich die nördliche Tapiserieindustrie entwickelte.²⁸⁰ Italienische Höfe kauften *Arazzi* in nordeuropäischen Tapiseriezentren und importierten sie nach Italien. Italienische Handelshäuser mit Kontakten nach Frankreich und Burgund vermittelten dabei oft die Erwerbungen für jene Höfe. Als jedoch spezielle Nachfragen, wie die Applikation gewebter Familienwappen auf die Bildteppiche oder die Ausführung von Entwürfen von Hofkünstlern hinzukamen, wurde die räumliche Distanz zu den Webzentren in Nordeuropa oft zum Problem. Weber nahe bei der Hand zu haben, beschleunigte die Geschwindigkeit der Produktion und Kommunikation erheblich.²⁸¹

Die steigende Nachfrage nach Bildteppichen und die infolge des zunehmenden Erhaltungsaufwandes immer größere Notwendigkeit von Restaurierungen bereits vorhandener *Arazzi* förderte die Niederlassung verschiedener örtlicher Ateliers. Da es in Italien keine Tradition der Tapiserieweberei gab, mussten Weber aus Flandern und Frankreich an die Höfe gerufen werden. Durch das Weben gewisser Aufträge an Ort und Stelle sollten die *Arazzieri* ihren Auftraggebern

²⁷⁹ Forti Grazzini, 1990, S. 41.

²⁸⁰ Dokumente belegen u.a. den Besitz von aus den südlichen Niederlanden eingeführten *Arazzi* bei den Medici, als Zeugnisse für den künstlerischen Austausch zwischen Italien und dem Norden. (siehe etwa Bulst, 1993, S. 203) Ein wichtiger Aufsatz zu dem Thema stammt von Bertoni, 1927, S. 177-194: Bertoni untersuchte das Problem der *Arazzi nordici*, die in den Archivdokumenten erwähnt werden. Dabei stellte er vor allem die Beziehungen, welche die ferraresische Kultur in diesem Bereich mit den bedeutenderen europäischen Manufakturen unterhielt, in den Vordergrund seiner Untersuchung.

²⁸¹ Zu dieser Thematik siehe Smit, H., *Flemish Tapestry Weavers in Italy c. 1420-1520. A survey and analysis of the activity in various cities*, In: Delmarcel, G., *Flemish Weavers abroad...*, Leuven 2002, S. 113-130.

persönlichere und engere künstlerische und ökonomische Kontrolle gewährleisten. Bereits ab dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts sind nordeuropäische Weber in Italien präsent, um hier Tapisserien zu fertigen. Die meist männlichen Weber stammten aus den bedeutenden Webzentren Arras, Lille, Tournai, Brügge und Brüssel.²⁸² Eine Reihe kleiner Werkstätten ließ sich in Italien nieder, die größtenteils von französischen und niederländischen Webern geführt wurden und meist, aber nicht nur, unter der direkten Kontrolle italienischer Patrone standen.²⁸³

Das Leben der *Arazzieri*, die an den italienischen Höfen des Quattrocento dienten, war hart. Einigen von ihnen, zum Beispiel Boteram, gelang es, die Arbeit an den Webstühlen zu verlassen und auf den großen internationalen Märkten Geld zu verdienen. Die Mehrheit schlug sich jedoch mit Verträgen durch, um die hohen Kosten für Wolle und Seide zu tragen. Die Weber waren oft gezwungen, die mühsam aufgestellten Webstühle zurück zu lassen, um vor Gläubigern zu flüchten. Bisweilen war ihre Existenz auch von den Launen eines *Signore* abhängig, der das eine Mal ein Werk in Auftrag gab, es beim nächsten Mal wiederum zurückwies oder die Erzeugnisse eines Rivalen bevorzugte, wie es auch den Malern passierte.²⁸⁴

Anfang des 15. Jahrhunderts waren die Gonzaga in Mantua die ersten, die regelmäßig Weber an ihrem Hof beschäftigten. 1413 wurde dort zum ersten Mal in ganz Italien ein aus Nordeuropa stammender *Arazziere* erwähnt.²⁸⁵ Zu Beginn dieses Jahrhunderts waren die Tapisserieweber hauptsächlich als Restauratoren von bereits existierenden Bildteppichen tätig, die sie bisweilen mit dem Familienwappen versehen. Später wurden sie zunehmend damit beauftragt, neue *Arazzi* zu weben, die an Wände und Bänke gehängt wurden. In Venedig betrieben Giovanni di Bruges und Valentino di Arras seit 1421 eine Werkstatt. Dort wurden die berühmten *Storie della Passione* des Museums von San Marco (ca. 1420-1430) ausgeführt, der älteste erhaltene Zyklus,

²⁸² Der Nachweis der Anwesenheit von Webern in Italien erweist sich nach Smit als kein leichtes Unterfangen, da sich die zeitgenössischen Dokumente auf sie mit verschiedenen Namen beziehen, die oft unterschiedliche Interpretationen anbieten (Siehe Smit, *Flemish Tapestry Weavers...*, 2002, S. 113; Dies., „Un si bello onorato mistero“. *Flemish weavers employed by the city government of Siena (1438-1480)*, In: *Italy and the Low Countries...*, Florenz 1999, S. 69; Zanini, W., *Le tapisseries franco-flammands à la cour des Este*, In: Vasari, Anno XXII-XXIII, Dezember 1965, S. 1-3).

²⁸³ Die Dokumentation über Tapisseriepatronage in Italien während des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts ist lückenhaft und unvollständig (siehe Campbell, T.P., 2002, S. 85ff.).

²⁸⁴ Einen interessanten soziologischen Querschnitt über das Leben nordischer *Arazzieri*, die im Quattrocento nach Italien eingewandert sind, findet man in: Malaguzzi Valeri, F., *Ricamatori e Arazzieri a Milano nel Quattrocento*, In: *Archivio Storico Lombardo*, vol. XIX, a. XXX, 1903, S. 55f. Einen Einblick in die Lebensbedingungen der *Arazzieri* im 15. Jahrhundert in Ferrara erhält man durch einen Briefwechsel zwischen Pietro di Fiandra und Borso d'Este aus dem Jahr 1459. Hinsichtlich seiner Forderung nach höherer Bezahlung beschreibt der *Arazziere* seine Lebens- und Wohnungsumstände (siehe ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, *Arazzi e Tappezzerie*, filza. n. 21; veröffentlicht in Campori, (1876) 1980, Dok. 1, S. 91-92; Forti Grazzini, 1982, Fn. 116 auf S. 48).

²⁸⁵ Siehe Smit, H., In: *Flemish Tapestry Weavers abroad...*, 2002, S. 114; Braghirolli, W., *Sulla manifattura di Arazzi in Mantova, Mantua 1879*, S. 14-16, 72-73, Dok. III; Forti Grazzini, 1982, S. 25.

dessen Kartons ein italienischer Maler entworfen hatte.²⁸⁶ Sieneser Dokumente bezeugen, dass die ersten Erwerbungen von Tapisserien für die Ausgestaltung des Palazzo Comunale auf das Jahr 1422 zurückgehen.²⁸⁷ In Ferrara war 1436 Jacopo oder Giacomo d'Angelo de Flandria der erste am Hof beschäftigte flämische Weber. Er erhielt Ende Juni 1436 ein monatliches Gehalt von drei Ferrareser Lire für die Reparatur von Tapisserien.²⁸⁸

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurden Weber auch am päpstlichen Hof in Rom (ab 1451/ 52-56), am Hof des Königs von Neapel (ca. 1498) und dem des Herzogs Francesco Sforza in Mailand (ab 1456) beschäftigt. Zahlreiche Tapisserien sind von diesen *Arazzieri* dokumentiert, obwohl es zu dieser Zeit nur wenige Meister gab, noch das Weben ausreichend wirtschaftlich war, um die Importrate aus Nordeuropa zu beeinflussen. Diese Weber übermittelten auch Kontakte, erleichterten die Beziehungen zu den nördlichen Tapisserieproduktionsstätten und stellten so zufriedenstellende Resultate sicher. Sie wurden auch von verschiedenen Kathedralen und Kirchen beauftragt, Bildteppichserien für die Dekoration des Chorbereiches herzustellen. Sobald ihre Arbeit beendet war, gingen sie an einen anderen Ort in Italien oder kehrten in ihr Heimatland zurück. *Arazzieri* arbeiteten auf diese Weise für die Kathedralen von Todi, Florenz und San Petronio in Bologna. Aber nur in Ferrara verringerte sich die Anzahl der *Arazzieri* aus Flandern und Frankreich im Verlauf der ersten Hälfte des Quattrocento nicht. Dort fanden die Weber fruchtbaren Boden für die Gründung einer lokalen Manufaktur, die, auch wenn sie Perioden der Stockung durchlief, noch für viele Jahrzehnte im 15. und 16. Jahrhundert in Betrieb war.

Zuletzt nahmen verschiedene Städte Weber unter Vertrag, *Arazzi* zur Dekoration ihrer Stadthallen herzustellen, etwa Florenz, Perugia und Siena. Ausländische Weber wurden auch von Städten angestellt, um lokale Bürger ihre Kunst zu lehren und um Webzentren zu gründen, die auf häuslicher Arbeit basierten. Jedoch geschah dies meist mit geringem Erfolg.²⁸⁹ In Siena wurde zum ersten Mal in Italien der Versuch unternommen, italienische Bürger im Tapisserieweben zu unterweisen, um die lokale Tapisserieweberei anzukurbeln.²⁹⁰ Maestro Rinaldo, der seit 1438 in dieser Stadt nachgewiesen ist, lehrte dort für einige Jahre für ein Honorar von 20 Florin.

²⁸⁶ Die Kartons werden dem Künstler Niccolò di Pietro zugeschrieben (siehe unten; zur Serie siehe Stucky-Schürer, M., Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig, Bern 1972; Forti Grazzini, 1982, S. 25; Ders., In: *Arti minori...*, 2000, S. 78; Campbell, T.P., 2002, Kat. Nr. 7, S. 102ff.).

²⁸⁷ Forti Grazzini, 1982, S. 25.

²⁸⁸ Vgl. 4.1.1. und Smit, H., In: *Flemish Tapestry Weavers abroad...*, 2002, S. 116.

²⁸⁹ Smit, 1999, S. 70.

²⁹⁰ Cecchini, G., *L'arazzeria senese*, In: *Archivio Storico Italiano*, a. CXX, Florenz 1962, S. 149-177.

Er sollte dafür drei oder vier Bürger, die durch die Kommune ausgewählt wurden, in der Tapissiereweberei instruieren. Zusätzlich zu Aufträgen einzelner Privatleute aus Siena stellte er *Arazzi* für das Stadtkoncil her. Maestro Rinaldo blieb bis 1442 in Siena, sein Nachfolger in der Unterrichtsarbeit wurde Giachetto di Benedetto. Danach war Rinaldo oder auch Arent van der Dussen alias Boteram in verschiedenen anderen italienischen Städten, unter anderem in Mantua und Ferrara, aktiv, in denen er auch als Händler von aus Flandern importierten Tapissereien agierte. Boteram spielte in Ferrara eine wichtige Rolle für den Aufbau der höfischen Sammlung. Zusätzlich zum Weben gab er auch Instruktionen im Färben von Fäden. Er erhielt für zehn Jahre ein jährliches Gehalt von 45 Florin und vier Lire.²⁹¹

Bologna war die zweite Stadt, die einen Weber zu Unterrichtszwecken beschäftigte (1460). Dann folgten Perugia und zuletzt Ferrara, das am 2. Dezember 1464 die Meisterweber Zoane Mille und Rinaldo Grue aus Tournai damit beauftragte, das Weben von *Bancali* sowie von *Arazzi* mit „figure“, „fogliame“ und „verdure“ zu lehren.²⁹² Von jedem Schüler sollten sie hierfür für drei Jahre insgesamt neun Golddukat in Raten erhalten.²⁹³ Bei allen vier Städten wurde bisher kein abschließender Beweis gefunden, dass italienische Bürger ausreichend ausgebildet wurden, damit sie in der Lage waren, selbständig Tapissereien zu weben.²⁹⁴ Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stärkte die Initiative von Herzog Cosimo I. de' Medici in Florenz die Aktivität italienischer *Arazzieri*, die von flämischen Tapissierewebern ausgebildet wurden.²⁹⁵

Abgesehen von der unüblichen Situation in Ferrara und ihrer engen Verbindung zu Mantua fasst die Geschichte der Tapissiereweberei in Italien im Quattrocento essentiell das Wirken einer Handvoll umherziehender, aus Nordeuropa stammender Weber zusammen, die für kurze Perioden in verschiedenen Städten arbeiteten, wo sie nicht genügend Protektion fanden, um sich für einen längeren Zeitraum an einem Ort zu halten. An manchen Orten wurden zwei Weber

²⁹¹ Rinaldo Boteram ist das signifikanteste Beispiel für einen Weber, der auch als Tapissieriehändler tätig war. Er baute sich an verschiedenen Orten mit italienischen Auftraggebern ein enges Kontaktnetz auf. In seinen späteren Jahren scheint er zwischen Italien und Flandern hin und her gependelt zu sein, nach Flandern, wo die Tapissereien gewebt wurden, und nach Italien, um diese zu übergeben. Seine wichtigsten Aufträge galten den Höfen von Mantua und Ferrara, außerdem lieferte er Tapissereien an den Hof von Mailand (siehe unten und Smit, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 117, 127ff.; Dies. 1999, S. 70ff.; Dies., *Some biographical notes...*, 2002, S. 179-182).

²⁹² Siehe Müntz, 1878-1884, S. 55, n. 10.

²⁹³ Siehe Smit, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 128.

²⁹⁴ Es sind nur zwei isolierte Beispiele zu finden. In Siena produzierte ein Italiener eine Tapissiererei und Anfang des 16. Jahrhunderts gab es in Vigevano die Werkstatt von Benedetto di Milano, der wahrscheinlich ein italienischer Meisterweber war, von flämischen Webern ausgebildet (siehe Smit, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 128).

²⁹⁵ Ebd. und Meoni, L., *Gli Arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998, S. 33-61; Adelson, 1990.

beschäftigt, die simultan arbeiteten, aber in den meisten Fällen gab es nur einen Meisterweber, der für wenige Monate bis zu einem Maximum von fünf aufeinanderfolgenden Jahren für einen Auftraggeber tätig war.²⁹⁶ Im Cinquecento scheint diese Aktivität vorerst abzunehmen. Niemand konnte sich mit der ausgefeilten Organisation in Brüssel messen. Die Stadt dominierte aufgrund besserer Muster, sachkundiger Technik und gutorganisierter Industrie sowohl den heimischen als auch den ausländischen Markt. Nur wenige italienische Höfe, die im 15. Jahrhundert Tapisserie-weber beschäftigten, führten die Aufträge zu Beginn des 16. Jahrhunderts fort, wie zum Beispiel Ferrara, Mantua und Correggio. Obwohl es anscheinend einige unabhängige Webaktivitäten in der ersten Jahrhunderthälfte in und um Mailand und vielleicht auch in Venedig gegeben hat, wurden die größten italienischen Serien des 16. Jahrhunderts im Dienste einzelner Patrone gewebt, deren primärer Zweck es war, ihre Magnifizienz um jeden Preis zu zeigen. Im frühen 16. Jahrhundert warb Gian Giacomo Trivulzio in der Nähe von Mailand eine Gruppe unabhängiger Weber an, um Monatstapissereien zu weben. Die Bildteppiche nach Entwürfen Bramantinos wurden in einer Werkstatt in seinem Castello in Vigevano geschaffen. Das Atelier existierte aufgrund des politischen Exils des Auftraggebers (1512) nur in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts.²⁹⁷

Die Weber wurden im 15. und 16. Jahrhundert von der Gesellschaft als Kunsthandwerker und nicht wie die Maler und Bildhauer als freie Künstler gesehen.²⁹⁸ Ab und zu erwarben sich jedoch einzelne *Arazzieri* in italienischen Kunsttraktaten ehrenhafte Erwähnungen, wie Giovanni Rost und Nicola Karcher in den *Viten* Vasaris. Die höchste Empfehlung eines flämischen Webers in einem italienischen Text findet man zweifellos bei Pietro Andrea Mattioli in seiner 1539 in Reimform geschriebenen Beschreibung des Palazzo von Bernardo Cles, Fürstbischof von Trient. Hierin preist der Autor eine im Schlafzimmer des Fürsten ausgestellte Tapisserieserie: „*Sette gran pezzi di tapezzaria, / non d’altro che di seta, e d’oro puro, / Tessuti in Fiandra con gran*

²⁹⁶ Im 15. Jahrhundert arbeiteten mit Ausnahme von Ferrara, Mantua und Siena *Arazzieri* in Italien niemals länger als zehn Jahre für denselben Auftraggeber. Die Dokumente scheinen darauf hinzudeuten, dass sehr wenige Weber mehr als einige Jahre an einem Ort blieben, und dass ihr Aufenthalt gewöhnlich mit einem spezifischen großen dekorativen Auftrag zusammenhing. Obwohl die Namen vieler Weber verschwanden, indizierend, dass sie vielleicht in Richtung Norden zurückkehrten, können verschiedene von Stadt zu Stadt verfolgt werden, wie Livino von Brügge oder Rinaldo Boteram, der 1437-38 in Siena arbeitete, 1444 nach Ferrara ging, 1449 in Mantua dokumentiert ist, und ab 1457 in Venedig einen Tapisserieladen führte, ebenso wie einen Auftrags-service für Flandern und bis 1481 enge Kontakte zu den Höfen der Este und Gonzaga unterhielt (Adelson, 1990, S. 36; Smit, In: *Flemish Tapestry Weavers abroad...*, 2002, S. 129).

²⁹⁷ Siehe Adelson, 1990, S. 37; Dell’Aqua, G.A., Mulazzani, G., *L’opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Mailand 1978, S. 88-92; Forti Grazzini, *Gli arazzi dei Mesi Trivulzio, il committente, l’iconografia*, Mailand 1982, S. 13-23.

²⁹⁸ Zu dieser Debatte bzw. zum Wettstreit zwischen *Arazzo* und *Pittura* siehe Kapitel 5.3.2.

maestria“, dessen Erschaffer „*Vince di lodi ogn’ecceleso pittore, / Nell’unire con le fila ogni colore. / S’alle pitture del gran Raffaello / Non manca altro, che’l filato per parlare, / Se Tizian con suo degno pennello / Huomini vivi di color sa fare, / Se Michelangiol col suo dur martello / Combatte con l’anticho, e’l vuol passare: / Costui che qui tessé di seta, e d’oro, / Non è da manco certo di costoro*“.²⁹⁹ So wird hier ein flämischer Weber von einem italienischen Schriftsteller den größten Künstlern der Hochrenaissance, Raffael, Tizian und Michelangelo, gleichgestellt und verherrlicht. Mattioli spricht von der *Passions*-Serie, die sich heute im Diözesanmuseum in Trient befindet, und vom Tapissiereweber Pieter van Aelst.³⁰⁰ Der künstlerische Beitrag der Teppichweber ist nicht zu unterschätzen. Teilweise legten erst die *Arazzieri* die Farbigkeit und Schmuckformen fest, außerdem ergänzten sie Beiwerk, wie Pflanzen und Ornamentik.

Während der ersten drei Dekaden des 16. Jahrhunderts kamen nur noch wenige flämische Weber nach Italien. Der Markt für niederländische Tapissereien war in Italien bereits während des 15. und frühen 16. Jahrhunderts gut etabliert und die Vorliebe für diese Werke stärkte die Entwicklung einer Anzahl kleiner italienischer Manufakturen in diesen Jahren. Zu den herausragendsten Auftraggebern für die niederländische Industrie ab 1510 bis in die 1530er Jahre zählten die Päpste Leo X. und Clemens VII. sowie Andrea I. Doria, deren Aufträge im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts radikale stilistische Entwicklungen der Tapissieredesigns in den Niederlanden stimulierten. Immer mehr Auftraggeber wünschten sich hoch qualitative Bildteppiche, die sie in den Niederlanden erwerben konnten, wo die Industrie zwischen 1490 und 1525 gewachsen und konsolidiert war.

Im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts zeigten einige italienische Fürsten Interesse an der Einführung eigener Tapissierewebereien und förderten im Wettstreit die Gründung von *Arazzerie* in ihren Staaten. Dieser neuerwachte Geist von Unternehmertum und Experimentierfreudigkeit entwickelte sich, als neue Manufakturen in Ferrara, Mantua, Genua und Florenz entstanden. Unterschiedliche Faktoren scheinen die Entstehung dieser Institutionen beeinflusst zu haben: die großartigen Exempel von Karl V.³⁰¹, Heinrich VIII.³⁰² und Franz I.³⁰³, die Auswirkung, welche

²⁹⁹ Mattioli, P.A., *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*, (Venedig 1539), In: *Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo. Volume I*, E. Castelnuovo (Hrg.), Trient 1995, 73-231, S. 164, 168.

³⁰⁰ Forti Grazzini, In: *Flemish Weavers...*, 2002, S. 133. Zur Tapisserieserie siehe: *Gli arazzi del Cardinale. Bernardo Cles e il Ciclio della Passione di Pieter van Aelst*, Castelnuovo, E. (Hrg.), Trient 1990.

³⁰¹ Die umfangreiche Sammlung Karls V. enthielt berühmte alte Serien, die er von den Herzögen von Burgund geerbt hatte und die er im Palast in Brüssel aufbewahrte, ebenso wie luxuriöse neue Stücke, die kontinuierlich in Flandern

die Aufträge von Leo X. und Clemens VII. in Brüssel hatten oder die Hoffnung, dass vor Ort hergestellte Produkte billiger sein könnten als niederländische Importe. Außer Prestige brachte die Gründung einer Tapisserieweberei neue Arbeitsplätze und machte schließlich den Import teurer ausländischer Produkte entbehrlich. Mittlerweile war es zwar möglich, in Flandern Stücke nach Vorgaben italienischer Künstler oder italianisiert weben zu lassen oder zu kaufen, in Wirklichkeit waren jedoch die in den Hofmanufakturen gewebten Tapisserien kein Ersatz für den Erwerb der transalpinen Stücke, sondern vielmehr Alternativen zu diesen. Die Fürsten bewegte der Wunsch, eine gewisse Anzahl an Unikaten zu besitzen und dies nicht nur in dem Sinn, dass die Werke nicht mehrmals produziert werden sollten. Die *Arazzi* konnten nun auch mit den dekorativen und ikonographischen Programmen in Einklang gebracht und von denselben Künstlern entworfen werden.

Die meisten italienischen Werkstätten waren nur kurzlebig, aber ihre Distanz zu den niederländischen Hauptzentren und die Benutzung von Entwürfen von Künstlern, die eher in den Hauptströmungen des italienischen Stils als in niederländischer Tradition arbeiteten, garantierten, dass ihre Produkte zu den innovativsten der Periode gehörten. Die Werkstätten in Ferrara und Mantua³⁰⁴ inspirierten die ehrgeizigste Gründung dieser Art in Italien. 1545 lockte Cosimo I., in der Hoffnung, das Patronagemuster umzudrehen und ein „neues Brüssel“ zu schaffen, flämische Weber nach Florenz.³⁰⁵ In Ferrara beziehungsweise in ganz Italien sollte Massenproduktion niemals ein größerer Faktor bei der Tapisserieweberei werden. Im Gegensatz zum Norden, wo die Weber die Kartons für vielfache Serien benutzten³⁰⁶, wurden Entwürfe für italienische Auftraggeber gewöhnlich dafür konzipiert, nur einmal gewebt zu werden, auch wenn einige sehr beliebte Entwürfe später wiederholt werden konnten. Die Mehrzahl der italienischen Stücke war

bestellt wurden, und die er mitnahm, wo auch immer sein Hof hinzog. (Delmarcel, G., *Los Honores. Flemish tapestries for the Emperor Charles V.*, Ausst.Kat. Mechelen 2000)

³⁰² Zum Zeitpunkt seines Todes 1547 besaß Heinrich VIII. über 2.000 Tapisserien, 282 allein im Westminster Palace (Thomson, 1996, S. 263-78).

³⁰³ Zu Franz I. siehe u.a. Cox-Rearick, J., *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerpen 1995, S. 363-68, 376-86; Schneeberg-Perelmann, S., *Richesses du garde-meuble parisien de Francois Ier: Inventaires inédits de 1542 et 1551*, In: *Gazette des beaux-arts*, ser. 6, 78 (November), 1971, S. 253-304.

³⁰⁴ Brown, Clifford M., Delmarcel, G., *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga. 1522-63*, Seattle u.a. 1996.

³⁰⁵ Adelson, 1990; Meoni, 1998.

³⁰⁶ Seit dem späten 15. Jahrhundert, dem Goldenen Zeitalter der Brüsseler Manufakturen, wurden sämtliche in den Niederlanden hergestellte Tapisserien über den sogenannten *Pand* in Antwerpen vertrieben. Auf dieser ständigen Messe konnte man nach einem großen Sortiment an Skizzen Stücke in beliebigen Formaten und der gewünschten Qualität bestellen, aber auch aus einem großen Vorrat auf Lager produzierter Ware auswählen. Entschied man sich für schon vorhandene Stücke, so wurden die Wappen des Abnehmers in die Eckfelder der Bordüre eingewebt (Brassat, 2002, S. 16).

sorgfältig bemessen, um spezifische Stellen auszufüllen, eine Methode folglich, die für Massenproduktion nicht taugte. So entstanden einzigartige, nicht replizierte Beispiele, die direkte Projektionen der signifikanten und dekorativen Ansprüche des Auftraggebers darstellten.

4.2.3 Zum Stil italienischer Tapisserien im Quattrocento

Sehr wenige nach Italien importierte und in Nordeuropa produzierte Bildteppiche aus dem 15. Jahrhundert sind noch erhalten.³⁰⁷ Außerdem gibt es nicht viele Tapisserien aus dieser Zeit, die mit Sicherheit mit den Aktivitäten nördlicher Weber in Italien in Verbindung gebracht werden können.³⁰⁸ Zahlreiche Dokumente erwähnen jedoch die zentrale Rolle, die sie in Kunst und Kultur dieser Zeit spielten. Forti Grazzini vermutet bei den in Italien im Quattrocento gewebten *Arazzi* Kennzeichen der Renaissancemalerei, wie die wissenschaftliche Perspektive, die Plastizität oder die klassische Vorliebe, die auf die Tapisserien übertragen wurden.³⁰⁹ Aufgrund der geringen Anzahl der erhaltenen Beispiele erweist es sich als schwierig, Spuren eines dauerhaften Einflusses der italienischen Malerei auf die älteren Bildteppiche zu identifizieren.

Ein Beweis dafür, dass frühe Werkstätten in Italien in der Lage waren, größere figürliche Tapisserien herzustellen, ist die *Passions*-Serie, die für die Basilika von San Marco in Venedig während der 1420er Jahre gewebt wurde. Sie wird der Werkstatt von Giovanni aus Brügge und Valentino aus Arras zugeschrieben, die in Venedig ab 1421 dokumentiert ist. Der Entwurf stammt von Niccolò di Pietro (1394-1430).³¹⁰ Auffallend ist etwa bei der *Kreuzigung* (**Abb. 1**) eine gewisse Isokephalie der Hauptakteure, während die Assistenzfiguren nur in Form von ziegelartig übereinander geschichteten Köpfen erscheinen, wodurch der Himmelszone verhältnismäßig viel Raum bleibt. Die Komposition ist in einem monumentalen Stil konzipiert, wobei die Details auf ein Minimum reduziert sind. Die Darstellungen sind Werken von Künstlern verwandt, die in Venedig im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts aktiv waren,³¹¹ und stehen vor allem in starkem Kontrast zu dem eher anekdotischen und dekorativen Stil, der zeitgenössische niederländische Bildteppiche kennzeichnet. Campbell bezeichnet den *Arazzo* als die früheste noch

³⁰⁷ Zu den erhaltenen niederländischen Tapisserien des 15. Jh. in Italien siehe Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535*, In: Castelnovo, 1990, S. 35-71.

³⁰⁸ Zu den italienischen Stücken siehe Viale Ferrero, M., *Arazzi italiani*, Mailand 1961; Lestocquoy, 1978, S. 98-114; Forti Grazzini, 1982; Forti Grazzini, 2002; Smit, H., In: Delmarcel 2002, S. 113-130.

³⁰⁹ Forti Grazzini, "L'Arazzo", In: *Arti Minori*, 2000, S. 80f.

³¹⁰ Campbell, T.P., 2002, Kat. Nr. 7, S. 90, 102ff.; Dolcini, L., Davanza Poli, D., Vio, E. (Hrg.), *Arazzi della Basilica di San Marco*, Mailand 1999; Stucky-Schürer, 1972.

³¹¹ Vgl. Stucky-Schürer, 1972, S. 118ff.

erhaltene Manifestation, dass italienische Künstler, unbelastet vom Bewusstsein niederländischer Tradition des Tapisserieentwurfes, die Tapisseriekomposition in derselben Art und Weise angehen wie bei einem Fresko oder Tafelbild.³¹² Die Ergebnisse der *Arazzeria italiana* divergierten markant zu denen ihrer nördlichen Pendanten und die Unterschiede sollen in der folgenden stilistischen Entwicklung der Renaissance-Tapisserie-Entwürfe eine immer wichtigere Rolle spielen.

Vergleicht man etwa die *San Marco*-Tapisserie mit einer *Herkules*-Tapisserie aus der Este-Sammlung, die von Leonello d'Este erworben wurde und aus einer Manufaktur aus dem franko-flämischen Bereich stammt, werden die grundlegenden Unterschiede in der Bildauffassung deutlich (**Abb. 29**).³¹³ Der strenge Bezug zur Bildfläche erzeugt eine tendenzielle Abflachung der Bilder in der Oberfläche und eine kontinuierliche dekorative Flächenwirkung. Die Herkules-tapisserie vermittelt durch einen Überfluss an Details und Ornamenten den Eindruck von Überfülle und Gedrängtheit – des *Horror vacui*. Das früheste in Ferrara erhaltene Beispiel einer vor Ort gewebten Tapisserie ist das in zwei Versionen existierende Altarantependium mit der Darstellung der *Beweinung Christi*, das um 1475 in Ferrara nach einem Entwurf Cosmè Turas von Rubinetto di Francia gewebt wurde (**Abb. 68+69**). Die *Pietà* stellt ein Exemplum des italienischen Tapisseriestils dar, gerade als man jenseits der Alpen versuchte, bei den gewebten Werken die Definition des Raumes in der Tiefe zu begrenzen, um den Eindruck eines kompakten Wandbehanges zu verstärken. In der *Pietà* wurde eine Trennung in Tiefenebenen eingeführt, die danach strebt, aus dem in der Tapisserie gebildeten Raum ein Abbild des realen und natürlichen Raumes zu schaffen. Ebenfalls präsentieren die Figuren zu diesem Zeitpunkt bereits eine statuarische Solidität, die man so in den zeitgenössischen nordischen Werken nicht findet.³¹⁴

Drei Jahrzehnte später entstanden in Italien die sogenannten Tapisserien der *Mesi di Trivulzio* (ca. 1503-1509) und zwei kleinere *Arazzi*, die 1502/03 in Bologna für St. Petronio hergestellt wurden.³¹⁵ Die ersten erhaltenen Exemplare, die nach italienischen Kartons von einem italienischen Weber gewebt wurden, gehören zur Serie der *Monate* von Benedetto da Milano (**Abb. 2**). Die Stücke entstanden im Auftrag Gian Giacomo Trivulzios in Vigevano nach Entwürfen Bramantinos. Forti Grazzini bezeichnet sie als die „erste erhaltene Renaissance-

³¹² Campbell, T.P., 2002, S. 90.

³¹³ Die Tapisserie wird in Kapitel 4.3.3.1 detailliert behandelt.

³¹⁴ Zu einer ausführlichen Untersuchung der *Pietà*-Tapisserie und ihrer Ikonographie siehe Kapitel 4.3.5.1.

³¹⁵ Siehe Smit, In: *Flemish Tapestry Weavers...*, 2002, S. 124; Dies., *Tapestries for the church of San Petronio in Bologna ca. 1500*, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XXXIX, 1995, S. 185-208.

Serie“.³¹⁶ Die Bedeutung dieser Bildteppiche liegt darin, dass zum ersten Mal räumliche und monumentale Prinzipien der italienischen Renaissance angewandt wurden, und jenes Kriterium der dekorativen Zweidimensionalität, welche die nordische Produktion charakterisierte, aufgehoben wurde. Auch die Tapisserie mit der Darstellung *Caesar erhält den Kopf des Pompejus*, die um 1515 für einen Auftraggeber aus Como gewebt wurde, stammt wahrscheinlich von einem Mailänder Weber.³¹⁷

Zusammenfassend ist es möglich, auf einige Charakteristika hinzuweisen, welche die italienischen *Arazzi* von den zeitgenössischen nordischen Pendants unterscheiden: der Gebrauch der Farbe, die Wahl der Motive für die Bordüren, die Hintergrundarchitektur und der monumentale Charakter der Figuren. Auch die Art der Bordüren weicht zwischen italienischen und nördlichen Bildteppichen ab. Nördliche Tapisserien hatten bis fast in die 1490er Jahre keine schmückenden Einfassungen, während etwa der Passionszyklus von Venedig bereits eine rahmende Bordüre zeigt. Es ist bekannt, dass die italienischen Kartons fast immer vollständig koloriert waren, wohingegen frühe nördliche Tapisseriekartons selten überall eine Kolorierung aufwiesen.³¹⁸ Forti Grazzini führt eine sehr verfallene Altar-Tapisserie mit der Darstellung von Maria, dem Jesuskind und dem Hl. Johannes an, die vermutlich einer Mailänder Werkstatt um 1520 zuzuschreiben ist (**Abb. 3**). Format, Komposition und Farben des relativ kleinen *Paliotto* (141 x 116 cm) demonstrieren, dass es sich um die erste erhaltene Reproduktion einer Tapisserie von einer Renaissancevorlage handelt, das erste *Quadro in Arazzo*. Kein Flämischer würde zu dieser Zeit einen Bildteppich so schmucklos, ohne Details und mit großen Flächen homogener Farben gestalten. Forti Grazzini sieht das Stück als Beweis für die Abwesenheit flämischer Weber an den wenigen noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts geöffneten Werkstätten an.³¹⁹

4.2.4 Zur Italianisierung flämischer Tapisserien im Cinquecento

Mercedes Viale Ferrero differenzierte zwischen dem nunmehr humanistischen, renaissancehaften und perspektivischen Charakter, der von der italienischen Malerei für die Gestaltung der

³¹⁶ Forti Grazzini, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 135; Ders., „L’Arazzo“, In: *Arti Minori*, 2000, S. 80; siehe auch 4.3.4.

³¹⁷ Die Tapisserie wird im Pariser Musée des Arts Décoratifs aufbewahrt. Die Textur ist noch feiner und kostbarer als die der *Monate*. Der Karton für die *Caesar*-Tapisserie wurde vom selben Maler geschaffen, der die sog. *Pala Busti* in der Pinacoteca di Brera ausgeführt hatte, die auf 1515 datiert ist (Forti Grazzini, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d’Arti Applicate. Arazzi*, Mailand 1984, S. 50-64, Nr. 31-42; Ders., *Arazzi e arazzieri in Lombardia*, 2000, S. 21-26).

³¹⁸ Smit, H., In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 124.

³¹⁹ Forti Grazzini, In: *Flemish Tapestry Weavers Abroad...*, 2002, S. 136.

Arazzi italiani übernommen wurde, und der dagegen abgeplatteten, dekorativen und antiperspektivischen Struktur, die weiterhin jene Tapisserien aufweisen, die in französischen und flämischen Werkstätten produziert wurden.³²⁰ Der *Arazzo italiano* in der Version der ferraresischen *Pietà* schafft bereits eine Räumlichkeit, die danach strebt, die dekorative „mauerhafte“ Tapisserie in ein „echtes und wirkliches gewebtes Bild“ zu transformieren. Der Bildteppich musste jedoch noch den dekorativen Tendenzen der Tradition, welche die *Arazzieri nordici* vertraten, Rechnung tragen. Sowohl die figurativen Tapisserien des 15. Jahrhunderts, als auch der *Verdure*-Typ besaßen einen zweidimensionalen Charakter. Welche Motive auch immer auf den Bildteppichen dargestellt waren, sie schienen sich an der Wand, an der sie hingen, festzuhalten. In Flandern – Brügge, Antwerpen und vor allem Brüssel – befand sich Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts das größte Tapisserieproduktionszentrum in Europa, wo eine Reihe strenger Normen und korporativer Kontrollen die Qualität der Produkte, die Feinheit der Rohstoffe und den Reichtum der Farben garantierten. Dort hatte sich ein figurativer Stil von grandioser dekorativer Wirkung entwickelt, bei dem die Szenen, die oft dicht gedrängt und in sich übereinanderlagernden Ebenen angeordnet waren, dazu tendierten, jede Form von Perspektive zu verbannen. Der Unterschied in der ästhetischen Auffassung zwischen Flandern und Italien war groß.

Als entscheidender Impuls für die Entwicklung der italienischen Tapisserie gilt die zehnteilige Tapisserieserie der *Taten der Apostel*, die in Brüssel im Auftrag von Papst Leo X. nach Kartons von Raffael in der Bottega von Pieter van Aelst zwischen 1515 und 1518 gewebt wurde.³²¹ Die kunsthistorische Bedeutung des Zyklus ist kaum hoch genug einzuschätzen, da mit den Kartons von Raffael (London, Victoria and Albert Museum) die Kunst der Hochrenaissance in den Niederlanden Einzug hielt. Die Kartons wurden schon zur Zeit ihres Entwurfes und bis ins 19. Jahrhundert von anderen Künstlern eingehend studiert und vielfach reproduziert, während zahlreiche Kopien und Versionen der Teppichserie im 16. und 17. Jahrhundert gewebt wurden

³²⁰ Viale Ferrero, 1982, S. 129ff.

³²¹ Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia...*, 1990, S. 54-59; Ders., *Il patrimonio artistico del Quirinale...*, 1994, II, S. 378-391; Delmarcel, G., *Flemish tapestries and the Italian Renaissance*, In: Ders., *Flemish Tapestry. 15th to 18th Century*, Tielt 1999; Shearman, J., *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972; Ders., White, J., *Raphael's Tapestries and their Cartoons*, In: *The Art Bulletin*, 1958; Weddigen, T., *Tapisseriekunst unter Leo X. Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle*, In: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503-1535*, Ausst.Kat. Bonn 1998/99, S. 268-284.

und in ganz Europa Verbreitung fanden.³²² Ihre Präsenz vor Ort bot den Künstlern und den flämischen Webern Gelegenheit zu einem direkten Kontakt mit einem Stil, der entschieden anders war.

Der neue Stil charakterisierte sich durch Perspektive, Dynamik der Aktionen und keine Überfülle in den Einzelheiten, das heißt durch eine figurative Konzeption, die der flämischen Tradition entgegengesetzt war. Die großen Bildteppiche, die als Festschmuck für die Sixtinische Kapelle bestimmt waren, entsprachen höchsten Qualitätsstandards. Die Figuren und Landschaften in der Perspektive von Raffaels Entwürfen wurden dreidimensional in das textile Medium umgesetzt und die Szenen „durchbrachen“ sozusagen die Wand. Der *Wunderbare Fischzug*, Raffaels erster Karton, macht den kompositorischen und figurativen Stilwandel deutlich (**Abb. 4+5**).³²³ Durch kraftvolle Gesten, muskulöse Körper und schwer fallende Gewänder wird ein Eindruck von Monumentalität der menschlichen Figur erreicht. Raffael verteilt seine Figuren im Rahmen eines äußerst durchdachten kompositionellen Gesamtsystems, ohne jedoch den Betrachter auf die kompositorische Notwendigkeit zwingend aufmerksam zu machen. Sowohl die Monumentalität und Schwere der Figuren, als auch die außerordentliche Geschlossenheit der Landschaft in einer großzügig angelegten Komposition mussten für die Brüsseler Künstler eine neue künstlerische Botschaft bedeuten haben. Denn es galt nun nicht mehr, zarte filigrane Figuren in Gehäuse „einzuspannen“ und Szene an Szene zu reihen, um die ausgedehnte Bildfläche aufzufüllen, sondern der Wandteppich selbst ist zu einem „Tafelbild“ von monumentalen Ausmaßen geworden und von einer Komposition durchdrungen und bestimmt, in der die menschliche Figur gleichbedeutend mit dem sie umgebenden Ambiente wird.

Bald darauf wurden dreidimensionale Szenen die Norm für figürliche Tapiserie und Bildteppiche, die der von Raffael ausgedachten Formel folgten, sie waren in allen fürstlichen Häusern zu sehen. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entwarfen Raffael und seine

³²² Nach altem Gewohnheitsrecht blieben die Kartons im Besitz der ausführenden Teppichmanufaktur, wo sie von vielen Künstlern studiert und auch kopiert wurden, bis sie später nach England gelangten. Dies hat dazu geführt, dass die *Taten der Apostel* zu der am häufigsten aufgelegten Bildteppichfolge überhaupt wurden und in verschiedenen Manufakturen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mehr als 55 Editionen entstanden sind (Schneebalg-Perelman, S., Die flämische Tapiserie und das große Zeugnis des Wawel, In: Zbiory Sztuki Państwowej (Hrg.), Die flämischen Tapisserien im Wawelschloß zu Krakau. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagello, Antwerpen 1982, S. 382; Brassat, W., Die Raffael-Gobelins in der Kunstakademie München, München 2002, S. 21f.; Boccardo, P., La diffusione della cultura raffaelesca attraverso gli arazzi. Gli “Dei a grottesche” Doria disegnati da Perin del Vaga, In: Fagiolo, M., Madonna, M.L. (Hrg.), Raffaello e l’Europa. Atti del IV Corso internazionale di alta cultura, Rom 1990, S. 461-470).

³²³ Am Karton des *Wunderbaren Fischzugs* war Raffael am meisten und am längsten planend und ausführend beteiligt. Dieser bietet daher eine außerordentliche ästhetische und ikonographische Dichte (Shearman, 1972, S. 94ff.; Weddigen, 1998/99, S. 273ff.).

Schüler in Rom, dann Giulio Romano in Mantua und Ferrara und Perino del Vaga in Genua Kartons für Tapisserien im Stil der Hochrenaissance und des Manierismus, welche die Entwicklung der flämischen Kartonisten modifizierten und sie zum italienischen Stil „bekehrten“.³²⁴ Zu nennen sind u.a. die Serien der *Giochi di putti* und der *Grotesche*, entworfen von Giovanni da Udine für Papst Leo X., die *Gesta* und der *Trionfo di Scipione* von Luca Penni und Giulio Romano für Franz. I. von Frankreich und andere Kartons von Perino del Vaga. Das Weben der Raffael-Kartons der *Atti degli Apostoli* und die neuen Bestellungen, die ab dieser Zeit von Italien aus in die Werkstätten der flämischen Weber gelangten, verringerten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts sichtbar die Unterschiede.

Eine grundlegende Komponente für das gute Gelingen eines *Arazzo* ist die Qualität der Zeichnung, die dem Karton als Vorlage dient. Aus diesem Grund suchten die *Arazzieri* beziehungsweise die Auftraggeber die Mitarbeit der besten und repräsentativsten Künstler. Wie ein Orchesterdirektor eine musikalische Komposition mehr oder weniger gelungen interpretieren kann, zählt auch beim *Arazziere* die Fähigkeit, die Vorlage des Künstlers mit entsprechender Kunstfertigkeit in das gewebte Medium umzusetzen. Die Auswirkungen von Raffaels *Taten der Apostel* waren groß und dies auch zum Teil aufgrund der hohen Qualität, in der sie Pieter van Aelst webte. Die o.g. Serien zeigen, dass das technische Medium des *Arazzo* in der Lage war, den italienischen Stil und ihre Ästhetik zu rezipieren, wenn nur die Maler wussten, diesen den Tapisserien eigenen dekorativen Ansprüchen Rechnung zu tragen. Die *Arazzieri fiamminghi* lernten, die Renaissancemodelle zu kopieren, ohne sie zu verfälschen.

Auch Bernard van Orley (ca. 1488-1541) inspirierten die Raffael-Kartons und es gelang dem Künstler, die flämischen Kartons durch das Hinzufügen von Farben und die Einführung von Räumlichkeit und Monumentalität zu revolutionieren. Er verband den monumentalen Figurenstil und die Weiträumigkeit der Szenerie mit den hergebrachten Formen, etwa der Musterung kostbarer Kleider, liebevollem Detailreichtum der Pflanzenwelt sowie präzisen ziselierten Goldschmiedearbeiten.³²⁵ Perino del Vaga (1501-1547) arbeitete in Genua im raffaelesken Stil und stellte zur Jahrhundertmitte Entwürfe für Wandbehänge für die Villa Doria in Fassolo bereit.

³²⁴ Forti Grazzini, 2003, S. 329; Campbell, T.P., 2002, S. 187-261, 341-377.

³²⁵ Bernaert van Orley war einer der talentiertesten in den Niederlanden arbeitende Maler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und sicherlich der wichtigste Künstler in Brüssel in den 1520er/ 30er Jahren. Campbell bezeichnet ihn als ersten nördlichen Tapissierentwerfer, dessen Werk „a informed response to the aesthetics of the Italian Renaissance“ verkörperte (Campbell, T.P., Bernaert van Orley and the Revolution in Netherlandish Tapestry Design, 1515-1541, In: Ders., 2002, S. 287-303; Delmarcel, G., The golden days of the Flemish Renaissance in Brussels tapestries, In: Ders., 1999).

Die Genueser Künstler Luca Cambiaso und Lazzaro Calvi sandten in ähnlicher Weise Entwürfe zum Weben nach Flandern. In Rom bereitete Francesco Salviati im Auftrag von Pier Luigi Farnese 1538 Entwürfe für eine Bildteppichserie vor, die, auf große Stoffe gemalt, in der Folge in Flandern gewebt wurden. Auch *Verdure*-Tapisserien änderten ihren Charakter im Kielwasser der stilistischen Revolution durch Raffael und seine Nachfolger. Die *Verduren* wurden malerischer, in den Ausmaßen größer und ihr Charakter war nicht mehr zweidimensional. Sie wurde dschungelähnlich mit riesigen exotischen Blättern und Wedeln gestaltet, andere *Verduren* verwandelten sich in Landschaften oder Gartenlandschaften.³²⁶

Adelson führt ein Beispiel an, das die Veränderungen indiziert, mit denen Weben in Flandern verbunden war. Sie vergleicht hierbei die *Taten der Apostel* mit der *Scuola Nuova*-Serie, die in derselben Werkstatt nach Entwürfen der Raffael-Schule gewebt wurde, nachdem sie durch ein Team italienischer und nördlicher Maler auf Kartons in Flandern vergrößert worden war. Trotz der italianisierten Komposition der *Scuola Nuova*-Serie sind der Stil der Figuren und viele Details offensichtlich flämisch, während dies bei den *Apostel*-Tapisserien nicht der Fall ist. Die Autorin verweist zudem auf ähnliche Differenzen in erhaltenen *Scuola Nuova*-Kartonfragmenten.³²⁷ Flämische Weber waren also fähig, den Nuancen eines Kartons akzeptabel zu folgen. Welchen Beitrag die Ferraresischen Künstler an dieser Entwicklung sowohl im Hinblick auf Stil als auch bezüglich Ikonographie und Aktualität leisteten, soll in den folgenden Kapiteln anhand von expliziten Beispielen erörtert werden. An dieser Stelle ist noch darauf hinzuweisen, dass bereits zur Zeit der Wiedereinrichtung der ferraresischen Tapisseriemannufaktur durch Herzog Ercole II. mit der Anstellung flämischer Weber (1536) in Ferrara die subtile Kolorierung und die Bewegungslinien des südlichen manieristischen Stils in Brüsseler Tapisserien durch die Werke von Bernard van Orley und Pieter Coecke van Aelst etabliert waren.³²⁸

³²⁶ Thuohy, 1991, S. 50f.

³²⁷ Adelson, 1990, S. 32f.

³²⁸ Viale Ferrero, 1961, S. 22; Bauer, R., Steppe, J.K., Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst, Ausst.Kat., Schloss Halbturn, Österreich 1981; Campbell, T.P., Bernaert van Orley., 2002, S. 287-303.

4.3 Themen und Ikonographie der estensischen *Arazzi*

4.3.1 Wappen und Grotresken

4.3.1.1 Die Wappentapisserien der Este

Bildteppiche sind wie kaum ein anderes bildnerisches Medium als Träger heraldischer Motive genutzt worden.³²⁹ Eine Vorliebe für die Emblematik erfasste die Tapisserieproduktion spätestens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts.³³⁰ Wappen verweisen als die einfachste Form von Werbung auf Herkunft und gesellschaftliche Stellung des Auftraggebers und geben wertvolle Indikationen, unter anderem zur Datierung des Stückes. Als „*Segni di potere*“ erscheinen sie in unbegrenzten Variationen auf jedem sichtbaren Objekt, das den Besitz und die Herrschaft des Fürsten bezeugen konnte. Sie sind folglich auf Skulpturen, Malereien, Rüstungen, Mobiliar, Keramik, Kodizes, Standarten, Tapisserien sowie auf sakralen Gegenständen zu finden. Die komplexe Symbolik basiert auf den Ursprüngen und den wertvollen Verschwägerungen mit anderen Dynastien.³³¹ Jeder *Arazzo*, der mit den Abzeichen des Herrschaftshauses versehen war, konnte auch als Hoheitszeichen verwendet werden. Bildteppiche waren jedoch auch, da sie vielfach eingesetzt wurden, besonders dem Verschleiß und Bilderstürmen ausgesetzt. *Arazzi*, die ausschließlich Wappen und Devisen darstellen, wurden in den unterschiedlichsten Formaten hergestellt und fungierten u.a. als Wandbehänge, *Bancali*, Kissen oder Satteldecken. Der Textildekor diente der Delegation von Macht, der Autorisierung des Repräsentanten und signalisierte seine Rechtszuständigkeit. Viele Feste, bei denen Bildteppiche zur obligaten Ausstattung gehörten, hatten einen juristischen Kern, etwa der Abschluss von Verträgen oder eine Krönung.³³²

Die Basis des Este-Wappen besteht aus einem weißen Adler auf blauem Grund. 1431 gewährte König Karl VII. von Frankreich den Gebrauch der französischen königlichen *Fleurs de Lys*, die sich durch eine rotgoldene Bordüre geviertelt mit dem Este-Adler abheben. Ab dem Jahr 1452, als Borso d'Este durch Kaiser Friedrich III. der Herzogstitel von Modena und Reggio verliehen wurde, war es dem estensischen Oberhaupt erlaubt, den schwarzen bekrönten kaiserlichen

³²⁹ Brassat, 1992, S. 75.

³³⁰ Siehe Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 390ff.

³³¹ Chittolini, G., Una geografia di corti e di piccoli stati, In: Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti, hrg. von Arnaldi Girolamo, Mailand 1985, S. 15.

³³² Brassat, 1992, S. 76.

doppelköpfigen Adler anzunehmen. Dieser war auf Goldgrund geviertelt mit den *Fleurs de Lys* angeordnet. Der weiße estensische Adler erhielt sich als zentrales Wappenschild. Nach der Investitur durch Papst Paul II. als Herzog von Ferrara im Jahr 1471 fügte Borso seinem Wappen die päpstlichen gekreuzten Schlüssel hinzu (**Abb. 6**).³³³ Nicolò III. besaß bereits im Jahr 1436 Tapisserien mit seinen Abzeichen, die er in Nordeuropa weben ließ. Als Vorlagen benutzten die *Arazzieri* jeweils Zeichnungen, die zuvor ein ferraresischer Hofmaler angefertigt hatte. Auf diese Weise bereitete etwa Gerardo Costa 1472 den Entwurf für einen Behang mit den estensischen Hoheitszeichen vor, der zum Weben nach Flandern geschickt wurde. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass noch in der hochgradig rationalisierten Produktion der Brüsseler Betriebe des 16. Jahrhunderts die Wappen des Auftraggebers zum einzigen nicht standardisierbaren Teil der Bildteppiche gehörten. Die Manufakturen produzierten die Ware auf Vorrat, hatte sich ein Käufer gefunden, so wurden seine Erkennungszeichen in die bis dahin ausgesparten Eckfelder der Bordüren eingenäht oder gewebt.³³⁴ Wenn Tapisserien bereits das Abzeichen einer Familie aufwiesen, jedoch von einem anderen Auftraggeber gekauft wurden, tauschte man diese im Allgemeinen aus.³³⁵

Ebenfalls übertrugen *Arazzieri fiamminghi* im Auftrag des Markgrafen Leonello in Flandern Zeichnungen mit den Wappen des Hauses Este zusammen mit Kartons „*di repertorio*“ der Werkstätten in Tapiserie. Diese *Arazzi* wiesen meist Hintergründe „*a verdura*“ auf. Gut 54 *Bancali* dieses Typs aus der Zeit Leonellos³³⁶ und 38 Stücke mit den persönlichen Abzeichen des Markgrafen sind im Inventar von 1457 verzeichnet. Zu sehen waren auf Letzteren beispielsweise: „*compassi tondi a forma de diamante cum fiori de margherita intorno, cum l'aquila e el vuorbas dentro a la lunga per mezo via al bancale, e per tutto lo campo diamanti pizoli allegadi insieme a tri a tri zoè uno verde e uno rosso e uno bianco*“.³³⁷ Es folgen weitere *Bancali* mit ähnlichen Darstellungen, welche die Tapissieremeister Livino Giglio, Pietro di Fiandra und Rinaldo Boteram auslieferten.³³⁸ Zwei *Spalliere* wurden nach Zeichnungen von Nicolò Panigato gewebt

³³³ Zum estensischen Wappen siehe Tuohy, 1996, S. 211; Ferrari, V., *L'Araldica Estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*, Ferrara 1989; Torboli, M., *L'Araldica estense e le arti*, In: Bentini, Agostini, 2003, S. 95-97.

³³⁴ Brassat, 1992, S. 76.

³³⁵ Z.B. kaufte Drusiana Sforza, die Witwe von Jacopo Piccinino, im Jahr 1469 eine Tapiserie, auf der das mit den Visconti assoziierte und von den Sforza übernommene Wappen mit der Kinder verschlingenden Schlange durch das der Este ersetzt wurde (Tuohy, 1996, S. 222).

³³⁶ „*Bancale de razo fato al cimiero e arma de lo illustrissimo olim signore nostro misser lionello in mezo e le divise del prefato da li ladi zoe (cioè) lupo cerviero, bocale, zenochiale, vela, ventosa e chiavadura, e verdure p. lo campo*“ (Inventar 1457, cc. 22b, 23a-b, bancali nn. 1-50, 101; Forti Grazzini, 1982, S. 222f.).

³³⁷ Inventar 1457, c. 23°; Forti Grazzini, 1982, S. 223.

³³⁸ Ghinato, 1987/88, S. 294.

und waren für die Ausstattung der Kapelle von Leonello d'Este bestimmt. Von Säulen gestützte Arkaden, die Helmschmuck und Abzeichen des *Signore* einrahmten, gliederten deren Darstellung.³³⁹ Unter der großen Anzahl Tapisserien, die der Hof 1443 in Flandern bestellte, befanden sich 18 *Coperturi*, die mit Helmschmuck, Wappen und Emblemen Leonellos auf einem *Verdure*-Hintergrund verziert waren und eine konstante Länge von 4,69 m und eine variable Höhe zwischen 3,80 m und 4 m aufwiesen. Das Inventar von 1457 trennt diese gemäß der darauf dargestellten Embleme in zwei unterschiedliche Gruppen.³⁴⁰

Borso bevorzugte die Abzeichen des *Battesimo*, des Einhorns und des *Paraduro*³⁴¹, welche beispielsweise auf *Completi da camera* gestickt und auf einigen Seiten der mit Miniaturmalerei versehenen Bibel des Herzogs zu finden sind. Beim *Battesimo* handelt es sich um ein sechseckiges Becken mit einem halboffenen Deckel, in dessen Wasser eine Trinkschale schwimmt (**Abb. 7**).³⁴² Das Emblem gilt als Symbol der Reinheit und ist mit dem großen Projekt der Urbarmachung zu assoziieren, das von den Este gefördert wurde.³⁴³ Zu Borsos Sammlung gehörten auch einige *Arazzi* kleinerer Größe mit heraldischem Inhalt. Bei sieben *Bancali a verdura* hob sich beispielsweise das estensische Wappen „*inquartato dell'aquila*“ und das Abzeichen der Lilien ab. Dieselben Elemente, von kleinen Figuren gehalten, erschienen auf einer Serie von *Spalliere a verdura*.³⁴⁴

Jene Tapisserien des Typus Wappen auf Hintergrund „*a verdura*“, die bereits unter Leonello ausgeführt wurden, hatten vermutlich einen ähnlichen Charakter wie die zahlreichen *Millefleurs* aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, die großen und kleineren Manufakturen in Flandern zugeschrieben werden. Solche *Verduren*, deren Grundfläche von pflanzlichen Elementen übersät ist, gab es im 15. Jahrhundert in großer Zahl. Sie gehörten in ihren raffinierten und abwechslungsreichen Formen und besonders in Verbindung mit heraldischen Zeichen zum

³³⁹ „*a voltarele suxo colonele cum lo cimiero arma e divise de lopt olim s.n. messor lionello sotto*“ (Inventar 1457, c. 21b, spalliere nn. 11, 12; Forti Grazzini, 1982, S. 222, S. 30).

³⁴⁰ In der ersten Gruppe (Inventar 1457, c. 18b, coperturi nn. 1-8) erscheinen in den Ecken die Embleme *Boccale*, *Ventosa*, *Ginocchiale* und *Vela*. In der zweiten Gruppe sind die des *Lupo cerviero* und der *Chiavadura* hinzugefügt (Inv. 1457, c. 18b, coperturi nn. 14, 14, 16, 18; c. 19a, coperturi nn. 25-29; Forti Grazzini, 1982, S. 30, S. 220).

³⁴¹ Der *Paraduro* ist ein eingezäunter Platz zur Verteidigung der Dämme. In den Darstellungen ist am Bretterzaun ein Kürbis befestigt, der in eine Art Strumpf eingehüllt und am oberen Ende fixiert ist. Der Kürbis erfüllt die Funktion eines Wassermessers. Das Wappen erinnert an die Arbeiten der Trockenlegung, die 1442 auf Wunsch des Markgrafen Leonello in der Zone begonnen wurde, die man in der Antike *Saltospano* (Sammartina) nannte, wo die Wasser des Flusses Reno in der Poebene das Territorium von Bologna und Ferrara teilten (Ghinato, 1987/88, S. 300).

³⁴² Ghinato, 1987/88, S. 300; Canova, G. M., *La committenza dei codici miniati alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso*, In: *Le muse e il principe...*, 1991, S. 87-117, S. 108.

³⁴³ Ghinato, 1987/88, S. 300. Zu dem großen Projekt der Trockenlegung in der Polesine siehe u.a. Kapitel 4.3.3.2.

³⁴⁴ Inventar 1457, c. 21, spalliere nn. 1-8 und c. 23, bancali nn. 51-54, 102-103 (Forti Grazzini, 1982, S. 37).

fürstlichen *Trésor* und trugen einen wichtigen Teil zur herrschaftlichen Prachtentfaltung bei. Das bekannteste Beispiel ist die *Verdure* Philipps des Guten aus dem Jahr 1466, auf der das burgundische Vollwappen mit Spangenhelm, Helmzier und Helmdecke abgebildet ist (**Abb. 8**). Die einzelnen Blumenstauden sollen den Eindruck grenzenloser Fülle erwecken. Ferner wird durch die blühenden Blumen aus dem ganzen Jahreskreis das Burgunderreich als irdisches Paradies vorgestellt, in dem die Jahreszeiten, eine Allegorie für die Vergänglichkeit, wie aufgehoben erscheinen.³⁴⁵

Im Oktober 1457 lieferte der *Arazziere* Livino di Giglio einen *Antiporto* mit Wolle und Seide. Die Darstellung wird wie folgt beschrieben: „*in campo morello fatto cum larma ducale e divisa del paraduro del prefato n.s. sotto un pavaione tignudo da uno agnollo e cum la seine (scena) intorno dentro de la quale e da ogni canto una palma de dataro e cum altre cosse*“. Es handelt sich hierbei um eine heraldische Tapissérie mit den Abzeichen des *Paraduro* und der Dattelpalme, ähnlich weiteren *Antiporti*, die Borso im selben Jahr und kurze Zeit darauf ausführen ließ.³⁴⁶ Eine am 10. Februar 1463 ausgelieferte *Spalliera* zierte neben den Wappen Borsos und anderen Ornamenten Putti, die goldene Vorhänge halten.³⁴⁷ Das Einhorn, das bereits 1436 und später auf einigen *Coltrine* und *Spalliere* erscheint³⁴⁸, wird mit Borso assoziiert. So wurde die *Coltrina dell' Alicorno* zur Ernennung Borsos zum Herzog von Modena und Reggio ausgestellt. Auf der wertvollen und sehr beliebten, mit Goldfäden gewebten Tapissérie (4,02 x 9,15 m), war eine Szene mit zwei heraldischen Tieren, einem sitzenden Leoparden und einem Einhorn, dargestellt. Der Bildteppich wurde am Hof bei wichtigen Anlässen präsentiert und mehrmals ins Ausland gebracht.³⁴⁹ Neben seiner Reinheit und Keuschheit wurde das Einhorn wegen seiner Wildheit und Stärke verehrt. Das mythische Tier ist in der Bibel Borsos in einem Gehege unter einer Dattelpalme abgebildet. Das läuternde Horn ist in das Wasser eingetaucht, um es zu veredeln beziehungsweise zu reinigen (**Abb. 9**).³⁵⁰ Das Fabeltier ist außerdem auf einigen flämischen Tapissérieserien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu finden. Berühmte

³⁴⁵ D'Hulst, 1961, S. 77-86; Deuchler, F., Der Tausendblumenteppeich aus der Burgunderbeute. Ein Abbild des Paradieses, Zürich 1984; Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 115-143.

³⁴⁶ Zum Beispiel in der Art eines „*padiglione a guisa de pano doro cum uno spiritelo in cima*“. (Inventar 1457, c. 26b, antiporto n. 15, c. 27a.) Der *Antiporto* misst 1,58 x 3,24 m (Forti Grazzini, 1982, S. 37f.).

³⁴⁷ Inventar 1457, c. 22a, spalliera n. 20.

³⁴⁸ Tuohy, 1996, S. 212, 222.

³⁴⁹ Inventario 1457, c. 3, Forti Grazzini, 1982, S. 215.

³⁵⁰ Canova, 1991, S. 87-117. In Ariosts „*Orlando Furioso*“ wählt der Held Roland als neues Wappentier ein weißes Einhorn (Hörisch, J. (Hrg.), Das Tier, das es nicht gibt, Nördlingen 1986, S. 88-89).

Beispiele sind die *Jagd auf das Einhorn* (Cloisters, The Metropolitan Museum of Art) sowie *die Dame und das Einhorn* (Paris, Musée de Cluny).³⁵¹

Bettbehänge, vor allem aber auch *Bancali*, die häufiger heraldisch waren als beispielsweise *Coltrine*, wurden oft mit in Medaillons (*cumpassi*) gesetzten Wappen und Emblemen versehen.³⁵²

Ein Freskenfragment aus dem Palazzo Paradiso in Ferrara mit der Darstellung des weißen estensischen Adlers, das auf Ende des 14. Jahrhunderts datiert wird, zeigt ein solches Arrangement (**Abb. 10**).³⁵³ Ein *Appartamento da letto* aus der Zeit Borsos bestand aus den estensischen Farben Rot, Weiß und Grün.³⁵⁴ Der Diamant, ein Emblem der Este-Herzöge, wird in Form von drei ineinander gesteckten Ringen in den Farben Rot, Weiß und Grün auf einem *Bancale* von 1458 angeführt.³⁵⁵ Wie bereits erwähnt, werden viele heraldische Tapisserien in den Inventaren „*cum verdure*“ beschrieben. Auf dem Titelbild von Giovanni Bianchinos astrologischen Tafeln ist eine Tapiserie mit dem weißen estensischen Adler illustriert. In diesem Fall sind die Abzeichen zwischen Laubwerk gesetzt.³⁵⁶ Die Dekoration „*a padiglione*“ oder in „*cumpassi*“ gesetzte Wappen und heraldische Motive, die von Putti getragen werden, bildeten ein häufiges Motiv in der *Arazzeria ferrarese*.³⁵⁷

Das früheste erhaltene Wappen auf einer Este-Tapiserie befindet sich auf den Louvre-Bildteppichen der *Metamorphosen* (1544/45). Auf allen Stücken der Serie erscheint auf dem Architrav im Zentrum der auf den Auftraggeber verweisende estensische Adler (**Abb. 11**). Auch auf den heute verlorenen Tapisserien der *Gigantomachia* (1537-38) und der *Deità d'Ercole* (1542-44) war möglicherweise ursprünglich der estensische Adler auf den Bordüren zu sehen. Es ist bekannt, dass 1597 einige *Arazzi* restauriert wurden, die in der *Sala dello Specchio* im Castello

³⁵¹ Campbell, T.P., 2002, S. 70ff.

³⁵² Zum Beispiel wird 1476 ein *Bancale* „(...) *de pano de ratio de lana grossa facto qui in Ferrara, a verdure grosse, cum 3 compassi cum le arme del prefato nostro Signore...*“ zitiert (ASMO, Camera Ducale Estense, Guardaroba, 97, *Creditori e debitori* (1476); Franceschini, Parte II, I, 1995, Dok. 117, c. 14d).

³⁵³ Varese, R., *Il sistema delle „delizie“ e lo „studiolo“ di Belfiore*, In: *Le muse...*, 1991, S. 189.

³⁵⁴ Tuohy, 1996, S. 222.

³⁵⁵ Ebd., S. 212.

³⁵⁶ Giovanni Bianchini, *Tabulae Astrologiae*, illustriert von Giorgio d'Alemagna, ca. 1457, Cod. Membr. di cc. 141+1; Ferrara, Biblioteca Comunale Arioste, Ms. I, 147 (Siehe Ausst.Kat. *Le Muse e il principe*, Modena 1991, Nr. 48, S. 186ff.).

³⁵⁷ 1475 wurde der französische *Arazziere* Zoane (Giovanni) Mille für eine *Spalliera* „(...) *facta a pavaioni, cum l'arme del prefato nostro Signore*“ bezahlt. Außerdem ist im selben Dokument seine Arbeit an zwei *Bancali* „(...) *lavorati a verdure, cum certe ghirlande, cum arme del prefato nostro Signore in dicte ghirlande*“ belegt. (ASMO, Camera Ducale Estense, Guardaroba, 96, *Debitori e creditori* (1475); Franceschini, Parte II, I, 1995, Dok. 117) Im Inventar von 1457 sind ähnliche in Ferrara gewebte *Bancali* verzeichnet, zum Beispiel im Jahr 1458 ein *Bancale* mit: „(...) *cinque tondi, in li quali sono dele diuise de prefato s.n. tenuti da putini...*“ (*Bancale* n° 104) oder mit einem „(...) *tondo che e intorno ale diuixe sono fatti a ghirlande de verdure...*“ (*Bancale* n° 107, Inventar 1457-69, Forti Grazzini, 1982, S. 224).

ausgestellt waren, wo die genannten Bildteppiche in dieser Zeit hingen. Bezüglich der ausgebesserten Motive werden u.a. ein Goldfries und ein Adler genannt.³⁵⁸ Ein gesamter, heute verlorener Tapisseriezyklus offenbarte das signifikante Abzeichen der Este in den Hauptfeldern. Die 1553 im Auftrag von Herzog Ercole II. gewebte fünfteilige Serie wird in Inventaren *Aquile bianche* genannt. Luca d'Olanda, Camillo Filippi, Jacopo d'Argenta waren für die Kartons verantwortlich. Die Stücke zeigten den Este-Adler mit offenen Flügeln und dem Motto „*SEMPRE VIVA*“ neben seinem Fuß, was vermutlich auf eine „immerwährende“, beständige Herrschaft der Este hindeuten sollte: „*con le ale aperte et sotto li piedi la sempre viva*“.³⁵⁹ Die Beschreibungen überliefern ferner, dass zwischen den Adlern Landschaften und Grotteskenfriese mit Figuren, Tieren und verschiedenen Stützfiguren abgebildet waren: „*e fra quelle paesi et frisi a grottesche con figurine et altri animali et termini variati*“.³⁶⁰ Die fünf Stücke waren 4,69 m hoch und 4,02 m lang, ausgenommen einem Stück mit 7,37 m, und dekorierten die *Camere Nuove* des Corte.³⁶¹ Die *Aquile bianche*, die als „*insegna antica della casa d'Este*“ bezeichnet werden, befanden sich im Jahr 1572 neben anderen Prachtstücken der Sammlung unter den mobilen Ausstattungen im Este-Palazzo in Venedig, wo Herzog Alfonso II. mit einem großen Gefolge einzog.³⁶² Eine in Modena im Museo Civico d'Arte aufbewahrte Tapisserie zeigt ebenfalls den weißen estensischen Adler vor einem schlichten blau-weißen Hintergrund. Auf einem Schildchen, das über dem Tier angebracht ist, steht das Entstehungsdatum 1685. Der *Arazzo* ist vermutlich in Modena gewebt worden (**Abb. 12**).³⁶³

Sopracamino „Putti tra festoni di foglie e frutti“ (1557)

Von den damals zahlreich produzierten Wappentapissereien der Este ist bisher nur ein einziges erhaltenes Beispiel aus der Karcher-Manufaktur bekannt: ein Fragment mit den Maßen 102 x 220 cm (**Abb. 13**).³⁶⁴ Dieses identifizierte Forti Grazzini als das untere Stück eines in einem Inventar von 1557 beschriebenen, von Giovanni Karcher gewebten *Arazzo*: „*Nota della coltrine*

³⁵⁸ Die von Scarsellino ausgeführte Restaurierung wird bei Forti Grazzini, 1982, S. 81, erwähnt. Zur Lokalisierung der *Arazzi* der *Gigantomachia* und *Deità d'Ercole* in der *Sala dello Specchio*, die auch *Sala dell'Aurora* genannt wird, siehe Kapitel 5.2.4.

³⁵⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 68; Campbell, T.P., 2002, S. 487.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Vacheta 1580-1581, c. 25v; Inventario 1587, c. 6b; Inventario 1598, S. 251; Forti Grazzini, 1982, S. 68.

³⁶² Campori, (1876) 1980, S. 125, 126. Zur Ausstattung des Palazzos in Venedig siehe 4.4.3.

³⁶³ Chiappini, A., 2000, S. 505.

³⁶⁴ Forti Grazzini, 1986, S. 45f.

che ha fatto M° Zoane de fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti“, 1557: „(...) uno Razzo che va sopra il Camino che è con solo (sic) e friso ed uno adornamento de sotto con dui delphini ed una arma ducale granda ch' alto br. 6 3/4 et largo br. 4 1/6 che fano br. 28 1/8 quadre“.³⁶⁵ Das aus einer kleinen Tapissérie herausgeschnittene Fragment war zur Dekoration über einer Feuerstelle vorgesehen, das heißt über einem Kamin (*sopra camino*) angebracht. Auf dem Bruchstück kann man drei Putti zwischen Festons mit Blättern und Früchten ausmachen. Auf der von den Putti gehaltenen, mit dekorativen Delphinen geschmückten Kartusche in fingiertem Metall liest man die Inschrift mit Namen und Titel des Auftraggebers Herzog Ercole II.: „*HER II FER MVT REG IIII CAR DVX I*“ (Ercole II., 4. Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, 1. Herzog von Chartres). Dadurch ist sowohl die ferraresische Herkunft als auch der Auftraggeber Ercole II. definiert.³⁶⁶

Forti Grazzini schreibt den Entwurf der Tapissérie Leonardo da Brescia zu, er konnte sich hierbei jedoch nicht auf dokumentarische Nachweise berufen.³⁶⁷ Der Hofmaler, der am 26. März 1598 starb, ist in Ferrara ab 1556 dokumentiert. Über die Ausbildung des Künstlers ist nichts bekannt, man weiß nicht einmal mit Sicherheit die chronologischen Termini.³⁶⁸ Als Grundlage für die Zuschreibung des Tapissériefragmentes zog Forti Grazzini die viel später zu datierende Altartafel der *Assunzione della Vergine* heran (**Abb. 14**)³⁶⁹ sowie die große im Musée des Arts Décoratifs in Paris erhaltene Tapissérie *Pergolato di un giardino*, die 1558 entstand (**Abb. 57**).³⁷⁰ Leonardo da Brescia ist ein heute fast unbekannter Maler, auch wenn die historischen Quellen von einer umfangreichen malerischen Aktivität für den estensischen Hof sowie von einer Tätigkeit als *Plasticatore* für Theatermasken zeugen. Gleichzeitig war er in den letzten Regierungsjahren Ercoles II. (gest. 1559) der produktivste Entwerfer von Tapissereien.³⁷¹ Kürzlich konnten

³⁶⁵ Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 104f.

³⁶⁶ Am 19. April 1978 wurde das Fragment bei Christies, New York, Los 155, als ein Werk „wahrscheinlich französisch aus dem späten 17. Jahrhundert“ verkauft.

³⁶⁷ Forti Grazzini, 1986, S. 46.

³⁶⁸ AMFB, „Leonardo da Brescia“, In: La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, hrg. von Bentini, J., Bologna 1992, S. 336ff.

³⁶⁹ Das Bild entstand für die Kirche del Gesù in Ferrara und befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara. Die Tafel der *Assunzione della Vergine* ist ein reifes Werk von Leonardo da Brescia. Die Kirche del Gesù in Ferrara wurde 1570 begonnen und 1599 eingeweiht. Die Altartafel entstand wahrscheinlich im vorletzten Jahrzehnt des Cinquecentos. Leonardo starb am 26. März 1598 (Novelli, M.A., Lo Scarsellino, Mailand 1964, S. 23; Stichwort „Leonardo da Brescia“ in: La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, hrg. von J. Bentini, Bologna 1992, Nr. 364; Frabetti, G., Manieristi a Ferrara, Mailand 1972, S. 12f.).

³⁷⁰ Siehe 4.3.4.3.

³⁷¹ Siehe AMFB, 1992, S. 336ff.; Novelli, M.A., Per Leonardo da Brescia, In: Musei ferraresi, III, 1973, S. 52-54: Novelli veröffentlichte Dokumente aus dem Staatsarchiv von Modena (Archivio Segreto Estense, Busta pittori 13/1) bzgl. der Jahre 1556-1580, aus denen man ersehen kann, dass Leonardo für die Este sehr aktiv war.

Leonardo weitere Werke zugeschrieben werden: eine Skizze mit Darstellung des Turniers der *Isola Beata*, die Anfang 1580 entstand (**Abb. 24**),³⁷² und dekorative Fresken im sogenannten Spiegel-Appartement im Castello Estense (**Abb. 127**).³⁷³ Hinzu kommt der Entwurf für eine 1966 auf dem Kunstmarkt aufgetauchte Tapiserie aus der estensischen Serie der *Virtù* (1559-60). Von diesem *Arazzo* existiert weder eine Abbildung, noch ist der aktuelle Aufenthaltsort bekannt. Eine detaillierte Beschreibung von 1966 von Sotheby's ermöglichte jedoch die Identifizierung der Serie.³⁷⁴

Aus den erhaltenen und den seine Werke zitierenden Dokumenten kann man schließen, dass es sich bei Leonardo da Brescia um eine Persönlichkeit von höherer kunsthistorischer Relevanz gehandelt haben musste, als ihm bisher zugestanden wurde. Zweifellos besaß der Maler bereits 1556 einen guten Ruf, als er am Hof der Este angestellt wurde. Er stammte etwa aus derselben Generation wie die jungen Filippi, neben denen er oft im Castello arbeitete. Auch ist häufig eine Zusammenarbeit mit Ludovico Settevecchi zu finden, der den Archivquellen zufolge mindestens im Zeitraum von 1559-1586 am estensischen Hof tätig war.³⁷⁵ Zwischen 1556 und 1557 malte Leonardo da Brescia Entwürfe für die Tapiserieserie der *Città*, zwei Landschaften, eine Tapiserie „*a paesi e boscalie*“ und einige Verzierungen. Diese Beschreibungen sind jedoch zu ungenau, um sie auf das vorliegende Fragment beziehen zu können.³⁷⁶

1556-57 führte da Brescia Kartons für eine Serie von Landschaften aus, die zur Dekoration der Privaträume Herzog Ercoles II. bestimmt waren und eine andere für dessen Audienzzimmer. Letzteres scheint ein heraldisches Ensemble gewesen zu sein. Das größte Stück zeigte eine Sphäre inmitten einer Landschaft mit Bäumen und einer Wiese, ferner einen Fries mit Putti, Tieren und Früchten sowie einen Panther in der einen Ecke und einen Leopard in der anderen.³⁷⁷ In der anderen Tapiserieserie war inmitten von Landschaften, der estensische Adler abgebildet. Als weitere Elemente kamen Grottesken, Putti, Satyrn und Tiere hinzu. Dieser Serie gehörte ein *Sopracamino* mit den Maßen 4,51 x 2,79 m an, der das herzogliche Wappen und

³⁷² Siehe 4.3.2.2.

³⁷³ Siehe 5.2.4.

³⁷⁴ Siehe 4.3.2.2.

³⁷⁵ Novelli, 1973, S. 52; Bentini, Borella, 2002, Fn. 76.

³⁷⁶ Siehe die von Forti Grazzini, 1982, S. 69, Fn. 79, veröffentlichten Dokumente, in denen die Kartons von Leonardo da Brescia von 1556-57 verzeichnet sind (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tapezzerie, filza n. 21).

³⁷⁷ Campbell, T.P., 2002, S. 487.

einen Fries mit Delphinen zeigte.³⁷⁸ Vielleicht kann das erhaltene Tapissieriefragment diesem Ensemble zugeordnet werden.

Das Motiv einer von Putti gehaltenen Wappentafel ist nicht unbekannt und findet sich in der ferraresischen Buchmalerei des Quattrocento.³⁷⁹ Ferner erscheinen in Borsos Bibel, an der in den 50er Jahren des Quattrocento mehrere Miniaturmaler in Ferrara arbeiteten, in den breiten Einrahmungen des Textes neben Tieren, Pflanzen und den Abzeichen der Este insbesondere im vorderen Teil des ersten Bandes oft Putti, die an Bändern das estensische Wappen oder Festons halten, sowie Delphine, Muscheln und Ketten.³⁸⁰ Die Delphine tragen Girlanden oder rahmen mit einer Muschel ein Este-Emblem ein. Aus dem Zusammenspiel dieser Elemente in der Bibel Borsos geht hervor, dass sie dekorative Funktion haben und nicht als christliche Symbole eingesetzt wurden. Sie sind in ein Ausstattungsrepertoire eingegangen, das sich in Ferrara verbreitet hat und sodann auch in kunstgewerblichen Gattungen Verwendung fand. So können etwa auch beim zeitgenössischen Silbergeschirr Delphine als Motive nachgewiesen werden.³⁸¹ Putti, die Fruchtranken, Wappen oder Inschriftentafeln halten, erscheinen häufig auf (ferraresischen) Tapissereien.³⁸² Viele Muster dafür findet man auch in anderen bildlichen Medien, wie dieses Detail mit zwei Putti mit dem Este-Adler in der Sala dei Stuchi im Palazzo Schifanoia deutlich macht (**Abb. 15**). Diese Elemente gehörten zu einem Repertoire wiederholt eingesetzter bildnerischer Bausteine, die gliedernden, rahmenden oder flächenfüllenden Funktionen nachkommen. Als aristokratisches Privileg besaßen Wappen in der Geschichte stets einen hohen Symbolwert und verliehen ihren Trägern in besonderer Weise höfische Identifikation und Ansehen. Sie fungieren auf den Bildteppichen als eindeutige Erkennungszeichen des Auftraggebers.

4.3.1.2 Die verlorenen Grotteskentangisseries

Eine neue Klasse von Tapissereien, die dem Wunsch nach einer „flachen“ Wanddekoration für das textile Medium nachkamen, entstand um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Hierbei handelte es sich um eine neue dekorative Formel mit Grotteskenmotiven, die sich relativ großer Beliebtheit

³⁷⁸ *Arazzi a grottesche e paesi*: Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de fiandra; Vacheta 1580-1581, c. 26v; Inventario 1580, c. 5v; Inventario 1587, c. 5^o; Inventario 1598, S. 250; siehe Forti Grazzini, 1982, S. 69f.

³⁷⁹ Dies zeigt etwa ein Beispiel aus Bianchinis astrologischen Tafeln: siehe Kat. *Le muse e il principe*, 1991, S. 187.

³⁸⁰ Zu diesen Motiven siehe Conradi, 1997, S. 101ff.; zur Bibel Borsos siehe Hermann, H.J., *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este*, In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 21, 1900, S. 143ff.; Rosenberg, 1974, S. 119ff.; Canova, 1991, S. 87ff.

³⁸¹ Conradi, 1997, S. 104.

³⁸² Das Motiv der Putti mit Fruchtranken wird in Kapitel 4.3.4.3 untersucht.

erfreute. Als eine Mischung aus naturalistischen und künstlichen Formen ordnet sich die Grotteske zwischen die Gattung Ornament und Bild ein. Charakteristisch ist die Wiederholbarkeit beziehungsweise das Nebeneinander der Motive, die achsialsymmetrisch gespiegelt oder alternierend als Rapport gereiht sein können.³⁸³ Sie waren etwa zum Bedecken von unregelmäßigen Flächen mit Ornament flexibel einsetzbar. Der Begriff der Grotteske geht auf die Dekoration der sogenannten antiken Grotten zurück, das heißt auf verzierte Räume von Thermen und Palästen des Altertums. Die Wand- und Deckenmalerei der römischen Kaiserzeit ist als Ausgangspunkt für das Entstehen der Grotteske in der Renaissance zu sehen. Nach der Entdeckung der *Domus Aurea* auf dem Esquillin (um 1480) wurde die Grotteske in Rom vielfach studiert und stand in der Debatte zwischen Klassizität und „*strano capriccio*“ sowie im Zentrum umfassender Traktate.³⁸⁴ Mit der Erforschung der antiken Dekorationen bekam das Renaissance-Ornament einen neuen Stellenwert zugewiesen und bildete sich zum Dekorationssystem aus.³⁸⁵

Als eine aussagekräftige Quelle über die Grotteske gilt die Abhandlung des Altertumsforschers, Architekten und Malers Pirro Ligorio (ca. 1500-1583) in seinem umfassenden Werk „*Libro dell'antichità*“.³⁸⁶ Ligorio war seit Dezember 1568 am Hof Alfonsos II. d'Este als Künstler und Antiquar für die herzoglichen Sammlungen zuständig. Zu Beginn seiner Abhandlung ist zu lesen: „*Grottesche sono dette la sorte dell'antiche pitture dalli nostri moderni; e l'hanno denominate dalle antiche et artificiose grotte dipinte, cioè da quelle delle crypte, e dalli cryptaportichi, di che furono pitte di diverse fantasticarie, con vaghi colori, di cose molte studiose. E non solo nelle crypte e cryptaportichi erano usate, ma ancora per ogni stanza e per ogni grande e per picciolo luogo, per essere gli antichi molto vaghi di tale maniera di pittura. E sendo fatte di suggeti d'architettura molto debili e con colonne sottilissime et alte e con strane cose interrotte di prospettiva, e di cose che si sostengono per un filo o per un capriolo di vita, con che per occhio veggitivo lega i suoi rami o dralci esso arbore, Marco Vitruvio non le loda nell'architettura,*

³⁸³ Fastenrath, W., „Finto e favoloso“. Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom, Hildesheim u.a. 1995, S. 14.

³⁸⁴ Pfisterer, U. (Hrg.), Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance, Stuttgart 2001, S. 121f.; Morel, P., Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento, In: Fagiolo, M., Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, S. 149-178; Dacos, N., La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance, London u.a. 1969; Chastel, A., Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei, Berlin 1997; Gruber, A. (Hrg.), The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europa, Paris 1993, S. 195.

³⁸⁵ Fastenrath, 1995, S. 19.

³⁸⁶ Das autographische Werk befindet sich im Archivio Reale in Turin: Libro dell'antichità, VI, Grottesche, fol. 151-161; eine Kopie wird in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrt: Libro dell'antichità, VII, fol. 118v-129v (Cod. Ottob. lat. 3368); die Abhandlung über die Grotteske in Form von drei Briefen liegt im Arch. Isolani in Bologna. (Fastenrath, 1995, S. 16ff.; Dacos, 1969, S. 133, Anm. 2).

come cose devoli e d'interrotti componimenti; e l'appella per questo insogni. Nondimeno, se il dottissimo Vitruvio le aliena, nella gravità d'il suo bello concetto, della maestà dell'architettura, ch'è di grande e veneranda fortezza; pure gli antichi, per essere cose dipinte variamente, di cose che assomigliano alli interrotti desiderii negli umani pensieri, l'usarono nell'ornamenti di tutte le parti della casa".³⁸⁷ Ligorio definiert die Grottesken als verschiedene Phantasiegebilde, die aus fragilen architektonischen Gegenständen, mit zierlichsten Säulen und mit merkwürdig unterbrochenen Perspektiven bestehen. Zudem erscheinen Dinge, die sich an einem Faden oder an der Windung einer Weinrebe halten. Es sind zerbrechliche und unterbrochene Kompositionen, die sich aus verschiedenen Stücken zusammensetzen und als Traumgebilde nicht der rational erfahrbaren Welt angehören.³⁸⁸

Wegweisend für die Verwendung der Grotteske war die Kunst Raffaels und seiner Schule, insbesondere die Dekoration der Loggien im Vatikan. Die Bogenhalle im zweiten Obergeschoss wurde unter der Leitung Raffaels von seinen Schülern und Gehilfen zwischen 1517 und 1519 ausgemalt.³⁸⁹ Freskendekorationen mit Grottesken finden sich bereits vorher in den Arbeiten Pinturicchios im vatikanischen Appartamento Borgia (1492-94), in der Cappella Baglioni von S. Maria Maggiore in Spello (1500-01) und in der *Libreria* im Dom von Siena (1502-07/08), in Peruginos Gewölbedekoration der *Sala dell'Udienza* im Palazzo dei Priori, dem Sitz des Collegio del Cambio (1496-1500) sowie in Signorellis Sockelgestaltung der Cappella di San Brizio in Orvieto. In Ferrara kam mit der Deckendekoration Garofalos im Palazzo del Seminario die Grotteske am Ende des zweiten Jahrzehnts des Cinquecento in – zu jenen originalen – verwandten Formen an. Garofalo, der 1499 eine Studienreise nach Rom unternahm, führte 1519 für Girolamo Sacrati die Deckendekoration eines Saals im Erdgeschoss aus.³⁹⁰ Neben dem zentralen Sechseck, welches eine Balustrade imitiert, von der weibliche und männliche Figuren herabblicken, ist die Fläche mit Friesen, Kameen, Grottesken, Medaillons mit allegorischen Figuren sowie mit mythologischen und biblischen Szenen dekoriert. Ihren höchsten Impuls erhielten die

³⁸⁷ Dacos, 1969, S. 161; Fastenrath, 1995, S. 16.

³⁸⁸ Fastenrath, 1995, S. 17.

³⁸⁹ siehe Dacos, 1969; Dies., *Le Logge di Raffaello. Maestro di bottega di fronte all'antico*, Rom 1986 (2.Aufl.); Davidson, B.F., *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, London 1985, v.a. S. 27ff.

³⁹⁰ Agnelli, G., *Notizie sul Palazzo del Seminario in Ferrara e una volta dipinta dal Garofalo nel 1519*, In: *Arte italiana decorativa e industriale*, anno XVI, Bergamo 1907, S. 1-9; Cantucci, A., *La decorazione ferrarese nel XVI secolo. Il problema delle grottesche*, In: Bentini, J. (Hrg.), *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Quattrocento*, Bologna 1985, S. 213; Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo*, Rimini 1993, S. 138ff., Tav. XV-XVI.

Groteskendekorationen in Ferrara, als 1539 Ippolito d'Este in Rom zum Kardinal ernannt wurde.³⁹¹

In kurzer Zeit hatte sich die Grotteske etabliert, vor allem, da sie vielfältige Möglichkeiten der Raumdekoration vereinigte. Es handelt sich um ein Ornamentensystem, das auf Subordination und Symmetrie beruht und somit Wände, Decken, ganze Räume und sogar Raumfluchten zu vereinheitlichen versteht, ohne dass dabei Monotonie eintritt. Im Detail kombiniert sie stereometrische, architektonische, kreatürliche und vegetabile Elemente heterogener Wesensart zu spielerischen Verkettungen, denen das Prinzip der Formenkombination und der Metamorphose zugrunde liegt. Es tauchen viele Motive auf, die auch vor der Entdeckung der antiken Wandmalerei bereits geläufig waren: verschlungene Ranken, Laubengeflecht, Girlanden, Vögel, Kleintiere, Delphine, aber auch Eroten, Satyrn, Nymphen, Harpyien und zoomorphe Mischwesen aller Art. Neu sind die von Vitruv abgelehnten Phantasiearchitekturen mit stängelartigen Säulchen und ausgedünnter Substanz.³⁹² Zu den typischen Kennzeichen von Grottesken, die auch auf Tapisserien zu finden sind, gehören die Komposition aus Einzelmotiven unter Einbezug von Festons, die Verwendung in symmetrischer Gegenüberstellung wiederholter Motive, die Schaffung eines irrealen Charakters durch die Kombination architektonisch-abstrakter und organisch-phantastischer Motive und der Zwiespalt von Räumlichkeit und Flächigkeit.³⁹³

Aus der Tapisseriesammlung der Este sind keine Grotteskentapisserien erhalten. Man muss sich hier auf schriftliche Überlieferungen beschränken. 1548 bereiteten Luca d'Olanda, Camillo Filippi und Girolamo da Carpi Kartons für eine Tapisserieserie mit Grottesken vor, die ab 1551 gewebt wurde.³⁹⁴ Die Inventare erwähnen zwei separate Ensembles. Ein fünfteiliger Zyklus in Wolle und Seide wird im 17. Jahrhundert als „*di buon disegno, e buon colorito, e fini*“ bezeichnet.³⁹⁵ Die andere Serie, in vier Stücken mit kostbaren Goldfäden gearbeitet, ist als „*fini et assai coloriti e di buon disegno*“ zitiert.³⁹⁶ Die *Arazzi a grottesche* in Wolle und Seide webte Giovanni Karcher parallel zu den Tapisserien der ferraresischen Domserie (1550-53), wie

³⁹¹ Dies ist vergleichbar mit den wechselseitigen Einflüssen der Kultur und Kunst aus Florenz und Mantua mit Ferrara, die sich anlässlich der Hochzeiten zwischen den Fürstenhäusern verstärkten. Auf diese Einflüsse wird in den folgenden Kapiteln immer wieder verwiesen.

³⁹² Kanz, R., Capriccio und Grotteske, In: *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*, hrg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1998, S. 17.

³⁹³ Piel, F., *Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance, zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, 1962, S. 50.

³⁹⁴ Mezzetti, 1977, S. 61; Forti Grazzini, 1982, S. 68.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Beide Serien sind erwähnt im Inventario 1587, c. 71 und im Inventario 1598, S. 251; siehe auch Inventario 1664; Nota distinta 1679; siehe Forti Grazzini, 1982, S. 68; Campbell, T.P., 2002, S. 487.

zahlreiche Zahlungsanweisungen aus dem Jahr 1551 bezeugen.³⁹⁷ Sie entstanden in einer Zeit, als sich die höfische Tapisseriemanufaktur auf ihrem Höhepunkt befand. 1553 wurde Karcher für die Tapisserien der *Aquile bianche* und für zwei *Antiporti* mit Darstellungen von Grottesken bezahlt, an denen gleichzeitig auf fünf verschiedenen Webstühlen gearbeitet wurde.³⁹⁸

Erhaltene Grotteskentapisserien aus anderen Sammlungen können vielleicht auf ein ähnliches Aussehen verweisen. Bekannt sind etwa die vor den ferraresischen Stücken entstandenen *Grottesken-Spalliere* in Florenz. Die zehnteilige Serie wurde nach einem Entwurf und Karton von Francesco Ubertini, bekannt als Bachiacca, in den Jahren 1546-53 in der Florentiner Werkstatt von Giovanni Rost und Nicola Karcher gewebt (**Abb. 16**).³⁹⁹ Den umfangreichen Auftrag erhielten die *Arazzieri* von Herzog Cosimo I. de' Medici. Die Werke waren für besondere Anlässe zur Dekoration der niederen Wandpartien der *Sala dell'Udienza* im Palazzo Vecchio konzipiert.⁴⁰⁰ Schöne Beispiele dieses Genres sind auch die Grotteskenmonate im Kunsthistorischen Museum in Wien. Neben Früchten und Pflanzen des entsprechenden Monats erscheinen hier Szenen und figürliche Darstellungen. Hier wird die Intention deutlich, die Grotteske über ihre dekorative Funktion hinaus zum Bedeutungsträger werden zu lassen (**Abb. 17**).⁴⁰¹

³⁹⁷ Siehe ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21: „*Magnifici s. fattori generali dello Ill.mo S. Duca nostro, le magnificentie vostre faranno pagare a maestro Zoanne di fiandra tapezziero lire quaranta a conto delle tapezzarie a grottesco che esso fa nuouamente per bisogno di sua Ecc.a Adi V di Settembre 1551. L. XL*“; „... *a maestro Zoanne di fiandra tapezziero lire trenta a conto delle tapezzarie a grottesco che esso fa nuouamente per bisogno di sua Ecc.a Adi XIJ di Settembre 1551. L. XXX*“; „... *lire cinquantacinque a maestro Zoane di fiandra tapezziero a conto delle tapezzarie a grottesco, che esso fa nuouamente per bisogno di sua Ecc.a Adi XVIII di Settembre 1551. L. LV*“; „... *a maestro Zoanne di fiandra tapezziero lire vintisei a conto delle tapezzarie a grottesco che esso fa nuouamente per bisogno di sua Ecc.a. Adi XXVI di Settembre 1551. L. XXVI*“; „... *a maestro Zoanne di fiandra tapezziero lire trenta a conto delle tapezzarie a grottesco, che esso fa nuouamente di seda et lana per bisogno di sua Ecc.a. Adi VII di Nouembre 1551. L. XXX*“ (vgl. Forti Grazzini, 1982, S. 68).

³⁹⁸ Siehe ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21: „... *lire cinquanta a maestro Zoanne di fiandra tapezziero a conto delle tapezzerie di seda et lana che esso fa per bisogno di sua Exa, li quali dinari esso auanza in più maggior summa per detta tapezzaria per quella quantità che ha fatto al presente: et se gli danno detti dinari per comprare seda per potere fare detta tapezzarie. Adi IJ di Ottobre 1553. L.L.*“; „... *lire quarantacinque a maestro Zoanne di fiandra tapezziero a conto delle tapezzarie di seda et lana che esso fa per bisogno di sua Ecc.a. Adi VII di Ottobre 1553. L. XLV*“; „... *lire sessanta a maestro Zoanne di fiandra tapezziero a conto delle tapezzarie et antiporti di seda et lana che esso fa nuouamente che sono tapezzerie tre ad aquile grande, suso tri telari: et antiporti dui, l'uno a grottesco l'altro ad aquila grande, suso dui altri telari, per bisogno di sua Ecc.a. Adi XIII° di Ottobre 1553. L.LX*“; „... *lire sessanta a maestro Zoanne di fiandra tapezziero a conto delle tapezzarie et antiporti che esso fa nuouamente di seda et lana per bisogna di sua Ecc.a. Adi XXI di Ottobre 1553. L.LX*“; „... *lire cinquanta a maestro Zoanne di fiandra tapezziero a conto delle tapezzarie et antiporti, che esso fa nuouamente, di seda et lana per bisogno di sua Ecc.a. Adi XXVIJ di Ottobre 1553. L.L.*“ (vgl. Forti Grazzini, 1982, S. 69).

³⁹⁹ Campbell, T.P., 2002, Kat. 60; Meoni, 1998, Kat. Nr. 24-33, S. 172-185.

⁴⁰⁰ Adelson, 1990, S. 205-218.

⁴⁰¹ Scheicher, E., Die Grotteskenmonate. Eine Tapisserieserie des Kunsthistorischen Museums in Wien, In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 69 (neue Folge Bd. XXXIII), 1973, S. 55; Sachsenhofer, D., Gartendarstellungen auf Tapisserien der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Wien 2001, S. 36.

Es ist anzunehmen, dass neben diesen Bildteppichen auch Freskendekorationen, zum Beispiel auf den Decken und Wänden des Castello Vecchio, der Palazzina Marfisa (**Abb. 18**), der Palazzi Polo, Naselli u.a. auf ein mögliches Aussehen der verlorenen ferraresischen Grotteskentalapissereien verweisen. Zum Teil entwarfen die *Arazzi* dieselben Künstler, von denen auch malerische Werke mit diesem Sujet bekannt sind. Zum Beispiel findet man bei den Früchtefestons auf der Decke der *Sala d'Aurora* im Castello Vecchio eine evidente Ähnlichkeit zu jenen von Luca d'Olanda für die Tapissereien der *Storie di S. Maurelio* im Dom von Ferrara entworfenen Sujets.⁴⁰² Es handelt sich um Motive, die bereits einige Jahre früher in Werken Mantegnas in der *Camera degli Sposi* in Mantua oder in den Fresken von Giovanni da Udine in den Loggien verarbeitet sind.⁴⁰³ Die Dekorationen wurden den hohen Ansprüchen nach einer modernen Dekoration gerecht. Auch Malereien in der *Anticamera del Governo* im südlichen Flügel des Castello, im Cinquecento „*Anticamera del salotto di Sua Eccellenza*“ genannt, zeigen Grotteskensujets (**Abb. 19+20**). Die Fresken wurden 1556 von Girolamo Bonaccioli und von Battista Bolognese ausgeführt.⁴⁰⁴ Ebenfalls ist für die Grotte der *Montagna di San Giorgio* eine Dekoration mit Grottesken nachgewiesen: „*con alcuni nicchi lavorati di grotteschi, e più oltre seguitando s'entrava in una piccola stanzetta quadrata lavorata di mosaico, con pitture e arabeschi dorati dilettevoli molto*“.⁴⁰⁵ 1549 wurde Girolamo da Carpi für Malereien in der Grotte der estensischen *Delizia* der *Montagna di sotto* bezahlt.⁴⁰⁶ Es handelte sich hierbei um zwei Räume, die mit Malerei, Mosaik und polychromen Reliefs mit Grottesken dekoriert waren.⁴⁰⁷ Diese Motive sind, abgesehen davon, dass sie in Rom nach den Ausgrabungen der antiken Dekorationen an den Wänden und Decken der Domus Aurea im späten 15. Jahrhundert in Mode waren, auch häufig im „*Taccuino romano*“ von Girolamo da Carpi zu finden. Zeichnungen des Künstlers, die aus diesen Jahren stammen, könnten auf ein mögliches Aussehen der Grotteskentalapissereien sowohl der verlorenen Malereien in den estensischen Landhäusern, als auch jener auf den Tapissereien hinweisen.⁴⁰⁸ In seinen Skizzenbüchern erscheinen etwa Verzierungen der

⁴⁰² Weitere Beispiele sind jene von fadenförmigen Stengeln gebundenen und gestützten Gegenstände in der *Stanzino* der Herzogin im Castello. (Bentini, 1985, S. 229-233) Zu den Tapissereien der Domserie siehe 4.3.5. Die Bordüren, die Ikonographie ihrer Motive und ihre Einflüsse werden separat in 4.3.6 behandelt.

⁴⁰³ Zu diesen und zu weiteren Beispielen siehe Santucci, 1985, S. 213-18.

⁴⁰⁴ Bentini, Borella, 2002, S. 57.

⁴⁰⁵ Marc'Antonio Guarini, *Compendio storico...*, Ferrara 1621, S. 205; Venturi, G, *Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, In: *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara 1979, S. 40.

⁴⁰⁶ Die *Delizia* wird in Kapitel 4.3.4.2 beschrieben.

⁴⁰⁷ Cavicchi, 1992, S. 63ff.

⁴⁰⁸ Dauner, G., *Drawn Together. Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi*, Philadelphia 2005, S. 5, Kat. Nr. 31, 41ff.

vatikanischen Loggien Raffaels⁴⁰⁹, Stuckarbeiten von Giulio Romano für den Palazzo Tè in Mantua und ornamentale Motive von Perino del Vaga für das Castel Sant'Angelo.⁴¹⁰ Die Grottesken waren als hochmoderne und anspruchsvolle Dekoration sehr beliebt, wurden immer wieder erneuert, modifiziert und schließlich zum exklusiven Sujet auf vielen *Arazzi*. Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass in viele Grotteskentapisserien wertvolle Gold- und Silberfäden eingewebt wurden. Durch das Medium des Teppichs wurden die Motive gegenüber den Arbeiten im Vatikan noch gesteigert und Grotteskenteppeiche somit zur imperialen Dekoration.

4.3.2 *Vita signorile*: Vergnügungen, Feste und Jagdszenen

Die italienischen Adligen der Renaissance gaben sich, soweit es möglich war, dem Vergnügen hin, vor allem während der knappen Intervalle zwischen Kriegshandlungen und kleinen bewaffneten Konflikten. Jeder Anlass, ein „*Spettacolo*“ zu veranstalten, war willkommen, um für einen Gast das Repertoire, das dem Fürsten zur Verfügung stand, in Gang zu setzen. Zwischen den Höfen herrschte starke Konkurrenz. Kein Besucher sollte sich vorstellen können, was ihn im Hause Este erwartete.⁴¹¹ Prunk und Magnifizienz hatten die Stärke des Fürstenhauses vor Augen zu führen. Feste und Theateraufführungen wurden als Mittel der Politik benutzt und boten dem Regenten und seinem Hof die Möglichkeit, vorübergehend in die Rolle ihrer beispielhaften Vorbilder zu schlüpfen. Diese Darbietungen sollten außerdem beim Zuschauer Bewunderung hervorrufen. Wie auch durch höfische Kunst konnte der Herrscher durch Manipulierung öffentlicher Veranstaltungen Macht und Stärke demonstrieren, politische Rivalen besänftigen, Allianzen publik machen oder die soziale Hierarchie stärken.⁴¹²

Viele charakteristische Darstellungen der *Vita signorile* sind durch die Abbildungen auf den *Arazzi ferraresi* bekannt und verweisen in ihrer Ikonographie zum Teil auf o.g. und in den folgenden Ausführungen näher zu definierende Absichten. Neben Tapisserien mit antiken Historien erscheinen in der estensischen Sammlung zahlreiche Stücke mit literarischen Sujets, Szenen mit Schäfern und arbeitenden Landleuten. Geschätzt wurden auch Themen des höfischen Lebens wie Feste, Turniere, Liebesgärten und Minneleben sowie Jagdszenen. Vor allem auf den

⁴⁰⁹ Ebd., Kat. 43.

⁴¹⁰ Ebd., Kat. 42.

⁴¹¹ Kehl, P., *Letti smontabili...*, 2000, S. 159.

⁴¹² Rosenberg, C.M., *The Use of Celebrations in Public and Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara*, In: *Il teatro italiano del Rinascimento*, Mailand 1980, S. 521; Strong, R., *Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht*, Würzburg 1991.

älteren *Arazzi* findet man, wie den Inventarbeschreibungen zu entnehmen, sehr häufig ländliche Themen. Tapisserien entsprechender Sujets bilden nach dem Inventar von 1457 die umfangreichste Gruppe unter den figürlichen *Arazzi* der *Guardaroba Estense*.⁴¹³ Erwähnenswert sind einige große unter den Markgrafen Nicolò III. und Leonello d'Este erworbene Wandbehänge mit Namen, die bereits auf ihren Inhalt verweisen: *Cazaduri*, *Mededuri*, *Fontana*, *Molino*, *Piegore*, *Barca* oder *Buffoni*.⁴¹⁴ Eine Besonderheit stellte die *Coltrina* der *Buffoni* dar, die sich das Auftreten von Hofnarren zum Thema gemacht hat. Im Inventar von 1457 sind „*piú figure de homeni et de done a piedi e a cavalo fra le quali gie è uno homo vestido de rosso che ha una testiera in capo cum uno becho in cima fato a guisa de cicogna e orechie de asano che sona uno tamburo e uno sivolotto e altre figure che fano zogi*“ beschrieben.⁴¹⁵ Die Vorliebe der Este für Vergnügungen und Karneval stellte sicher, dass das Stück am Hof oft in Gebrauch war. Die *Coltrina* bestand aus Wolle und Seide und hatte die Maße 4,18 x 11,16 m. In der Gruppe der *Arazzi*, die um 1450 an den Hof gelangten, gehörte diese Ausfertigung zu den meistbewunderten. Dies geht aus den Zitaten in den estensischen Registern hervor. Sie wurde mindestens zweimal restauriert, 1475 und 1481, und war 1529 noch in gutem Zustand.⁴¹⁶ Ein vergleichbar langes Leben hatte eine große Wandtapisserie, *la chultrina del peraro*, später *la Zanetta* genannt. Im Zentrum der Komposition stand ein Pavillon mit dem Wappen Nicolòs III. und einem Vogelkäfig mit einem Papagei, der von Jägern, zu Fuß und zu Pferd „*e altre cosse*“ umgeben war. Der *Arazzo* gehörte im 15. Jahrhundert zu den berühmtesten Exemplaren der Este-Sammlung und wurde auch unter den Herzögen Borso und Ercole I. häufig benutzt.⁴¹⁷

Auf anderen Stücken konnte man Figuren bewundern, die vor einer Grundfläche mit *Millefleurs* Musikinstrumente spielen oder das idyllische Szenarium eines Brunnens aufsuchen, „*che sparze*

⁴¹³ Siehe Forti Grazzini, 1982; Bulst, 1993, S. 203.

⁴¹⁴ Forti Grazzini, 1982, S. 16ff., behandelt die Stücke neben vielen anderen ausführlich.

⁴¹⁵ Inventari 1457, c. 3v, coltrina n. 10; Forti Grazzini, 1982, S. 215.

⁴¹⁶ 1461-1462 Dibituri, cc. 8v, 9r, 30r, 31r, 37v, 41r, 52r; Memoriale 1464-1465, cc. 14r, 83v; 1472-1473, c.5r; 1474-1475 Zornale, c. 33v; Zornale 1475-1476, c. nicht nummeriert (14.Juli und 2. Oktober 1475); 1481-1482 Zornale, c. 4v; Robe che se toleno (1528), cassa n. 25; Inventario 1529, c. 2r (vgl. Forti Grazzini, 1982, S. 32; Ghinato, 1987/88, S. 295; Bertoni, 1927, S. 179f.).

⁴¹⁷ Borso nahm die Tapisserie bei seinen prunkvollen Einzügen nach Padua im April 1458 und nach Venedig im April 1463 mit. Sie wurde für wichtige Besucher ausgestellt, z.B. als Galeazzo Sforza im August 1461 in der Villa von Copparo logierte oder beim Besuch des französischen Botschafters im Jahr 1462, und wurde mehrmals verliehen. Ab Ende der 60er Jahre benötigte die Tapisserie aufgrund der fast kontinuierlichen Nutzung Restaurierung (siehe Inventar 1436, c. 34r; Bertoni-Vicini, n. 1499 auf S. 86; Inventar 1457, c. 3v, coltrina n. 11; Dibituri 1457-1458, c. 26 (Reise nach Padua); 1461-1462 Dibituri, cc. 12r, 20v, 31r, 41r, 52v; Memoriale 1464-1465, c. 14 (Reise nach Venedig). Bzgl der Restaurierungen vgl. 1466-1469 Dibituri, c. 107v e Zornale, c. 33v; 1481-1482 Zornale, c. 14v; siehe Forti Grazzini, 1982, S. 22f.; Bertoni, 1927, S. 182).

aqua a septe canelle, cum una dona apresso che sona una arpa“.⁴¹⁸ Forti Grazzini verweist in diesem Zusammenhang auf Stücke mit Illustrationen ländlicher Konzerte, die in die zweite Hälfte des 15. beziehungsweise ins beginnende 16. Jahrhundert zu datieren sind.⁴¹⁹ Der Autor vermutet jedoch, dass der *Millefleurs*-Hintergrund der ferraresischen Stücke nicht so üppig war wie bei diesen Beispielen und vergleicht sie mit der berühmten Tapiserie *Offerta del cuore* des Musée de Cluny, die im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhundert in Arras ausgeführt wurde.⁴²⁰ Eine Königstochter aus Frankreich als Herzogin und zahlreiche aus eben diesem Land stammende *Arazzieri* prägten in Ferrara den französischen Einfluss. Die ferraresische Vorliebe für Romane aus diesem Land ist durch die Tapiserie *da l'anzolo* oder die *Coltrina Dio d'Amore* bezeugt. Letztere könnte mit einem fragmentarischen Stück der Darstellung des *Roman de la Rose* aus einer englischen Privatsammlung vergleichbar sein.⁴²¹ Der von Boteram 1457 erworbene Wandbehang wird im Este-Inventar als neu beschrieben, mit Figuren, die eine Zitadelle angreifen, die von Frauen bewacht und mit Rosen verteidigt wird.⁴²² Viele *Arazzi* des 15. Jahrhunderts vermitteln in ihrer Ikonographie ritterliches Gedankengut und literarische Nostalgie, welche die Kultur des Hofes in jener Zeit dominierten. Diese erscheinen auch in anderen Sektoren der ferraresischen Kunst, in Literatur, Namensgebung der Dynastie sowie in verschiedenen Gebäuden und Gewändern.⁴²³

Jagdtapiserien boten Sujets, die vor allem auf die Stellung der Adligen verweisen. Eine Vielzahl von Schriftquellen belegen die große Beliebtheit und Motivvielfalt von Teppichen dieser Thematik an den Höfen des 14. und 15. Jahrhunderts. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Bildteppiche mit Jagdszenen in der estensischen Sammlung zahlreich erscheinen und aufgrund der Inventarbeschreibungen Ähnlichkeiten mit den sogenannten Devonshire-Jagd-Tapiserien

⁴¹⁸ Z.B. bei der Tapiserie *Fontana*, die wie folgt beschrieben wird: „*fata cum più figure de homeni e de done, e cum una fontana in mezo che sparze aqua a septe canelle, cum una dona apresso che sona una arpa; fra le quale figure gie ne sono alcune che cazana oxeli per aqua, e uno homo vestito de rosso, cum uno capello peloso, a cavalo cum uno bastone in mane da uno capo, e da altro capo una dona vestita de zetanino alexandrino cum uno capuzo de zetanino verde in capo a cavalo de uno cavalo bianco*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 31).

⁴¹⁹ Ein schönes Beispiel bildet etwa die Tapiserie *Konzert am Brunnen* aus der Serie *Vita signorile* (Manufaktur aus Brüssel, Anfang 16. Jahrhundert; Paris Musée des Gobelins; Forti Grazzini, 1982, Abb. 11).

⁴²⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 31.

⁴²¹ Das Fragment wurde 1983 auf einer Auktion verkauft (Sotheby's London, 11. März 1983, Los 10) und stellt die letzte Episode des *Roman de la Rose* dar (Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 253-258; Forti Grazzini, 2003, S. 328; Ghinato, 1987/88, S. 294).

⁴²² Forti Grazzini, 1982, 37.

⁴²³ Ders., 1991, S. 54; Venturi, 1885, S. 692ff.; Bertoni, 1903, S. 69-93; Ders., 1927; Gundersheimer, 1973, Fn. 10 auf S. 127-128; Tissoni Benvenuti, A., *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, In: *I libri di „Orlando innamorato“*, Modena 1987, S. 13-33.

vermutet werden.⁴²⁴ Die vier franko-flämischen *Arazzi* im Victoria & Albert Museum in London, die zwischen 1430-1435 und 1440-1445 entstanden, stellen ein repräsentatives Exemplum der monumentalen höfischen Jagdtapisserien vor 1500 dar. Die Stücke in Wolle und Seide zeigen neben einer Falkenjagd eine Hatz auf Wildschweine und Bären, sowie auf Ottern, Schwäne und Hirsche (**Abb. 21**).⁴²⁵ Franke stellte in ihrem Beitrag zu den vier *Caccie del Devonshire*-Tapisserien ein gemeinsames Grundschema fest: Vor einer abwechslungsreich gestalteten Landschaftsfolie sind jeweils eine Vielzahl von Figuren einzeln, in Paaren oder in größeren szenischen Zusammenhängen planvoll auf der Gesamtfläche angeordnet. Durch den hoch angelegten Horizont wird eine steile Bildebene erreicht, die durch kulissenhaft verwendete Landschaftselemente – Hügel, Felsen, Bäume und Gewässer – sowie formelhaft eingesetzte, zuweilen „spielzeughafte“ kleine Architekturen gegliedert und belebt ist. Franke entdeckt außerdem keine Hinweise, die darauf hindeuten, dass es sich um Erinnerungsbilder konkreter Jagdereignisse handelt.⁴²⁶

Die Tapisserien visualisieren die Jagd, sei es die mit Beizvögeln oder jene mit Hunden, als Privilegien einer Elite. Die in einer großen Variationsbreite dargestellte, zum Teil kaum jagdgerechte Kleidung, die Vielfalt des Schmuckes und der Kopfbedeckungen, sowie kostbares Zaumzeug gehören in diesem Kontext zu den Ausdrucksformen aristokratischer Identität. Außerdem werden wiederholt Jagdfalken und unterschiedliche Jagdhunde als aussagekräftige Standesabzeichen und Attribute der Adelszugehörigkeit und des höfischen Lebens vorgeführt. Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts galt die Jagd als fürstliches und aristokratisches Privileg, als Ausdruck höfischer Lebensart und als standesgemäßer Zeitvertreib der Elite. Sie spielte sich im Allgemeinen zu Pferde ab und war auch – im elementaren Kampf zwischen Mensch und Tier – Bewährungsfeld für außerordentliches Können und körperliche Beherrschung wie Mut und Kühnheit und anderer aristokratischer Tugenden, etwa in der Affektbeherrschung. In den herzoglichen Jagdtapisserien präsentierte der Herrscher Hofstaat und Besuchern die Jagd primär als Ausdrucksform des aristokratischen Lebens. Gleichzeitig demonstrieren die monumentalen Behänge, dass die Adligen der Jagd nur in den herzoglichen Domänen und in herrschaftlichem Gefolge nachgehen konnten.⁴²⁷

⁴²⁴ Siehe 4.1.1.

⁴²⁵ Aufgrund stilistischer Unterschiede und verschiedener Zeitstufen der Kostüme ist anzunehmen, dass die vier Behänge ursprünglich zu vier verschiedenen Serien gehörten (siehe Wingfield Digby, 1971; Ders., 1980, nn. 2-5, S. 12-14; Franke, 1997, S. 124; Dies., 2000, S. 189-218).

⁴²⁶ Franke, 2000, S. 193ff.

⁴²⁷ Ebd., S. 189ff.

4.3.2.1 Die verlorene Tapisserieserie der *Cavalli* (1542-1557)

Einen anderen Charakter als die Jagdtapisserien des 15. Jahrhunderts hatten offensichtlich die seinerzeit berühmten Tapisserien der *Cavalli*. Die Planungen für die vierteilige estensische Pferdeserie begannen im Jahr 1542, als Camillo Filippi für die Serie zwei Kartons vorbereitete. Weitere Vorlagen entstanden 1554 von Jacopo Vighi d'Argenta und Luca d'Olanda, die ab 1557 gewebt wurden.⁴²⁸ Die Bildteppiche sind nicht mehr erhalten, es ist jedoch bekannt, dass vier Stücke Porträts der vom estensischen Hof bevorzugten Pferde „*grandi al naturale*“ aufwiesen. Darunter befanden sich den Dokumenten zufolge die Abbilder der herzoglichen Pferde *Ubina* und *Armellina*.⁴²⁹ Die vier Tapisserien mit den Maßen 4,85 x 6,73 m waren zusammen mit den *Arazzi* der *Città* für die Dekoration der Sala der *Camere Nuove* des Hofes bestimmt.⁴³⁰ Die Tapisserieserie wurde bereits 1557 in der Loggia des venezianischen Palastes der Este mit Aussicht auf den Canal Grande ausgestellt. Die Pferde, so schrieb der Chronist A. Andrea bei dieser Gelegenheit, waren „*così ben lavorati, che a coloro, che passavano in gondola pareva, che dovessero saltar nell'aqua, & che fussero difficilmente ritenuti*“.⁴³¹ Im 17. Jahrhundert war die Serie im estensischen Palazzo in Modena ausgestellt.⁴³²

In einer vergleichbaren Pferdeserie, den sogenannten *Mortlake Horses*, eine nach der Manufaktur in Mortlake benannte achteilige Tapisserieserie mit mythologischen Szenen, sind Pferde des englischen Hofes nach dem Vorbild der Pluvinel'schen Reitschule porträtiert.⁴³³ Die

⁴²⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 68; Campbell, T.P., 2002, S. 487.

⁴²⁹ Bentini, Borella, 2002, S. 49 und ASMo., MF, R. 123 (1554), Dok. 1, c. 7, c. VIII, Dok. 4, c. LII; Dok. 5, c. 56.

⁴³⁰ Ebd. S. 200f. und 5.2.3.

⁴³¹ Andrea, A., *Della Guerra di Campagna di Roma e del Regno di Napoli nel pontificato di Paolo III. L'anno MDLVI et LVII*, Venedig 1560, S. 63; Campori, (1876) 1980, S. 66; Pazzi, G., *Le "Delizie Estensi" e l'Ariosto. Fasti e piaceri di Ferrara nella Rinascenza*, Pescara 1933, S. 74. Die Tiere wurden mit Abbildungen der Natur verglichen, „*così bene, da parere vivi*“, wie in einem kleinen Heft steht, in dem die Ausstattung im Este-Palazzo in Venedig im Jahr 1572 beschrieben wird (siehe Campori, (1876) 1980, S. 126; Inventario 1580, c. 8; Inventario 1587, c. 6b; Inventario 1598, S. 251).

⁴³² Inventar 1638, c. 6: „*Pezzi nro 4 d'Arazzi fini alti alle 7, et nel mezzo di sopra via un Aquila sono chiamati li Caualli, questi aparono un Camerone dalla banda del Sig. Prencipe Rinaldi*“. Inventario 1664; Nota distinta 1679: „*Pezzi n° 4 Caualli fini, disegno de Dosi, ma di brutto colore, servano alle camere di Forestiere...*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 68, 89, Fn. 70).

⁴³³ Die sog. „*L'instruction du Roy en l'exercice de monter a cheval par messire Antoine de Pluvinel...*“ ist eine Niederschrift der Gespräche, die der Reitlehrer Pluvinel (1555-1620) beim Unterricht mit dem Dauphin, dem späteren Ludwig XIII. und Fürsten des französischen Hofes geführt hatte. Die Schrift wurde vom Stecher Crispin de Pas d.J. illustriert und 1623 posthum in Paris herausgegeben. Pluvinel war einer der wichtigsten Vertreter der gewaltfreien Lehrmethode in der Reiterei. Er war der Ansicht, dass das Pferd durch Verständnis für seinen Charakter, Lob und Geduld auch ohne Gewalt zur Mitarbeit gebracht werden konnte. Diese gewaltfreie Methode sollte zur Leistungsfähigkeit des Pferdes beitragen und sein Leben verlängern (Brassat, 1992, S. 212; Branderup, B., *Renaissance-Reiten nach Antoine de Pluvinel. Reiten wie die Könige*, Brunsbek 2003).

ferraresischen *Cavalli* bildeten für die englische Serie einen wichtigen Vorläufer.⁴³⁴ Bekannt ist, dass in der Manufaktur von Mortlake nicht nur die Tapissertechnik aus den Niederlanden übernommen wurde, sondern auch führende flämische Weber verpflichtet sowie italienische und flämische Tapissereien kopiert wurden. Berühmte Beispiele hierfür sind die Raffael-Serie der *Taten der Apostel*, die *Monate* von Heinrich VIII. sowie Werke von Giulio Romano.⁴³⁵ Zu verweisen ist vor allem auf die paneyrische Tendenz dieser Dressur-Tapissereien. Zeitgenossen verglichen die Kunst der Dressur mit der Fähigkeit, die Geschicke eines Staates zu lenken.⁴³⁶ In der Serie der *Royal Horses* stellen die tänzelnden oder galoppierenden Pferde zum größten Teil mythologische Figuren dar, wie zum Beispiel *Meleager* (**Abb. 22**), *Perseus auf Pegasus* oder die *Tötung von Niobes Kindern*.⁴³⁷ Die estensischen *Arazzi* der *Cavalli* waren vermutlich nicht mit einem mythologischen Hintergrund bedacht, sondern präsentierten Porträts der beliebtesten oder prestigeträchtigsten Exemplare aus dem höfischen Gestüt.

In den Stallungen auf der Rückseite des Palazzo Vecchio, zu denen man auch von den Appartamenti aus gelangen konnte, hielt der Hof bereits unter Nicolò III. die besten Pferde.⁴³⁸ Unter Alfonso II. gehörten bis zu 400 Tiere zum Besitz der Este. In einem speziellen Register führte man Tag für Tag Buch über die Anzahl, die sich am Hof befand, und die Futtermenge. Für die Este war sicherlich die berühmte Zucht der Gonzaga von Mantua, die hierbei eine große Tradition aufweisen konnten, vorbildlich.⁴³⁹ Die Pferdeporträts im Palazzo del Tè in Mantua könnten als Vorlage für die ferraresische Tapisserieserie gedient haben. Wie bereits erwähnt, war Luca d'Olanda auch an den Entwürfen für die ferraresischen *Cavalli* beteiligt. Da Luca, bevor er im Jahr 1545 nach Ferrara kam, in Mantua als Schüler Giulio Romanos tätig war, kann er sicherlich als ein wichtiges Bindeglied für den künstlerischen Austausch zwischen Mantua und

⁴³⁴ Siehe Marillier, H.C., *The Mortlake Horses*, In: *Burlington Magazine* 50, 1927, S. 13-14; Martin, L., *Sir Francis Crane: Director of the Mortlake Tapestry Factory and Chancellor of the Order of the Garter*, In: *Apollo*, 113, Febr. 1981, S. 90-96; *The Gift of a Mortlake Tapestry*, In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Bd. 32, Nr. 2 (Febr. 1937), S. 27-30.

⁴³⁵ Thomson, 1996, S. 282-87; Peck, L.L., *Consuming Splendour. Society and culture in seventeenth-century England*, Cambridge 2005, S. 82ff.

⁴³⁶ Brassat, 1992, S. 98, 212f.

⁴³⁷ Die Mortlake Factory wurde 1619 in Mortlake gegründet; die Serie wurde in den frühen 1630er Jahren von Francis Clein oder Cleyne (1582-1658) entworfen, der seit 1624 in England und Entwerfer für die Mortlake Manufaktur war; die Serie entstand im Auftrag von Henry Mordaunt, zweiter Earl of Peterborough. Alle sieben erhaltenen Stücke (das achte ist verloren) tragen die Wappen des Auftraggebers. Fünf Tapissereien hängen in Drayton House, nahe Kettering (siehe Marillier, 1927, S. 13-14 und Abb. A-F auf S. 12; Hefford, W., „Cleyne's Noble Horses“, In: *National Art-Collections Fund Review*, 87 (1990), S. 97-102).

⁴³⁸ Siehe Gandini, L.A., *Viaggi, cavalli, bardature e stalle degli Estensi*, In: *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, s. III, vol. X, fasc. I-III, Bologna 1892, S. 66, 41-94.

⁴³⁹ Zum Gestüt der Gonzaga in Mantua siehe Malacarne, G., *Il mito dei cavalli gonzagheschi. Alle origini del purosangue*, Verona 1995.

Ferrara gesehen werden. Innerhalb einer komplexen Folge gemalter Architektur treten im weit-räumigsten Saal des Palazzo Tè, dem Großen Pferde-Saal, sechs Pferde in Lebensgröße hervor – auch die estensischen *Cavalli* erschienen auf den Tapisserien in natürlicher Größe.⁴⁴⁰ Darstellungen von Pferden aus dem berühmten Mantuaner Gestüt waren auch in anderen Palästen der Gonzaga zu finden, zum Beispiel besaß die Villa Marmiolo einen den Pferden gewidmeten Raum. Kurz nach Abschluss der Arbeiten am Palazzo Tè wurde im Jahr 1536 im *Appartamento di Troia* des Palazzo Ducale eine *Sala dei Cavalli* eingerichtet.⁴⁴¹ An allen Höfen, wie auch am ferraresischen, hielt man Turnierpferde. Nicht nur in den großen Städten, zum Beispiel anlässlich einer Hochzeit oder der Ankunft eines Fürsten, sondern auch in kleineren Zentren wurden Turniere abgehalten.⁴⁴² An den *Palio di San Giorgio* erinnern Fresken im *Salone dei Mesi* im Palazzo Schifanoia, wo in der Darstellung des Monats April diverse Rennen mit Pferden und Eseln abgebildet sind. Neben Herzog Borso sehen Höflinge und Frauen auf den Balkonen ihrer Palazzi vor dem Hintergrund einer festlich geschmückten Stadt den Wettkämpfen zu (**Abb. 23**).

4.3.2.2 Die Tapisserieserie der *Virtù* (1559/1560)

Spielerische Erfindungen in der Anlage perspektivischer Gärten und Landschaften bilden das Thema der fünf Tapisserien der *Virtù* oder auch der „*feste in prospettiva de giardini et paesi*“. Jede Tapisserie stellt Vergnügungen im Freien und Hofspiele dar: einen Markt, eine Jagd, ein Turnier im Wasser oder einen Tanz in einem Wäldchen. Große Tugendstatuen in fingierter Bronze, von welchen die Serie ihren Namen erhielt, dienten als seitliche Begrenzung.⁴⁴³ Die

⁴⁴⁰ Die *Sala dei Cavalli* diente als Fest-, Empfangs- und Ballsaal des Palazzo. Der Pferdesaal bildete zusammen mit der *Sala di Psiche* und dem Logis des Hausherrn das sog. *Appartamento di Psiche*, das einen gesteigerten Repräsentationsanspruch aufwies. Die Räume wurden ab 1527 ausgemalt und kamen 1528 zum Abschluss. Neben dem Meister waren Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano, Luca da Faenza, Agostino da Mozzanega, Fermo da Caravaggio u.a. beteiligt (Vetter, A., Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext, Weimar 2002, S. 75f.; Oberhuber, K., La sala dei Cavalli, In: Giulio Romano 1989, S. 340).

⁴⁴¹ Beluzzi, A., Capezzali, W., Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova. Ausst.Kat. Mantua 1976, Florenz 1976, S.33, Anm. 63; Bulst, W., Der italienische Saal der Landshuter Residenz, In: Die Landshuter Stadtresidenz, München 1998, S. 185 und Fn. 29.

⁴⁴² Der Palio von Ferrara wird nach der Überlieferung als einer der ältesten in Italien angesehen und entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, vermutlich um den Sieg von Azzo VII. d'Este über Ezzelino da Romano in Cassano d'Adda im Jahr 1259 zu feiern. Der Palio wurde als Volksfest bis zur Devolution Ferraras an den Kirchenstaat (1598) und in der Folge in unregelmäßiger Weise bis zur Vereinigung Italiens fortgesetzt (Tebaldi, D., Ferrara e il Palio, Ferrara 1992).

⁴⁴³ Im Inventar von 1598 wurde die Serie der *Virtù* beschrieben als „*Paramento di razzaria di seda, bavella et lana, nel qual vi sono in prospettiva di giardini e paesi con virtù dalle bande finte di bronzo pezzi n. 5*“ (Inventario 1598, c. 159; Sella, 1931, S. 250, n. 1758).

Serie webte Giovanni Karcher in den Jahren 1559-1560 nach Entwürfen von Leonardo da Brescia. Von 1557 bis 1561 realisierte Giovanni Karcher für Ercole II. die Tapisserieserien der *Città dello stato estense*, der *Storie di Ercole*, der *Grotesche* und der *Virtù*.⁴⁴⁴ Ein Stück aus der letztgenannten Serie ist vermutlich noch erhalten, wurde jedoch nie veröffentlicht, sein aktueller Aufenthaltsort ist unbekannt. Die Tapisserie wurde bei Sotheby's im Jahr 1966 verkauft und im Katalog wie folgt beschrieben: „A rare mid-16th Century Ferrara Tapestry, the centre with a village square with villages dancing round an oak tree, the trunk supporting a leafy platform containing an orchestra, the scene framed by fruit and palm trees; the upper part of the tapestry with a scalloped armorial cartouche containing a crowned eagle and draped with rich red lambrequin hangings upheld by winged putti, the sides with life size allegorical figures of Justice and Prudence standing on massive plinths supported by winged mermaids, the bases with military trophies tied with blue ribbons; the lower part of the tapestry with a sculptured group of infant satyrs and children garlanded with luxuriant swags of fruit, with two stone tablets, one inscribed *Factum Ferraria (Ferrariae) MDLVIII* and the other *HER.II.FEB. (FER.) MUT.REO. (REG) IIII CAR. DUX. I, 16ft. 1 in. high by 17ft. 10 in. wide, partly rewoven*“.⁴⁴⁵ Die Tapisserie ist mit 4,90 x 5,20 m bemerkenswert groß. Die anderen Stücke hatten eine variable Höhe zwischen 4,85 und 4,02 m und eine variable Länge zwischen 4,46 und 8,37 m.⁴⁴⁶ Durch die Beschreibung des Auktionshauses ist die Herkunft aus der ferraresischen Manufaktur und der Auftraggeber Ercole II. belegt. Da Letzterer jedoch im Jahr 1559 starb, wurde die Tapisserieserie erst unter seinem Sohn und Nachfolger, Alfonso II., fertig gestellt.

Die von Sotheby's beschriebene Tapisserie konnte als ein Stück aus der in den ferraresischen Inventaren beschriebenen Serie der *Virtù* identifiziert werden. In dessen Mitte war „(...) *uno arbore*“ dargestellt, „(...) *suso il quale arbore gli è pifari che sonano con persone che bala et altre fantasie*“.⁴⁴⁷ Ein zweites Stück präsentierte Putti bei einem Turnier und in einem Teich schwimmend sowie große Fruchtbündel an den Seiten mit „*frisi de sotto*“, Putti mit Satyrfüßen und Darstellungen der Tugenden *Temperanza* und *Vittoria* mit der Palme in der Hand: „*una prospettiva con puttini che corano (corrano) alla quintana et altri nuotano nel acqua con fruttari*

⁴⁴⁴ Campori, 1876 (1980), Dok. XI, S. 106.

⁴⁴⁵ Siehe Katalog von Sotheby's London, 25. März 1966, Los 13. Die Tapisserie wurde vom Antiquar Jack Bernardout, London erworben.

⁴⁴⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 71, Fn. 93.

⁴⁴⁷ Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de Fiandra Tapeciero nelli anni infrascritti, 1559: „*Uno razzo grande che accompagna il detto razzo de seda e lana nel mezo del quale vi è uno arbore suso il quale arbore gli è pifari che sonano con persone che bala et altre fantasie il quale è alto br. 7 ½ et largo br. 8 2/3 che fanno br. 62 1/9 quadre*“.(Campori, (1876) 1980, Doc. XI, S. 106).

grandi dalli latti con frisi de sotto con puttini con piedi di satiri et con la Temperanza da uno lato et la Vittoria con la palma in mano dall'altro lato".⁴⁴⁸ Die nächste Tapissérie zeigte einen Tanz von Personen um einen Baum, einen Stierkampf um einen Bretterzaun – eine Sportart, die in Italien im 16. Jahrhundert sehr verbreitet war –, und wieder die Darstellung großer Fruchtbündel: „*con fruttari grandi e donne e una caccia de uno toro et con huomini intorno al stecato con altre fantasie*".⁴⁴⁹ Der dritte *Arazzo* stellte die städtische Szene eines Marktes mit seinen Läden, Seiltänzern und Tänzern und vielfältigen Fruchtbündeln dar: „*con fruttari de più sorte con una fiera in mezo del detto con botege di diverse marcancie et varie figure piccole e uno canta in banco con più persone intorno ed una festa che si bala con più persone et altre varie fantasie*".⁴⁵⁰

Zuletzt folgt die Darstellung eines großen Hofturniers beziehungsweise einer Seeschlacht: „*con un torrione grande con quantità di gente a sedere huomini et donne con acqua in la quale gli è barche con huomini armati et altre varie fantasie*". Die Dekoration an den Seiten bildeten „*fruttari grandi da ogni lato de più sorte con due figure grandi una da ogni lato et donne una per forteza ad una colona*".⁴⁵¹ Die Beschreibung dieses letzten Stückes könnte in Beziehung zu einer Zeichnung von Leonardo da Brescia aus dem Jahr 1580 stehen, die eine historische phantastische Seeschlacht abbildet (**Abb. 24**).⁴⁵² Das Blatt stellt das berühmte Ritterturnier der

⁴⁴⁸ Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1559: „*Uno Razzo grande de seda e lana in mezo del quale vi è una prospettiva con puttini che corano (corrono) alla quintana et altri nuotano nel acqua con fruttari grandi dalli latti con frisi de sotto con puttini con piedi di satiri et con la Temperanza da uno lato et la Vittoria con la palma in mano dall'altro lato quale è alto br. 7 1/8 (?) et largo br. 6 2/3 che fanno br. 47 1/2 quadre.*“ (Ebd.).

⁴⁴⁹ Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1559: „*Uno Razzo grande de lana e seda che compagna li detti con fruttari grandi e donne e una caccia de uno toro et con huomini intorno al stecato con altre fantasie che è alto br. 7 1/4 e lungo br. 8 1/2 che fanno br. 62 1/16 quadre.*“ (Ebd.).

⁴⁵⁰ Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1560: „*Uno Razzo grande che accompagna li detti con fruttari de più sorte con una fiera in mezo del detto con botege di diverse marcancie et varie figure piccole e uno canta in banco con più persone intorno ed una festa che si bala con più persone et altre varie fantasie che è alto br. 7 1/8 et largo br. 12 1/2 che fanno br. 89 1/16 quadre.*“ (Ebd.).

⁴⁵¹ Notta delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1560: „*Uno Razzo grande che accompagna li detti de seda e lana con fruttari grandi da ogni lato de più sorte con due figure grandi una da ogni lato et donne una per forteza ad una colona con uno torrione grande con quantità di gente a sedere huomini et donne con acqua in la quale gli è barche con huomini armati et altre varie fantasie che è alto br. 7 1/16 et longo br. 8 1/2 che fanno br. 60 1/32 quadre.*“ (Ebd.; Forti Grazzini, 1982, S. 71).

⁴⁵² „*Dissegno del Torneo fatto dal duca Alfonso alla Montagnola nella Fossa della città quando s'anegorno tanti cavalieri l'anno 1564*“. Die Skizze wurde ursprünglich Antonio Pasi zugeschrieben, da sein Name durch Tassoni als der Autor des Bühnenbildes genannt wurde. Giuliana Marcolini und Giulio Marcon entdeckten jedoch nach Recherchen in den Rechnungsbüchern der Camera Ducale (1559-1598) eine Zahlung zu dieser Skizze bzw. des davon entstandenen Bildes. Am 21. Mai 1580 wurden 30 *Lire marchesane* an Leonardo da Brescia für die Darstellung der Feste der *Montagnola del Barchetto* bezahlt. Die erhaltene Zeichnung war vermutlich eine Vorstudie, die Leonardo da Brescia in den ersten Monaten des Jahres 1580 angefertigt hatte. Diese Vermutung wird

Isola Beata, die sogenannte *Festa della Montagnola* dar, die auf Wunsch Alfonsos II. d'Este zu Ehren von Erzherzog Karl von Österreich, dem Bruder seiner Frau Barbara, am 25. Mai 1569 stattfand.⁴⁵³ Das nächtliche Spektakel, das Ercole Estense Tassoni beschreibt, fand in den breiten Gräben statt, welche die Stadt im Nordosten des Mauergürtels umgaben. Der herzogliche Ingenieur, Mathematiker und Kartograph Marc Antonio Pasi da Carpi konstruierte eine Insel mit einem imposanten Palazzo, während Pirro Ligorio die Wasserungeheuer, die Boote und Kostüme für das Schauspiel entwarf.⁴⁵⁴ Auf der Zeichnung erkennt man auf Pfählen konstruierte Tribünen mit einem überdachten Abschnitt für die Damen und fürstlichen Zuschauer. Letzterer wurde in einer Länge von ca. 80 m zwischen zwei Wachtürmen unmittelbar an die Mauern gesetzt. Zuschauer von geringerem Rang standen auf einfacheren Holztribünen. Vor den Sitzreihen ließ Pasi direkt am Strand einen Palazzo erbauen, hinter dem ein bepflanzter Hügel aufsteigt. Das Spektakel konzentriert sich auf die Durchfahrt der Ritter, die auf Holzbooten in Gestalt von Seeungeheuern (Drachen, Schlangen, Krokodile) zur Insel gelangten, auf der Ritterkämpfe stattfinden. Unter den Booten sticht das prachtvolle Gefährt der Göttin Venus in der rechten unteren Ecke hervor, welches das Turnier abschließt.

Die Este und die illustren Gäste hatten vor dem Schauspiel in der nahen *Delizia* von Belfiore gespeist. Das Werk, dessen Regie Alfonso II. seinem Statthalter Cornelio Bentivoglio anvertraute, begann mit einem Chor der Nymphen, „*allegriissimamente cantato*“, und mit Kämpfen zwischen Magiern und Giganten. Dann geschah ein schlimmer Zwischenfall, der dieses so komplexe und lange eingeübte Stück überschattete. Vier Ritter, davon zwei aus dem Hause Bentivoglio, stießen, als sie mit Waffen und schwerer Rüstung von einer Mauer ins Boot steigen wollten, dieses wegen eines ungeschickten Manövers um und ertranken. Erzherzog Karl bat Alfonso II., die Aufführung aufgrund dieses Dramas zu unterbrechen. Auch wenn er sich betrübt zeigte, wünschte der Este-Fürst jedoch, gerade da das Spiel sehr oft geprobt worden und mit sehr kostspieligen Vorbereitungen, Bauten und Kostümen verbunden war, dass es bis zum Ende gezeigt werden sollte.⁴⁵⁵

durch die Tatsache unterstützt, dass Leonardo in die Organisation der *Isola Beata* involviert war (s.u. und Marcigliano, A., *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Oxford u.a., 2003, S. 70).

⁴⁵³ Das Event entstand offensichtlich in der Absicht, am Hof von Ferrara bei Festivitäten einen Vorrang über die Medici zu erlangen (Marcigliano, 2003, S. 62).

⁴⁵⁴ E. Estense Tassoni, *L'Isola beata torneo fatto nella città di Ferrara per la venuta del serenissimo principe Carlo arciduca d'Austria a XXV di maggio M.D.LXIX*, 1569; Bentini, Agostini, 2003, S. 56; Bentini, 2004, S. 50.

⁴⁵⁵ Zum Turnier siehe der Beitrag von Cavicchi, A., *Le cavallerie estensi*, In: Bentini, 2004, S. 50f. und die Beschreibung von Estense Tassoni. Marcigliano, 2003, S. 71, vergleicht detailliert die Beschreibung Tassonis mit der Zeichnung.

Marcigliano konnte in der Anlage der Zeichnung den *Barchetto* identifizieren, wo das Turnier stattgefunden hatte. Auf der rechten Seite erkennt man in der Ecke die Rotonda, die auf den Stadtmauern gebaut wurde, hinter ihr die *Delizia* der *Montagnola* mit ihren quadratischen Gärten und in einiger Entfernung einen Glockenturm, der vielleicht mit dem Kirchturm der zerstörten S. Maria degli Angeli gleichzusetzen ist.⁴⁵⁶ Da die Tapiserie mit einem großen Turm und einer großen Anzahl sitzender Menschen beschrieben wird („*con uno torrione grande con quantità di gente a sedere huomini et donne con acqua in la quale gli è barche con huomini armati et altre varie fantasie*“), muss ein enger Zusammenhang mit der Zeichnung der *Isola Beata* vermutet werden.⁴⁵⁷ Es gibt allerdings keinen Nachweis, der auf eine Beziehung zwischen der Tapiserie und dem Entwurf Leonardo da Brescias hindeutet. Möglich ist jedoch, dass eine früher zu datierende Skizze mit einer ähnlichen Darstellung benutzt wurde. Das geschah in der Zeit, als sich die herzogliche Tapiseriemannufaktur in größerer Aktivität befand, das heißt in den letzten Jahren der Regierung Ercoles II. Hier ist jedoch anzumerken, dass auf der Zeichnung nur das Turnier dargestellt ist und außer der Bordüre die für eine Tapiserie üblichen Dekorationselemente fehlen – die großen Fruchtgirlanden, Putti oder die großen Tugendstatuen als seitliche Begrenzung (*con fruttari grandi da ogni lato de più sorte con due figure grandi una da ogni lato et donne una per forteza ad una colona*). Aber vielleicht griff Leonardo da Brescia in den späteren Entwürfen für das Bild der *Isola Beata* auf dekorative Elemente aus einem früheren Tapiserieprojekt zurück. Das Blatt der *Isola Beata* (1580) wurde von Leonardo erst etwa zehn Jahre nach der Aufführung des gleichnamigen Turniers (1569) angefertigt. Die lebendig gezeichneten Details könnten somit aus Leonardos Erinnerung an das Ereignis stammen.

In den frühen 1560er Jahren porträtierte Leonardo da Brescia bereits ein ritterliches Turnier auf einem Karton, der für eine Tapiserie (5,36 x 3,82 m) benutzt wurde. Die Darstellung eines Castello, „(...) *combattuto da huomini contraffatti ed altre fantasie*“, in der zentralen Szene schildert vielleicht eine aufwendige Aufführung, die in Ferrara in der zweiten Jahrhunderthälfte organisiert wurde: das Turnier des *Castello von Gorgoferusa* von 1561, anlässlich der Wahl von Luigi d'Este zum Kardinal: „*il luogo stava di questa maniera. Era nel cortile maggiore che è*

⁴⁵⁶ Der Glockenturm ist in Abb. 41 nicht zu sehen, da hier die Zeichnung auf der rechten Seite etwas abgeschnitten wurde. Zu sehen ist der Turm z.B. in: Bentini, Agostini, 2003, Abb. S. 56/57. *La Montagnola* war ein Gebiet mit Gärten, die geometrisch angelegt waren und in denen Orangen-, Linden- und Zitronenbäume wuchsen. Die Räume in der *Rotonda* wurden vom Herzog manchmal benutzt, wenn er der drückenden Sommerhitze entfliehen wollte. Die *Delizia* konnte sowohl mit dem Boot entlang der Kanäle, die das Castello mit dem Wassergraben verbanden, als auch mit dem Wagen entlang einer privaten Straße, dem heutigen *Corso Ercole I d'Este*, erreicht werden (Marcigliano, 2003, S. 67, 71).

⁴⁵⁷ Gruyer, 1897, II, S. 453-482; Forti Grazzini, 1982, S. 72; Marcigliano, 2003, S. 70.

dinanzi alla piazza un teatro capace di diece milia persone co` suoi gradi molto commodi, in mezzo al quale era uno ampio steccato, e in prospetto stava un monte sopra il quale era fondato un castello con cinque torri, due delle quali erano dinanzi in sul piano, e tre di dietro sopra la collina del monte, e quella di mezzo era assai maggiore delle altre tanto che avanzava sopra la cupola della scala grande del palazzo”.⁴⁵⁸ Leonardo da Brescia war der „Apparatore“ für das Schauspiel.⁴⁵⁹

Als Ausdruck höfischer Ritterlichkeit gehörte das Turnier zu den wichtigsten Festformen. Seine Bildsymbolik bezog es aus der Artussage und aus mittelalterlichen Romanen.⁴⁶⁰ In Ferrara erreichte das Turnier unter den letzten beiden Este-Herzögen eine besonders kunstvolle Form. Vor allem Alfonso II. ließ ab 1560 eine Reihe von „*Tournois à thème*“ veranstalten, wobei den *Spettacoli equestri* und den *Spettacoli cavallereschi* ein besonderer Stellenwert zukam. Die *Cavalleria* stellt eine Ausweitung des antiken mittelalterlichen Turniers dar, deren Tradition im Cinquecento in vielen, auch kleineren Zentren Norditaliens lebendig blieb und sich gewöhnlich während des Karnevals an aufeinanderfolgenden Tagen und auf unterschiedlichen Plätzen der Stadt abspielte. Das Volk wurde indirekt miteinbezogen, dem großen Spiel der herrschaftlichen Familien beizuwohnen, die ihre Macht im Prunk der Kostüme und in der Eleganz des Voltigierens zur Schau stellten.⁴⁶¹ Die *Cavalleria* war ein höfisches Schauspiel, an dem die Bevölkerung Ferraras teilnehmen durfte, und bei dem es Höflingen erlaubt war, vor einem nichthöfischen Publikum aufzutreten.

Die Ritterspiele liefen nach festen philosophisch wie symbolisch durchdachten Regeln ab. Sie standen unter der Aufsicht bekannter zeitgenössischer Dichter und wurden mit Hilfe einer komplexen Bühnenmaschinerie umgesetzt. Die Bandbreite der literarischen Formen umfasste Vers, Dialog und Monolog sowie Gesang und Instrumentalmusik.⁴⁶² Als Teil des höfischen

⁴⁵⁸ Das Schauspiel des *Castello di Gorgoferusa* ist in der anonymen Schrift *Cavallerie della città di Ferrara che contengono il Castello di Gorgoferusa, il Monte di Feronia e il Tempio d'Amore*, Venedig 1567, S. 7, beschrieben; siehe auch Poveledo, E., *Le Théâtre de Tournoi en Italie pendant la Renaissance*, In: *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1968; Careffi, A., *Cavallerie Ferraresi*, In: G. Papagno, A. Quondam (Hrg.), *La Corte e lo spazio: Ferrara estense*, II, Rom 1982, S. 467-487; Marcigliano, 2003, S. 70; Seragnoli, D., Di Bascale, B., *Il teatro a Ferrara da Ercole II alla devoluzione estense (1534-1598): Linee e tendenze*, In: *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia Romagna*, a cura di Bortolotti, Bologna 1995, S. 12.

⁴⁵⁹ Für das *Castello di Gorgoferusa* wurde ein Theater ausgestattet, das 10.000 Zuschauer im *Cortile maggiore* des Palazzo Ducale fasste und auch für den *Monte di Feronia* wiederverwendet wurde.

⁴⁶⁰ Siehe Strong, 1991, S. 31, 24ff.

⁴⁶¹ Siehe Mamczarz, I., *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, In: *Il teatro italiano del Rinascimento*, Mailand 1980, S. 425-457; Pieri, M., *La scena pastorale*, In: *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Rom 1982, S. 511ff.

⁴⁶² Siehe „Die Wiedergeburt des Rittertums: Das „*tournoi à thème*“, In: Strong, 1991, S. 94ff.

Festivals wurden die *Cavallerie* zur perfekten Inszenierung der Macht des Herzogs genutzt. Sie stellten dessen Magnifizienz und Patronat in einer Atmosphäre magischer Kunstfertigkeiten zur Schau, die Ritual und Pomp der herrschenden Klasse reflektierten. Jedes Schauspiel enthielt eine allegorisch-moralisch-philosophische Rechtfertigung, die der herzogliche Sekretär und Hofhistoriker Giovanni Battista Nicolucci, genannt il Pigna, verfasst hatte. Die zugrundeliegende fabulöse Thematik zentrierte sich um den Konflikt zwischen den Kräften der *Viziosità*, der *Malvagità* und der *Lascivia* gegen jene der *Virtù* und der *Onore*, den traditionell mit der Aristokratie assoziierten Tugenden.⁴⁶³ Das Thema ist in der estensischen Tapisseriesammlung nicht neu, sondern erscheint bereits im Quattrocento. Die Darstellung von „*figure che combatono una citade guardata da done e defesa cum rose che sparzono, appellata la Jstoria de la Vertude*“ auf einer verhältnismäßig großen Tapiserie (4,93 x 12,97 m) verweist auf eine allegorische Bedeutung. Hierbei handelte es sich vermutlich um die höfische Umwandlung der antiken und mittelalterlichen Psychomachien, einen Kampf zwischen den Tugenden und den Lastern, der in einen Angriff von Rittern auf das *Castello d'amore* übertragen wurde.⁴⁶⁴

Bezüglich des Turniers der *Isola Beata* müssen ikonographische Verbindungen zu früher stattfindenden *Cavallerie* angenommen werden, die auf spezifischen Themen basierten. Das *Castello di Gorgoferusa* (1561) hatte den Zusammenstoß verschiedener Laster zum Thema, der *Monte di Feronia* (1561) veranschaulichte den Kampf verschiedener Tugenden und der *Tempio d'Amore* (1565) behandelte schließlich die Zurückschlagung der Laster durch die Tugenden. Die Turniere ähnelten sich in ihrem Grundkonzept, wobei die *Isola Beata* zu einer Art moralischer Rekapitulation der vorgehenden Allegorien wurde und den Zusammenstoß verschiedener Laster und Tugenden bearbeitete.⁴⁶⁵ Die Tapiserie mit der von Leonardo da Brescia entworfenen Darstellung des Wasserturniers basierte vermutlich auf einer ähnlichen ikonographischen Anlage. Als Lokalität für das Schauspiel der *Isola Beata* wurde der Stadtgraben gewählt, der durch den Fluss Po gespeist wurde. Wie bereits unter seinen Vorgängern wurden von Alfonso II. und seinem Ingenieur Antonio Pasi wichtige Entwässerungsarbeiten unternommen, um die kontinuierlich wiederkehrenden Überschwemmungen abzuwenden und Sumpfland urbar zu machen. Die Aufführung der Seeschlacht mit den im Graben schwimmenden Seeungeheuern wird daher

⁴⁶³ Siehe Cavicchi, 2004, S. 45-51; Marcigliano, 2003, S. 87ff.; zu Pigna siehe Ebd., S. 80ff.

⁴⁶⁴ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 37; Bertoni, 1927, S. 190-192. Die estensische Tapiserie ist in den Archivdokumenten bis 1481 zitiert: Inventar 1457, c. 4b, coltrina n. 29; 1461-1462 Dibituri, c. 30r; Memoriale 1464-1465, cc. 14r, 17v; 1478-1479-1480 Zornale, c. 58r; 1481-1482 Zornale, c. 9v.

⁴⁶⁵ Siehe Cavicchi, 2004, S. 45-51; Marcigliano, 2003, S. 78, 87ff.

als Demonstration der Macht über das Wasser interpretiert, das heißt die Kontrolle, die Alfonso II. über die verhängnisvollen Überflutungen und Versumpfungen innerhalb seines Herzogtums ausüben wollte. Die Wahl des Stadtgrabens und die Methode, in der die Anlage für die Vorstellung adaptiert wurde, könnten somit den Zweck verfolgt haben, dem Publikum die von Alfonso II. initiierten hydraulischen Verfahrensweisen vor Augen zu führen.⁴⁶⁶

Forti Grazzini brachte die Serie der *Virtù* mit dem „formalen, dekorativen und zerstreuten Stil“ der *Pergoline*-Tapisserien (1558/59) in Verbindung, deren Entwurf ebenfalls von da Brescia stammt (**Abb. 57**).⁴⁶⁷ Auf einen ähnlichen Aufbau deuten die Inventarbeschreibungen mit Putti, Laubwerk und Früchten hin. Die Satyrn erscheinen in einem der kleineren Stücke wieder (**Abb. 58+59**). Bezüglich der dekorativen Elemente können ähnliche oder vergleichbare Standardmotive, wie sie bereits in Kapitel 4.3.1.1 vorgestellt wurden, in Betracht gezogen werden. Vielleicht kann eines Tages die bei Sotheby's verkaufte Tapisserie aufgefunden werden und weitere wichtige Informationen zur *Arazzeria ferrarese* liefern. Einige Details in der Zeichnung von 1580 verweisen auf erhaltene, kürzlich Leonardo da Brescia zugeschriebene Fresken im *Appartamento dello Specchio* im Castello Vecchio.⁴⁶⁸ Die in der Vorstudie dargestellten Seeungeheuer erscheinen sehr ähnlich, in einigen Fällen sogar fast identisch, in Fresken an der Decke der *Salone dei Giochi* und in der angrenzenden *Saletta dei Giochi* wieder (**Abb. 25+26**). Die Meeresfabeltiere in der Skizze veranschaulichen die Wassermaschinen, die Pirro Ligorio für die Wasserspiele der *Isola Beata* erfunden hatte.

Die Inhalte der Serie der *Virtù* sind auch mit den Festdarstellungen der berühmten achtteiligen flämischen Tapisserieserie der *Feste der Valois* aus den Uffizien vergleichbar.⁴⁶⁹ Die Motive im Hintergrund zeigen Feste, Turniere und Tanzvorführungen aus den Jahren 1564-1573 am Hof

⁴⁶⁶ Immer wieder musste das Herzogtum im Verlauf des 16. Jahrhunderts gegen Verschlammungen und Überschwemmungen des Po in Ferrara ankämpfen. Die 1550er Jahre sahen kontinuierliche Brüche des Po und wiederholte Fluten des Hauptarms in den westlichen Teil des Territoriums, die hauptsächlich durch die Abweichung des Flusses Reno in den Po di Ferrara im Jahr 1536 verursacht wurden und beträchtlichen Schaden anrichteten. Zwischen 1563 und 1589 wurden grandiose und komplexe ökonomische und technische Operationen durchgeführt, die Niccolò Estense Tassoni leitete. Sie konnten jedoch nicht die sich verschlechternde Situation der ferraresischen Landschaft verbessern. Es war zu spät, um Fehler zu korrigieren, die zuvor gemacht wurden. Das oben beschriebene Unglück, das sich während der Aufführung der *Isola Beata* ereignete – das Ertrinken von vier Turnierteilnehmern – dürfte eher unabsichtlich das Versagen von Alfonsos grandiosen hydraulischen Verfahren reflektieren (siehe Marcigliano, 2003, S. 92f.). Das Thema Wasser taucht in der ferraresischen Kunst kontinuierlich auf (siehe 4.3.1, 4.3.3, 4.3.4).

⁴⁶⁷ Forti Grazzini, 1982, S. 71; siehe 4.3.4.3.

⁴⁶⁸ Siehe Bentini, Borella, 2002, Fn. 76.

⁴⁶⁹ Yates, F. A., *The Valois Tapestries*, London 1959; Ehrmann, J., *Le Tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence*, In: Jacquot, J. (Hrg.) *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1956, S. 93-100; Francastel, P., *Figuration et Spectacle dans les Tapisseries des Valois*, Ebd., S. 101-105.

von Katharina de' Medici (1519-1589) und Heinrich III. von Frankreich (1564-1582). In der Serie wird die Familie in ihrem ganzen Prunk präsentiert. Auf der Tapiserie mit einem *Fest mit einem Angriff auf die Insel vor Fontainebleau* sind Heinrich III. Valois und seine Frau Louise de Lorraine-Vaudémont dargestellt (**Abb. 27**). Im Zentrum steht ein Schauspiel mit einem Angriff von Rittern – verkörpert vom König und seinen Brüdern – auf die verzauberte Insel vor dem Schloss, um die dort gefangen gehaltenen Frauen zu befreien. Auf dem Schlossteich von Fontainebleau wird – wie auf der ferraresischen Tapiserie und der Zeichnung Leonardos – eine Seeschlacht aufgeführt.⁴⁷⁰ Die kostspieligen und großartigen Ereignisse sollten dem Betrachter vor Augen führen, dass das Land nicht „*si totalement ruinée et pauvre à cause des guerres passées, comme il s'estimoit*“ war.⁴⁷¹ Einige Zeichnungen weisen in den Themen eine gewisse Verwandtschaft zu jenen der *Valois*-Tapisseries auf, was Anlass zur Vermutung gibt, dass sie als Vorlage für die Entwürfe der Bildteppiche dienten, obwohl sie inhaltlich keineswegs identisch sind (**Abb. 28**).⁴⁷² Die Zeichnung verdeutlicht die Hauptbestandteile des Festes. Im Vordergrund betrachtet der Hof den Angriff auf einen Wal, weiter hinten im Fluss sieht man Neptun auf seinem Wagen, sechs Tritonen auf dem Rücken einer Seeschildkröte, Arion auf einem Delphin und drei Sirenen. Auf der Insel zur Rechten tanzen Schäferinnen und Schäfer und in der Mitte steht ein Pavillon für das Bankett. Erstaunlich ist die Ähnlichkeit mit der Zeichnung Leonardo da Brescias, vor allem bezüglich der Zuschauer auf der Tribüne oder der Seeungeheuer.

Die Tapisseries der *Virtù* gehörten wohl nicht zu den wertvollsten und berühmtesten Serien, welche die estensische Sammlung vorzuführen hatte. Sie wurden in den Inventaren mit einer geringeren Qualität beschrieben als ihr vorhergehende Stücke, im Seicento zum Beispiel als „*ordinari*“ und „*di mediocre colore*“.⁴⁷³ In der zeitgenössischen Literatur werden die Bildteppiche, die für das private *Appartamento* der Herzogin im Castello bestimmt waren, kaum erwähnt. Die *Arazzi* „*feste in prospettiva de giardini et paesi*“ dienten offensichtlich der schönen Unterhaltung und Dekoration und verwiesen auf den vergnüglichen Aspekt des Hoflebens. Gleichzeitig sollten sie aber auch ein Tugendexempel statuieren, worauf die Darstellungen der *Temperantia* und *Victoria* und der *Justitia* und *Prudentia* hindeuten. Diese Tugenden sind auch in

⁴⁷⁰ Chiarelli, C., Giusti, G., Meoni, L. (Hrg.), *Gli arazzi dei Granduchi. Un patrimonio da non dimenticare*, Florenz 2006, Kat. Nr. 4, S. 24f.

⁴⁷¹ Zitiert in: Strong, Die „Politique“ der Katharina de' Medici. Katharina de' Medici und die Feste am Hofe der Valois, 1991, S. 174f., nach Brantôme, *Oeuvres Complètes*, hrg. von P. Mérimée, Paris 1890, X, S. 76.

⁴⁷² Strong, 1991, S. 177f.

⁴⁷³ Forti Grazzini, 1982, S. 71.

der zeitgenössischen estensischen Malerei anzutreffen.⁴⁷⁴ Die private Bestimmung der *Arazzi* rechtfertigt die Wahl des Themas ohne explizite, das Herzogshaus verherrlichende Bedeutung. Vergleichbar sind hierbei auch die *Pergoline*-Tapisserien, die für die *Camera da letto* des Herzogs Ercole II. bestimmt waren. Auf dem Stück mit dem Titel *Pergolato di un giardino* erkennt man im zentralen Hintergrund eine Tanzszene vor einem Pavillon (**Abb. 57c**).⁴⁷⁵ Festivitäten waren nicht nur Mittel der Herrscherrepräsentation, zugleich schufen sie sinnlich einprägsame, kollektive Leitbilder. Die Tapisserie, die zu einem international verbreiteten Kunstgut aufgestiegen war, verkörperte wie kein anderes Bildmedium die kulturelle Identität des Adels. Neben den in diesem Kapitel vorgestellten Themen der *Vita signorile*, die auf höfische Zusammenhänge verweisen, zeigten die estensischen *Arazzi* auch eine bemerkenswerte Vorliebe für mythologische und allegorische Sujets.

4.3.3 Allegorien der Herzöge: Zelebrierung der Auftraggeber durch Tapisserie

Mindestens seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert wurden neben Geschichten biblischer und historischer Figuren auch Erzählungen von Heroen und Heroinen der Antike, sowie diversem antiken mythologischem Personal und schließlich literarische Sujets in Tapisserien vergegenwärtigt. Die Taten des Herkules gehören zu den beliebtesten Bildprogrammen, mit denen die Fürsten seit der Renaissance ihre Residenzen zu schmücken pflegten. Herkules, Sohn des Zeus und der Alkmene, war die Identifikationsfigur des Herrschergeschlechts schlechthin. Der mythische Heros, Inbegriff heldenhafter Tapferkeit, verkörperte das Ideal von Kraft und Tugend, und galt als Symbol der Kardinaltugend der *Fortezza*.⁴⁷⁶ Wer sich mit den Bildern des Herkules umgab, sorgte dafür, dass auch sein Name mit dem großen Heros in Verbindung gesetzt wurde und an dessen Ruhm teilnahm. Dieses hohe Ethos, aber auch der mit seinen Taten verknüpfte Ruhm prädestinierten die Figur des Herkules für einen Fürsten der Renaissance zum Ideal. Für die Herkules-Renaissance, die dieser Heros vor allem an italienischen Fürstenhöfen vom 14. Jahrhundert an erfuhr, war Petrarcas Interpretation der Wegbereiter.⁴⁷⁷ Insbesondere am Hof

⁴⁷⁴ Siehe 5.2.3.

⁴⁷⁵ Siehe 4.3.4.3.

⁴⁷⁶ Schmitt, A., Der Einfluss des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, In: Höfischer Humanismus..., 1989, S. 215ff.; Poeschel, S., Handbuch der Ikonographie, Darmstadt 2005, S. 328ff.; Tissoni Benvenuti, A., Il mito di Ercole Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento, In: Omaggio a Gianfranco Folena, Padua 1993, S. 773ff.

⁴⁷⁷ Schmitt, A., 1989, S. 249.

der Este wurde, wie noch zu sehen sein wird, vor allem aufgrund der Gleichnamigkeit zweier Herzöge, das Bild von Herkules als eine Komponente der Selbstdarstellung besonders intensiv gepflegt.

4.3.3.1 Die Herkulestapisserien des 15. Jahrhunderts

Im estensischen Inventar von 1457 werden zwei neue („*nuove*“) und sehr schöne („*bellissime*“) Tapisserieserien beschrieben, welche die Taten des Herkules behandeln. Hierbei handelt es sich um vier große Wandtapisserien (*Coltrine da sala*) und ein prunkvolles Bettensembel (*Apparamento da letto*) in vier Stücken.⁴⁷⁸ Mit diesen beiden Bildteppichserien taucht in der Sammlung der Este zum ersten Mal ein mythologisches Thema auf. Bis dahin waren die *Arazzi* vorwiegend Jagdthemen, allegorischen und romanhaften Themen gewidmet. Die Bettausstattung wurde unter Markgraf Leonello (reg. 1441-1450) erworben. Den Nachweis dafür liefert ein am 15. August 1462 aus der estensischen Villa von Copparo verschickter Brief des Mantuaner Höflings Giorgio della Strada. Er befand sich im Gefolge von Ludovico Gonzaga, der dort im August 1462 zusammen mit Borso d'Este jagte. Im Querschnitt die prächtigen, für Gonzaga hergerichteten Ausstattungen durchlaufend, schrieb Della Strada: „*La chamera et guardacamera dell' Ill. Sr. Mio sono apparate de razi bellissime. In la camera gé un apparamento che comproe el marchese Leonello, che sono facte a certe istorie de Hercules pur de razi, che questoro che se ne intendono dicono che l'è degna cosa.*“ Der darauf folgende Satz, der die nächsten *Arazzi* als „*(...) quelli de la guardacamera sono facti a Ferrara...*“ beschreibt, stellt außerdem sicher, dass es sich bei den zuerst genannten Stücken um importierte Bildteppiche handelt.⁴⁷⁹ Und dass diese mit den im Jahr 1457 beschriebenen Stücken zu identifizieren sind, belegt ein *Memoriale* des ferraresischen Tapisserieamtes, das am 11. August 1462 „*Uno Apparamento de razo de Ercules*

⁴⁷⁸ Siehe Bertoni, 1927, S. 183f.; Forti Grazzini, 1982, S. 112; Ders., 1991, S. 54ff. Zu den Wandtapisserien siehe Inventar 1457, coltrine nn. 17-20, c. 3b (Forti Grazzini, 1982, S. 215; Ders., 1991, S. 54f.) Die vier *Arazzi da muro* sind 1457 verzeichnet als „*coltrine quatro de razo cum seda nuove bellissime istoriade de le fadige overo forze de ercules*“. Die Stücke waren alle fast 5 m hoch und von einer variierenden Länge zwischen 9,77 und 11,62 m. Zum *Apparato da letto* siehe Inventar 1457, apparamento n. 4, c. 8a (Forti Grazzini, 1982, S. 217 und Fn. 63 auf S. 46; Bulst, 1993, S. 205ff.).

⁴⁷⁹ Pardi, 1934, S. 44; Braghirolli, 1881, Fn. 1 auf S. 17; Forti Grazzini, 1991, S. 57; Bulst, 1993, S. 205, Fn. 30 und 31 auf S. 219.

fornito / zioe ciello capoletto parete et copertura cum due coltrine de zindale verde e fornito tuto dele sue corde“, das nach Copparo verschickt wurde, aufführt.⁴⁸⁰

Die Tapisserien genossen offensichtlich eine besonders hohe Wertschätzung. Neben Ludovico Gonzaga nächtigten in den 1460er Jahren im Herkules-Bett weitere hochgestellte Persönlichkeiten, wie die Söhne des Herzogs von Mailand, der Signore von Forlì und im Jahr 1469 sogar Kaiser Friedrich III. Die *Parete* wurde auch separat als Einzelstück verwendet und wie eine *Coltrina* an die Wände der *Sala Grande* des Castello gehängt. Mindestens bis 1529 zeigte der Hof der Este sie mehrmals bei Festen und Veranstaltungen. Das Ensemble war bereits 1587 unvollständig, als *Parete* und *Capoleto* verfallen waren.⁴⁸¹ Die Wandbehänge gleichen Themas holte man häufig zusammen mit dem Herkules-Bett aus der estensischen *Guardaroba* hervor.⁴⁸²

Forti Grazzini ging der Fragestellung nach, ob das auf den Tapisserien dargestellte antike Thema im Einklang mit dem Humanismus steht, der in Ferrara durch das kulturelle Patronat von Leonello d'Este motiviert wurde, oder ob die Tapisserien nicht etwa dem Stil „*ala francese*“ der romanhaften und aktualisierten Mythologie nachkamen, die für die bildliche Kultur der Spätgotik typisch ist.⁴⁸³ Ein Inventar des späten Cinquecento klärt auf, dass die Wandbehänge „*lettere francese*“ enthielten.⁴⁸⁴ Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um einen erklärenden Beitzext oder Namensbezeichnungen zu den Figuren. Die französischen Schriftzeichen indizieren außerdem, dass die Serie keine ferraresische Produktion war, sondern, dass sie aus einer Manufaktur jenseits der Alpen, aus dem franko-flämischen Bereich, stammen muss, wie es im Grunde bei fast allen Tapisserien größeren Ausmaßes aus der Este-Sammlung, die im 15. Jahrhundert entstanden, der Fall war. Auf Basis der Inventarbeschreibungen des Herkulesbett-Ensembles ist es schwierig, die

⁴⁸⁰ Modena, ASMo, Guardaroba, Arazzi e tappezzerie, 3, Dibituri de Razzi, 1461/1462, fol. 48v; zitiert nach Bulst, 1993, S. 205.

⁴⁸¹ Forti Grazzini, 1982, S. 46 Fn. 129; Bulst, 1993, S. 205, S. 225 Fn. 129.

⁴⁸² Borso und Ercole I. verwendeten die Wandtapisserien mehrmals. Sie hingen in den *Stanze della fontana* und unter dem Bogengang des Brunnens, als in Ferrara der Markgraf von Mantua, Ludovico Gonzaga, im August 1461 und 1462 zu Gast war (1461-1462 Dibituri, cc. 9, 52r). Im April 1463 nahm sie Borso mit auf seine Reise nach Venedig. (Memoriale 1464-1465, c. 14) Ercole I. brachte sie im Februar 1472 nach Venedig (1472-1473, c. 5). 1475 ließ Ercole I. sie ausstellen, als in Ferrara der Signore von Forlì zu Gast war (Zornale 1475-1476). Im Oktober 1476 schmückten sie die *Camere nuove* im Castello, als im Oktober 1476 die Königin von Ungarn zu Besuch kam (Zornale 1476-1477). Sie existierten noch 1529, zwei der Stücke waren jedoch beschnitten (Inventar 1529, c. 1v). In den folgenden Jahrzehnten verfiel die Serie. 1587 wurde zum letzten Mal das einzige noch erhaltene Stück mit „*lettere francese*“ vermerkt (Inventar 1587, c. 34°; Forti Grazzini, 1982, S. 35, Fn. 63 auf S. 46, 215; Ders., 1991, S. 54f.; Bulst, 1993, S. 225, Fn. 127, S. 205).

⁴⁸³ Forti Grazzini, 1991, S. 54; Ders., 1982, S. 35.

⁴⁸⁴ Im Inventar von 1587, c. 34°, ist eine der vier *Coltrine* zitiert als: „*Coltrina vecchia con forzze de'Her.le et lettere francese longa 14 1/3 et alta 7*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 35, Fn. 61 auf S. 46).

Heldentaten genauer zu identifizieren. Verhältnismäßig ausführliche Angaben erscheinen im Inventar von 1457. Ein Eintrag unter „*appareamenti da leto*“ beschreibt vier gewirkte Stücke einer Bettausstattung mit Betthimmel, Behänge für das Kopfende, Rückwand und Bettdecke, und außerdem zwei grüne Seidenvorhänge.⁴⁸⁵ Aus den Angaben kann zunächst geschlossen werden, dass der mit einem roten mit Hermelin besetzten Überkleid eingekleidete Held auf einem mit einer roten Schabracke mit Löwen geschmückten Schimmel sitzt. Zusammen mit zwei Königinnen bei einem Turnier dürfte Herkules eher einem romanhaften Ritter als einem antiken Helden ähnlich gesehen haben. Wahrscheinlich war das Herkules-Bett inhaltlich mit den vier großen, gleichfalls neuen Wandteppichen abgestimmt, die im estensischen Inventar von 1457 ohne genaue Beschreibung verzeichnet sind.

Die Vorübung zum Olympischen Turnier des Herkules und der Amazonen

Aufgrund der Darstellung und der Chronologie wurde eine Herkules-Tapisserie aus der Burrell Collection in Glasgow (**Abb. 29**) überzeugend mit der *Parete* der Bettausstattung von Leonello d'Este in Verbindung gebracht.⁴⁸⁶ Die verhältnismäßig ausführlichen Angaben im Este-Inventar von 1457 führten zur Identifizierung der Tapisserie, die vor 1450 datiert werden muss⁴⁸⁷: „(...) *fata cum uno turniamento de homeni e de done a cavalo, cum bastoni in mano fra li quali gie e doe Raine in mezo dele quale e Ercules a cavalo de uno cavalo trisolino vestido de azuro*“.⁴⁸⁸ Festlich und weitgehend modisch gekleidete Männer und Frauen treffen auf Pferden sitzend am

⁴⁸⁵ Inventar 1457, apparamento n. 4, c. 8a: „*Uno apparamento de razo nuovo bellissimo nominato lo apparamento de ercules, el quale e come apresso*“. *Cielo* (ca. 3,80 x 4 m): „... *fato cum molte figure a guisa de (Lücke) cum cadriega in mezo suxo la quale siede una magna Raina vestita de biancho, e pendanti intorno dito ciello per tri ladi cum figure pizole suxo, e franze de seda large a la divisa*“. *Capoletto* (ca. 3,80 x 5 m): „... *fato cum piu figure de homeni a cavalo che combateno fra liquali gie e Ercules a cavalo de uno cavalo bianco cuperto de una cuperta rossa cum leoni rampanti suxo*“. *Parete* (ca. 4,20 x 7,50 m): „... *fata cum uno turniamento de homeni e de done a cavalo, cum bastoni in mano fra li (verbessert aus le) quali gie e doe Raine in mezo dele quale e Ercules a cavalo de uno cavalo trisolino vestido de azuro*“. *Copriletto* („*cuperturo*“, ca. 5,35 x 5,60 m) „... *fatto cum piu figure de homeni e de done fra le quale gie e ercules armado a piedi cum una sopra veta rossa feudata de armelini sotto uno pavaione*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 217 und Fn. 63 auf S. 46; Ders., 1991, S. 56; Bulst, 1993, S. 205, S. 219f., Fn. 46).

⁴⁸⁶ Burrell Collection Inv. n. 10 (Reg. 46/80); Wolle und Seide, 3,86 x 4,78 m; 6 Kettfäden und 24-34 Schußfäden/cm² (40 Seidenschüsse/cm). Der Bildteppich ist v.a. auf der rechten Seite stark beschnitten worden (siehe unten). Am 15. Oktober 1937 wurde die Tapisserie nach Restaurierung von Sir William Burrell beim Pariser Kunsthändler M. & R. Stora erworben (siehe Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 259ff.).

⁴⁸⁷ Wie oben bereits erwähnt, wurden die Tapisserien unter Markgraf Leonello d'Este erworben, der 1450 starb. Wells datiert die Tapisserie auf ca. 1450 (Wells, 1969, S. 448 Fn. 20, Ders., 1961, S. 30), Asselberghs auf das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts (Asselberghs, J.-P., *Les tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique*, Brüssel 1974, S. 12); von Cavallo wurde die Tapisserie auf das zweite Viertel des 15. Jh. zurückdatiert, begründet durch das kompositive Muster und die Kostüme der dargestellten Personen. Bulst sieht diese Datierung als zu früh an (siehe Forti Grazzini, 1991, S. 59; Bulst, 1993, S. 206f. und Cavallo, 1984, S. 27).

⁴⁸⁸ Inventar 1457, apparamento n. 4, c. 8°; Forti Grazzini, 1982, S. 217 und Fn. 63 auf S. 46.

Fuß des Berges Olymp („*olimpe*“) aufeinander und schwingen kurze, bunt bemalte und kostbar verzierte Stäbe.⁴⁸⁹ Die meisten Reiter haben ihren Zügel an dem dafür vorgesehenen Haken ihres Sattelvorderstegs eingehängt oder auf den Pferdehals gleiten lassen. Während die Kämpfenden weder Rüstungen noch Helme tragen, vielmehr festlich gekleidet sind, weisen die Rosse eine Turnierausrüstung auf. Dazu gehört der Hohenzeugsattel, der mit Scharnieren versehen ist, welche die Hüfte umschließen, um den Reitern festen Halt zu geben. An den Seiten der Beine der Reiter sind gepolsterte Fürbüge zum Schutz der Pferde angeschnallt und die Köpfe der Tiere sind mit Rossstirnen gewappnet. Das Rosszeug ist teilweise mit Samtbrotat überzogen und mit Edelsteinen und Perlen verziert.⁴⁹⁰

Die Namen der Hauptakteure sind in hellen gotischen Buchstaben beige geschrieben. Herkules („*hercules*“) reitet in der Bildmitte auf einem Apfelschimmel, richtet seine Augen auf den Betrachter und trennt mit ausgestreckten Armen die Komposition in zwei Gruppen. Seine ursprünglich zentrale Stellung sowie der durch die Köpfe der Männer und Frauen gebildete Halbkreis betont seine Bedeutung für das Geschehen. Im Inventar sind die Maße der Tapiserie mit ca. 4,20 x 7,60 m angegeben und lassen sich nach Bulst mit den Maßen des Teppichs in Glasgow (3,86 x 4,78 m) hinsichtlich der Höhe vergleichen.⁴⁹¹ Die Überschneidung der Pflanzen am unteren Rand zeigt an, dass der Behang hier etwas verkürzt wurde. Die Differenz in der Länge erklärt er durch eine starke Fragmentierung an den Seiten, wie sie bei vielen zeitgenössischen Bildteppichen zu finden ist. Bulst untermauert dies durch eine Fotografie aus dem Jahr 1937, welche die Tapiserie vor dem Erwerb durch die Burrell Collection zeigt.⁴⁹² Diese offenbart am rechten Rand einen Teil des Kopfes und der Vorderbeine eines Pferdes, die andeuten, dass sich hier ursprünglich ein weiterer Reiter befand. Bulst sieht diesen als Frontmann einer neuen Reihe, in dessen Rücken sich, wie auf der linken Seite, eine dritte Aufeinanderreihung in die Tiefe gestaffelt haben dürfte.

Die originale Komposition war also somit symmetrisch angelegt und die Tapiserie wies beträchtliche, jedoch nicht ungewöhnliche Längenmaße auf. Die störenden Überreste wurden

⁴⁸⁹ Zur zeitgenössischen Kleidung aus Stoff und Stahl siehe Scott, M., *Late Gothic Europe, 1400-1500*, (The History of Dress Series), London u.a. 1980; Kühnel, H., *Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter*, In: Ders., *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung im Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. XXVI-LIX; Ders., *Die Kriegsrüstung im europäischen Mittelalter*, In: Ebd., S. LXX-LXXXI.

⁴⁹⁰ Bulst, 1993, S. 207.

⁴⁹¹ Ebd., S. 206; in Ferrara maß ein *Braccio* 673,6 mm (Doursther, H., *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, (Brüssel 1840) Amsterdam 1976, S. 71).

⁴⁹² Crick-Kuntziger, M., *De Vlaamsche tapijtweverij in de XIVe, XVe en XVIe eeuwen*, In: Stan Leurs (Hrg.), *Geschiedenis van de Vlaamsche kunst, I*, Antwerpen/ Den Haag 1936, S. 485f.

entfernt und bei der Figur der Amazonenkönigin Teile des Kopfes und der Hände ergänzt. Man brachte an dieser Seite einen originalen Streifen an, den man durch Beschneidung des linken Randes gewann, ein methodisches Vorgehen, wie es bei Restaurierungen des 20. Jahrhunderts immer wieder vorkommt.⁴⁹³ Der Heros trägt einen weichen, braunen Stoffhut mit Wulstring und ein umgegürtetes Schwert. Herkules führt als einziger einen Plattenharnisch mit Arm- und Beinzeug vor. Über der vergoldeten Prunkrüstung trägt er eine Brigantine, eine Jacke mit Stoffüberzug und innen eingienieteten Metallschuppen beziehungsweise Eisenplättchen, deren leuchtend blauer Stoff mit seinen goldenen Nieten die Noblesse seines Auftretens unterstreicht.⁴⁹⁴ In seiner rechten Hand hält er einen hellen hölzernen Richtstab, mit dem er das Turnier leitet.

Rechts hinter Herkules reitet Theseus („*tezeus*“), der eine Lanze quer vor seiner Brust hält. Zusammen mit dem Reiter zu seiner Rechten fällt er durch Pelzhut, Kettenpanzer und Panzerhandschuh auf. Das Pferd von Theseus ist wie das von Herkules nicht zum Turnier gerüstet, sondern trägt ein mit Goldblättern verziertes Zaumzeug über der ungeschützten Stirn. Von links stürmt ein nicht näher bezeichneter Reiter auf einem Schimmel heran, der mit einer durch Blumen und Borten dekorierten Schabracke, einem rotem hohen Turniersattel mit breitem Brustschutz und roter Rosstirn ausgestattet ist. Über einem edlen, gelbgrundigen Untergewand, von dem die engen Ärmel sichtbar werden, trägt der Reiter einen kurzen, stark taillierten Rock aus Brokatstoff. Halsausschnitt, Ärmelausschnitte und Rocksäum sind standesgemäß mit Pelz verbrämt. Die beutelartigen, frei herabhängenden Prunkärmel schwingen mit der Bewegung des Ritters mit. Den Kopf schmückt ein farblich passender Chaperon mit breitem Wulst, Zaddeln und Sendelbinde. Das Erscheinungsbild entspricht insgesamt dem männlichen Modeideal des Burgunderhofes um 1450.⁴⁹⁵ Mit einer großen Armbewegung holt er mit seinem Turnierstab in seiner rechten Hand aus. Die übrigen am Kampfesgeschehen beteiligten jungen Männer erscheinen eher als elegant gekleidete Höflinge denn als martialische Ritter.

Lang herabfallende, Hals und Rumpf verhüllende Rossdecken zeichnen die Tiere der beiden Königinnen aus. Die Amazonenkönigin Orithyia („*orchias*“), die als Mutter Penthesileas galt, übertrifft an Hoheit der Gestalt und Pracht ihrer Ausstattung alle. Sie reitet in der ersten Reihe des rechten Zuges. Sie trägt einen Spitzhut mit einer hohen Goldkrone und ein hermelinver-

⁴⁹³ Bulst, 1993, S. 207f., Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 265.

⁴⁹⁴ Derartige, meist kostbar verzierte Rüststücke finden sich häufig auf Tapisserien. So zeigt z.B. der Trojateppich in New York Hektor in ähnlicher Aufmachung (siehe Franke, 2007, S. 191; Dies., Ritter und Heroen der „burgundischen Antike“. Franko-flämische Tapisserien des 15. Jahrhunderts, In: Städel-Jahrbuch, Bd. 16, 1997, S. 129-131; Bulst, 1993, S. 208).

⁴⁹⁵ Franke, 2002, S. 192.

bräuntes, grünelles Damastkleid mit langen Hängeärmeln und herabhängender Schleppe. Die Königin ist mit einem roten Turnierstab ausgestattet. Ihre fürstliche Kleidung korrespondiert in ihrer Pracht mit derjenigen der Rossgarnitur. Rossstirn, Schabracke und der Turniersattel ihres Pferdes sind vollständig mit einem blaugoldenen Granatapfelstoff überzogen. Drei ihrer Frauen kommen von der linken Seite: Menalippe („*menalipe*“), halb verdeckt durch zwei Reiter, trägt eine weniger kostbare Lilienkrone. Hinter ihr folgt eine namenlose Amazone mit einer Hörnerhaube. Hippolyte („*ipolite*“) in einem kostbaren, weit ausgeschnittenen, reich verzierten Damastkleid und einem hohen, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Kopfputz, erscheint in der Reihe ganz vorne links. Entgegen der geltenden Sitte sitzt sie rittlings auf dem Sattel, was sie als Amazone kennzeichnet. Ihr Unterkörper bleibt durch das stoffreiche Untergewand vollständig bedeckt, das am Oberkörper enganliegende Kleid mit einem großzügigen Dekolleté betont hingegen die weiblichen Reize. Hippolytes Stab ist mit Perlen und Edelsteinen verziert. Dieser Gruppe folgen elegant gekleidete Männer.

Zwei Jünglinge halten zwei Lanzen mit Wimpeln aus rotem Seidenstoff. Vielleicht führte auch die rechte abgeschnittene Reitergruppe ein solches Zeichen mit sich. Der Olymp („*olimpe*“) erhebt sich als beigebrauner kegelförmiger Berg und weitere mit Baumgruppen bestandene Hügel und Bergzüge ragen in die Höhe. Die Horizontlinie stößt an den von flachen Wolken durchzogenen hell- bis mittelbraunen Himmel. Eine Blumenwiese bildet die Standfläche für das Geschehen. Am linken Bildrand staffeln sich Pflanzen und Felsen senkrecht übereinander.⁴⁹⁶ Wie es in der Tapissierkunst des 15. und 16. Jahrhunderts üblich war, ist die gesamte Szene durch ein Spruchband erläutert. In der Himmelszone am rechten oberen Rand der Tapissierie stehen auf einem flachem, beidseitig eingerollten Schriftband folgende lateinische Verse: „*Hic hercules cum sociis a dolore cor separant / ad ludos olimpiadis inchoandos nam se parant*“.⁴⁹⁷

Die Darstellung der Tapissierie selbst entspricht genau der *Parede* des Herkulesbettes, wie sie im Inventar von 1457 beschrieben ist. Übereinstimmend ist die gemischte Gesellschaft zu Pferd, Stöcke in den Händen haltend, die beiden Königinnen, welche durch ihre Kronen zu erkennen sind, und Herkules zwischen ihnen. Auch die einzige Farbangabe, dass Herkules blau gekleidet ist, stimmt mit der erhaltenen Tapissierie überein.⁴⁹⁸ Laut Inventareintrag zog Herkules auf dem

⁴⁹⁶ Die Pflanzen wurden botanisch bestimmt: Himbeere, Distel, Winde, Maßliebchen, Erdbeere, Veilchen und Immergrün (Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, Fn. 89 auf S. 322)

⁴⁹⁷ Hier lösen Herkules und seine Gefährten ihre Herzen vom Kummer / Die Olympischen Spiele zu beginnen nämlich bereiten sie sich (Bulst, 1993, S. 208; Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 452).

⁴⁹⁸ Forti Grazzini bezog die Farbangabe irrtümlich auf das Pferd des Herkules bzw. las hier „*turchino*“. (Forti Grazzini, 1982, S. 59) Die Bedeutung für das Wort *trisolino* ist unbekannt (Bulst, 1993, S. 206; 219, Fn. 46).

die Kopfseite des Bettes schmückenden Behang auf einem weißen Pferd in den Kampf (*Capoleto*: „*fato cum piu figure de homeni a cavalo che combateno fra liquali gie e Hercules a cavalo de uno cavalo bianco cuperto de una cuperta rossa cum leoni rampanti suxo*“), trat auf der Bettdecke als bewaffneter Held zu Fuß zusammen mit Frauen und Männern auf (*Coperturo*: „*fato cum più figure de homeni e de done fra le quale gie e ercules armado a piedi cum una sopra vesta rossa feudata de armelini sotto uno pavaione*“) und mischte sich auf den Vorhängen zu Pferd in einen Wettkampf, der mit Stöcken und mit zwei beteiligten Königinnen ausgetragen wurde.

Die gemeinsame Gegenwart von Männern und Frauen auf dem *Coperturo* weist auf einen unmittelbaren thematischen Zusammenhang mit der *Parede* hin. Herkules trägt hier eine Rüstung, darüber jedoch ein prächtiges Gewand, und war offenbar als Anführer einer Turnierpartei oder Herausforderer in seinem Zelt oder Pavillon dargestellt.⁴⁹⁹ Die lateinischen Verse auf dem Spruchband helfen bei der Deutung der Tapisserie. Der erste Vers nimmt auf ein vorhergehendes Ereignis Bezug, der zweite erläutert dagegen die dargestellte Turnierszene selbst, nämlich das vorbereitende Zeremoniell eines Turniers, ein Scheingefecht mit kurzen Stöcken, wie es nach spätmittelalterlicher Sitte am Vortag großer Turniere abgehalten worden ist.⁵⁰⁰ Herkules galt als derjenige antike Held, der die Olympischen Spiele ins Leben gerufen hat und wird so zum Ritter, der das erste Turnier überhaupt initiiert hat.⁵⁰¹ Er übt in der Darstellung die Funktion eines Schiedsrichters aus und bildet zusammen mit seinen Gefährten eine eigene Gruppe, deren Bewaffnung nicht durch ein Turnier begründet ist. Die Art ihres Einreitens deutet Bulst als ein gemeinsam bestandenes Abenteuer mit einem schmerzlichen Ausgang, von dem im ersten Vers die Rede ist.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Derartige, häufig runde Zelte gehörten zum äußeren Rahmen eines Turniers. In einer illustrierten Handschrift des „Recoeil des Histoires des Troyes“ sieht man den gerüsteten Herkules unter einem solchen Zelt als Herausforderer auf dem Olymp sitzen (siehe Bulst, 1993, Abb. 8; S. 210, 221, Fn. 68).

⁵⁰⁰ Die Ritter fanden sich am Vortag des Turniers auf dem Stechplatz ein, um den Eid auf die Kampfvorschriften abzulegen. Sie saßen auf gerüsteten Pferden, deren Schabracken ihre Embleme zeigten, waren selbst aber ohne Rüstung und trugen festliche Zivilkleidung. Mit kurzen Turnierstäben schlugen sie freundschaftlich aufeinander ein (siehe Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 263; Bulst, 1993, S. 208f.; Avril, Francois, *Le livre des tournois du roi René de la Bibliothèque Nationale* (ms. fr. 2695), Paris 1986).

⁵⁰¹ Frühmittelalterliche Schriften gehen noch von einer Vielfalt von Wettbewerben aus, die Nachfolger begreifen sie nur noch als ritterliche Kampfspiele. Im 15. Jahrhundert werden die Olympischen Wettbewerbe als „*tournoiments*“ bezeichnet und als bedeutendes Ereignis aus der Geschichte Griechenlands bewertet (Fleckenstein, J., *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte*, Göttingen 1985; Zotz, T., *Höfisches Fest, Turnier und Jagd*, In: Fleckenstein, J., *Rittertum und ritterliche Welt*, Berlin 2002, S. 201-219; Franke, 2007, S. 193).

⁵⁰² Bulst, 1993, S. 209.

In dem textilen Historienbild ist das Ereignis mit den legendären Amazonen verbunden worden, deren historische Existenz – wie bei Herkules – im Spätmittelalter nicht in Frage gestellt wurde. Eine ganze Reihe dieser wehrhaften Frauen zählen zu den *Neuf Preuses*, neun Kriegerinnen und Herrscherinnen aus Mythologie und Geschichte. Das positiv besetzte heroische weibliche Ideal war in der Antike nicht bekannt, sondern ist eine Erfindung der spätmittelalterlichen Hofkultur. Das höfische Publikum war jedoch seit dem 12. Jahrhundert durch die Trojaliteratur und volkssprachliche Weltchroniken mit den Amazonen vertraut. Die Amazonen versinnbildlichten männliche Tugenden wie Tapferkeit, Mut und Stärke, sowie Verstand, Klugheit und Regierungsfähigkeit.⁵⁰³ Herkules sechste Heldentat war das blutig endende Turnier, das er zusammen mit seinen Gefährten Theseus gegen die Amazonen Menalippe und Hippolyte ausgefochten haben soll. Die Darstellung zeigt jedoch anstatt eines Krieges gegen die Amazonen einen olympischen Wettstreit im Sinne eines Ritterturniers des 15. Jahrhunderts. Der *Capoleto* zeigte einen Reiterkampf unter Männern. Möglicherweise war dort dieses Abenteuer beziehungsweise dieser Kampf dargestellt. In der Tapissérie sind die zwei Amazonen und ihre Königin Orchia an dem von Herkules geleiteten Spiel beteiligt, Theseus fügt sich im Hintergrund in das Geschehen ein. Demnach wäre hier der Auftakt zum ernsthaften Turnier des nächsten Tages zwischen den beiden Amazonen und den beiden griechischen Helden dargestellt.⁵⁰⁴

Bulst ging dem Motiv von Herkules als Begründer der Olympischen Spiele und den Schilderungen des Amazonenkampfes mit dem Helden in der mittelalterlichen Literatur nach, mit dem Ergebnis, dass keine der von ihm zitierten Varianten der Tapissérie zugrunde liegt.⁵⁰⁵ Diese veranschaulichen also entweder eine mündlich überlieferte Form der Amazonenlegende oder eine einst als Schauspiel konzipierte Szenenfolge. Bulst hält als literarische Vorlage auch ein eigens

⁵⁰³ Franke, 2007, S. 193f.

⁵⁰⁴ Der Mythos des Herkules ist in der mittelalterlichen Tradition so stark verändert worden, dass sich von seinen sagenhaften zwölf Arbeiten nur noch deren Anzahl, nicht aber die Taten selbst mit der antiken Vorlage decken. Die zwölf Taten des Herkules bestanden in der Antike aus: 1. Tötung des nemeischen Löwen, 2. Tötung der lernaeischen Hydra, 3. Bezähmung der kerynitischen Hirschkuh, 4. Bezähmung des erymanthischen Ebers, 5. Erschießung der stymphalischen Vögel, 6. Reinigung des Stalls des Augias, 7. Zähmung des kretischen Stiers, 8. Zähmung der Rosse des Diomedes, 9. Erbeutung des Gürtels und Tötung der Amazone Hippolyte, 10. Raub der Herden des Geryoneus und Tötung des dreileibigen Riesen, 11. Raub der Äpfel der Hesperiden, 12. Bändigung des Kerberos. Am Burgunderhof wurden nach Olivier de La Marche folgende Herkulestaten aufgeführt: 1. Herkules tötet in seiner Wiege zwei Schlangen, 2. Entführung einer Herde Schafe, 3. Herkules erschlägt mit seiner Keule ein Meerungeheuer und rettet die Jungfrau in seinem Schiff, 4. Tötung von drei Löwen, 5. Bändigung des Kerberos, 6. Turnier von Herkules und Theseus gegen zwei Amazonen, 7. Tötung der siebenköpfigen Schlange, 8. Tötung von zwei Riesen, anschließend Krönung zum König von Cramonn, 9. Ermordung des Rinderdiebes Cacus, 10. Tötung des Ebers in Arkadien, 11. Kampf gegen verschiedene Bogenschützen, 12. Herkules pflanzt zwei schwere Marmorsäulen ins Meer von Spanien (Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 263).

⁵⁰⁵ Bulst, 1993, S. 210ff.

angefertigtes Programm für möglich.⁵⁰⁶ Den Mythos findet man in klassischen Quellen⁵⁰⁷, er wurde kurz von Giovanni Boccaccio in den „*Genealogia deorum*“⁵⁰⁸ eingeführt und ausführlich von Raoul Lefèvre in seinem Werk „*Recoeil des histoires de Troie*“⁵⁰⁹ aufgerollt, welches jedoch später (1464) als die Tapiserie datiert. Der Mythos wird nicht vom Ferrareser Pietro Andrea de Bassi in seinem Traktat über „*Le fatiche di Ercole*“ behandelt, welches Nicolò III. d’Este gewidmet ist.⁵¹⁰ Die Integrierung der Amazonen und des Theseus verweist auch auf einen anderen Mythos in Bezug auf Herkules: die Eroberung des Gürtels der Hippolyte und die Verteidigung Athens vor dem Angriff der Amazonen. Dort ist jedoch nicht von einem olympischen Turnier die Rede.⁵¹¹ Im zeitgenössischen Vokabular wurden die Olympischen Spiele, deren Einsetzung durch Herkules damals als das bedeutendste Ereignis der alten Geschichte Griechenlands bekannt war, als „*tournoiments*“ bezeichnet.⁵¹² Die Tapiserie könnte beide Mythen zusammengefügt und aus dem Krieg gegen die Amazonen einen olympischen Wettstreit gestaltet haben. Ferner wurde Letzterer in ein aktuelles Schauspiel eines Ritterturniers des 15. Jahrhunderts umgewandelt.⁵¹³

Die Vorbereitung der Amazonen auf einen Tjost

Die Zugehörigkeit der Amazonen-Tapiserie aus dem Isabella Stewart Gardner Museum in Boston zu dem oben besprochenen Exemplar aus Glasgow hat man seit jeher angenommen (**Abb. 30**).⁵¹⁴ Stil, Inhalt und Personen scheinen zunächst auf diese Verbindung hinzuweisen. Die Tapiserie wird im Allgemeinen in den gleichen Zeitraum datiert, wie das Stück aus Glasgow.⁵¹⁵

⁵⁰⁶ Ebd., S. 214.

⁵⁰⁷ Forti Grazzini, 1991, S. 59; Cavallo, 1984, S. 28f.; Scherer, M.R., *The legends of Troy in art and literature*, New York 1963, v.a. App. Y, S. 219-231.

⁵⁰⁸ Boccaccio, G., *Genealogie deorum gentilium libri*, hrg. von V. Romano, Bari 1951, II, S. 637: „*Olympiaca insuper certamina ipse constituit in honorem Pelopis*“.

⁵⁰⁹ Hierbei handelt es sich um eine Sammlung von Troja-Geschichten, in deren Mittelpunkt Herkules steht, die Raoul Lefèvre 1464 Herzog Philipp dem Guten von Burgund gewidmet hat. Siehe Raoul Lefèvre, *Le Recoil des Histoires de Troyes*, Aeschbach, M. (Hrg.), Bern/ Frankfurt a.M. u.a. 1987, S. 277ff: (lb. 1): „*Comment hercules commença les Olimpiades*“.

⁵¹⁰ Zu den literarischen Quellen siehe Bulst, 1993, S. 208ff.; Forti Grazzini, 1991, S. 58f. und Cavallo, 1984, S. 28. Zum Werk von Bassi siehe unten.

⁵¹¹ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 59; Cavallo, 1984, S. 28f.

⁵¹² Siehe Franke B., *Feste, Turniere und städtische Einzüge*, In: Birgit Franke, Barbara Welzel (Hrg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 71.

⁵¹³ Forti Grazzini, 1991, S. 59.

⁵¹⁴ Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Inv. n. T 24 w2, Wolle und Seide, Woll-Kette (7 Fäden pro cm), Wolle und Seiden-Schüsse; 3,98 x 4,97 m; im Juli 1897 von Emile Payre in Paris erworben. Zu Erhaltungszustand und Restaurierungseingriffen siehe Cavallo, 1986, S. 20; Ders., 1984, S. 27.

⁵¹⁵ Siple schreibt die Tapiserie einer franko-flämischen Manufaktur von im späten 15. Jahrhundert tätigen Webern zu. Asselberghs schlägt vor, dass der Behang in Tournai im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts gewebt worden sein

Diese Zugehörigkeit ist jedoch mittlerweile umstritten und nicht nachzuweisen.⁵¹⁶ Vor allem stimmt die Beschreibung des *Cielo* nicht mit der vorliegenden Komposition überein: „*fato cum molte figure a guisa de (Lücke) cum cadriega in mezo suxo la quale siede una magna Rajna vestita de bianco*“. Eine der Boston-Tapisserie entsprechende Darstellung scheint nicht zum Ferrareser Tapisserieensemble gehört zu haben.

Die Hauptfiguren *Orchia*, *Menalippe* und *Ipolite* sind namentlich bezeichnet. Die bekrönte Königin *Orchia* sitzt neben anderen Amazonen in der zentralen Arkade einer spätgotischen Loggia. Sie überragt nicht die anderen Frauen, die wie sie, halbverdeckt durch die Brüstung unter den Dreipaßbögen einer Loggia stehend, zusehen, wie die zwei Amazonen auf dem Rasen unter ihnen gewappnet werden.⁵¹⁷ Entlang der oberen Kante der Galerie, an jedem Ende und in der Mitte, erscheinen kleine skulpturale Abschlussfiguren. Die in fließende Roben gekleidete Männer interpretiert Cavallo als Repräsentanten antiker oder mittelalterlicher Poeten und Historiker, die über die Amazonen schrieben.⁵¹⁸ Den zwei Kämpferinnen, der dritten Figur von links und der zweiten auf der rechten Seite, werden Waffen gereicht. Hippolyte („*ipolite*“) in einem Reitkleid mit hohen, reich verzierten Seitenschlitzen und einem Haarband mit langer, spitzer Feder, empfängt gerade ihr Turnierschild. Menalippe („*menalipe*“) wird ein Armzeug angelegt, eine weitere Gehilfin hält ihr Schild bereit. Die schöne Heldin präsentiert sich in einem lachsfarbenen Kleid mit weiten, bis zum Boden reichenden Hängeärmeln und einem Obergewand aus einem schweren Goldstoff, dessen Rock sich in große Röhrenfalten legt. Den Heldinnen stehen neun Amazonen zu Diensten.

Offensichtlich werden Hippolyte und Menalippe für ein ritterliches Einzelrennen zu Pferde gewappnet, bei dem sich zwei Gegner gegenüberstehen, die mit eingelegten Lanzen aufeinander zusprennen und sich gegenseitig aus dem Sattel zu heben versuchen. Auf einen bevorstehenden Tjost, das heißt ein zwischen Feinden oder als reines Kräftemessen ausgetragener Einzelkampf,

könnte. Wells vertritt dagegen die Ansicht, dass die thematisch und stilistisch in Beziehung stehende Tapisserie in der Burrell Collection aus grob derselben Periode datiert, vielleicht bereits 1450-60. Cavallo datiert entgegen einer früheren Einschätzung das Stück in das zweite Viertel des 15. Jh., vielleicht bereits 1420-1430 (vgl. Siple, 1930, S. 236-242; Crick-Kuntziger, 1936, S. 486; Wells, 1961, S. 30; Ders., 1969, Fn. 20 auf S. 448; Asselberghs, J.-P., *Les tapisseries flamands aux Etats-Unis d'Amérique*, Brüssel 1974, S. 12; Cavallo, 1984, S. 27-32; Ders., 1986, S. 20-25; Forti Grazzini, 1991, S. 59f.).

⁵¹⁶ Für eine Zugehörigkeit beider Tapisserien plädierten u.a. Crick-Kuntziger, 1936, S. 486; Wells, 1969, S. 449, Fn. 20 auf S. 448; Asselberghs, 1974, S. 12.; Cavallo, 1984, S. 29; Ders. 1986, S. 24.

⁵¹⁷ Bulst, 1993, S. 210.

⁵¹⁸ Zu den wichtigsten zählen Homer, Herodot, Apollodorus, Domitius Marsus, Giovanni Boccaccio und Raoul Lefèvre. Schriftrollen haltende, in einer ähnlichen Beziehung zu einem vergleichbaren Mauerwerk-Baldachin stehende Figuren erscheinen in einem Fragment der *Sieben Sakramente*-Tapisserie aus der Burrell Collection. Sie repräsentieren dort Propheten (Wells, 1969, fig. 15; Cavallo, 1986, S. 22).

verweisen die Stechhelme und die scharfen Lanzen. Die gerüsteten Pferde sind hinter den Amazonen zum größten Teil verdeckt. Zwei scharfe Lanzen beschreiben ein „V“, welches den Blick auf die Mitte mit der sitzenden Amazonenkönigin lenkt. Zwei Kriegerinnen halten je einen prunkenden Helm mit schmalen Sichtschlitzen, wie er bis ins frühe 16. Jahrhundert bei einer festlich inszenierten Tjost etwa in Frankreich und den burgundischen Niederlanden Verwendung fand.⁵¹⁹ Die Frauen tragen zum Teil sehr prächtige Überkleider mit juwelengeschmückten Bordüren. Büsche und Bäume wachsen vom hügeligen Boden an den Seiten und über der Zuschauertribüne. Lateinische Verse auf einem Spruchband am oberen Rand der Galerie verkünden: „*Orchia regina mulieribus / arma parari precipit odrina*⁵²⁰ / *que multum debet amary*“.⁵²¹

Die Tapiserie vermittelt immer noch einen prächtigen Eindruck von ihrer ursprünglichen farbigen Opulenz. Die stoffreichen, teilweise gemusterten, mit aufgenähten Preziosen und Goldstickereien reich geschmückten Roben der Amazonen aus erlesenen Stoffen in diversen Rot- und Goldgelbtönen sowie in Blau und Goldgrün entsprachen sicher den ästhetischen Vorlieben und Erwartungen der historischen Betrachter. Wie beim Bildteppich aus Glasgow werden hier Identität, Stand und gesellschaftliche Rolle am Körper demonstriert. Die hier vorgeführte luxuriöse Kleidung aus Stoff und Metall visualisierte und spiegelte bis ins 16. Jahrhundert höfisch-aristokratisches Standesbewusstsein und elitäre Wertmaßstäbe.⁵²² Die Details der Amazonenkostüme, besonders Frisuren und Kopfschmuck, die Oberteile, Ausschnitte und die eng am Handgelenk festsitzenden Ballonärmel waren in der datierten Zeit in Mode.⁵²³ Immer wieder wird in der Literatur die stilistische Ähnlichkeit zwischen der Boston und der Gardner Tapiserie betont. Die schlanken Figuren beider Teppiche tragen ähnliche Kleider und Schmuckstücke, ferner stimmen die Gestaltung von Natur und Himmel überein. Außerdem weisen die Figuren eine gewisse Verhaltenheit in den Bewegungen und der Gestik auf und sind neben- und

⁵¹⁹ Die Helmform erinnert an den Froschmaulhelm oder Stechhelm, der seit Ende des 14. Jahrhunderts als wesentliches Requisite nun ganz spezieller Turnierrüstungen Verwendung fand (Franke, 2007, S. 196; Gamber, O., Ritterspiel und Turnierausrüstung im Spätmittelalter, In: Fleckenstein, Das ritterliche Turnier, 1985, S. 513-531).

⁵²⁰ Zur Leseweise von „*odrina*“ vgl. Siple, 1930, S. 241 und Bulst, 1993, S. 219. Cavallo, 1986, S. 22 liest hier dagegen „*odna*“, ein sonst nicht nachgewiesenes Wort. Bulst verweist auf die Endung „*ina*“, die durch den Reim auf *regina* gesichert ist. Vielleicht ist hier *odrysia* = thrakische Waffen gemeint (Bulst, 1993, S. 222, Fn. 75).

⁵²¹ Die Königin Orithyia befiehlt, dass den Frauen die (?) Waffen angelegt würden, sie, die sehr geliebt werden muss. (Vgl. Bulst, 1993, S. 210) Im Museumsarchiv ist folgende Leseweise erwähnt: „Queen Orchia orders arms to be prepared for the women, and obedience deserves to be much loved“ (Cavallo, 1986, S. 22), die Bulst für „unsinnig“ hält.

⁵²² Bulst, N., Jütte, R. (Hrg.), Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft, In: Saeculum, Bd. 44, 1993, H. 1; Franke, 2007, S. 196f.

⁵²³ Sie korrespondieren im Detail mit einer Tapiserie in der Burrell Collection, *Paris Rückkehr nach Troia mit Helena*, die überzeugend in die Mitte des 15. Jh. datiert worden war. (vgl. Wells, 1969, S. 441, 444, 448, fig. 7; Cavallo, 1986, S. 20)

übereinandergereiht. Durch den strengen Bezug auf die Bildfläche erhalten die Kompositionen eine eigentümliche Monumentalität. Auf beiden Bildteppichen wird die Raumillusion einer kontinuierlichen dekorativen Flächenwirkung untergeordnet.⁵²⁴ Cavallo, welcher der Meinung ist, dass die beiden *Arazzi* unterschiedlichen Serien angehören, sieht die Tapisserien in Stil und Ausführung unähnlich und zudem die Mode der Frisuren und Kleidung nicht übereinstimmend.⁵²⁵

Wells beobachtet eine große stilistische Nähe der Tapisserien in Glasgow und Boston zu den *Alexander*-Tapisserien in Rom von 1460⁵²⁶ und außerdem einen engen Zusammenhang zu den Berner *Caesar*-Tapisserien von 1465-1470 (**Abb. 31**).⁵²⁷ Ähnliche Kostüme erscheinen auch in einem Fragment mit der *Geschichte des Schwanenritters* (vor 1462), das sich heute im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien befindet (**Abb. 32**).⁵²⁸ Dieses Fragment wurde zusammen mit einem größeren Stück des Schwanenritters aus dem Wawel Schloss nahe Krakau und den dazu eng in Beziehung stehenden *Alexander*-Teppichen im Palazzo Doria in Rom zumindest vorsichtig mit Tapisseriebehängen identifiziert, die Philipp der Gute vom Tournaier Händler Pasquier Grenier kaufte: die *Alexander*-Teppiche im Jahr 1459 und die *Schwanenritter*-Teppiche im Jahr 1462.⁵²⁹

Cavallo sieht die Bostoner Amazonen-Tapisserie in Stil, Charakter der Komposition und Details der Kostüme mit den Devonshire-Jagdteppichen im Victoria and Albert Museum in London (1430-1445) eng verbunden (**Abb. 21**).⁵³⁰ Dagegen ist die Darstellung der Vorbereitung der Amazonen seines Erachtens von einem der oben erwähnten Exemplare aus Tournai aus dem dritten Jahrhundertviertel – die *Geschichte von Alexander dem Großen* in Rom, die *Geschichte des Schwanenritters* in Krakau und Wien sowie die *Geschichte von Caesar* oder von *Trajan und Herkinbald* in Bern – weiter entfernt.⁵³¹ Bulst beurteilt Cavallos Datierung auf 1420-1430 als zu früh angesetzt.⁵³² Im Vergleich zu den Jagdteppichen in London ist sowohl auf der Herkules- als auch auf der Amazonen-Tapisserie nur jeweils eine Szene dargestellt. Ferner weisen sie ein durchdachtes Kompositionsprinzip auf. Die früheren Exemplare haben einen hochgezogenen

⁵²⁴ Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 264; Forti Grazzini, 1991, S. 59.

⁵²⁵ Cavallo, 1986, S. 24.

⁵²⁶ Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. S. 230ff.

⁵²⁷ Ebd., S. 77ff.; Wells, 1961, S. 30 und Ders., 1969, S. 448 Anm. 20.

⁵²⁸ Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 281.

⁵²⁹ Morelowski, M., Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV. Jhs., In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege 6, 1912, Beiblatt Sp. 117-140; Asselberghs, 1967, S. 23, 24, 28, 29; Cavallo, 1986, S. 20.; Bulst, 1993, S. 206; Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 265.

⁵³⁰ Zu den Londoner Jagdtapisserien siehe 4.3.2 und Wingfield Digby, 1971.

⁵³¹ Cavallo, 1984, S. 27.

⁵³² Bulst, 1993, Fn. 41 auf S. 219.

Landschaftshintergrund und führen von Episode zu Episode. Weitere Bildteppichserien mit Darstellungen der *Storie di Ercole* sind erhalten und in Brüssel, Tournai und Amsterdam aufbewahrt. Dort ist der Protagonist als burgundischer Vasall gekleidet und seine Kämpfe sind mit Illustrationen des Hundertjährigen Krieges vergleichbar. Diese den Manufakturen von Tournai zugeschriebenen Tapisserien sind jedoch zum Teil als Auftrag Charles de Bourbon um ca. 1480 dokumentiert, und chronologisch zu weit entfernt, um von denselben Kartons zu stammen, die für die Erwerbungen des estensischen Hofes im Jahr 1457 verfügbar waren.⁵³³

Wie bereits betont wurde, ist eine Identifizierung der Tapisserie mit dem ferraresischen *Cielo* mit Vorsicht zu genießen, da die Inventarbeschreibung von 1457 zwar von vielen Figuren spricht, aber auch von einer im Zentrum auf einer „*cadriega*“ sitzenden Königin, wobei „*cadriega*“ auf einen Wagen oder Thron verweist. Außerdem ist die zentrale Königin auf der Tapisserie nicht weiß gekleidet, sondern in den Farben Rot, Gold und Blau. Bulst denkt bei der in der Inventarbeschreibung auf einer Quadriga thronenden Königin an einen Triumph der Fama⁵³⁴, unter deren Gefolgsleuten Herkules seinen angestammten Platz hat. Dieses Thema hält Bulst vor allem aufgrund des Himmelsbezuges für einen Betthimmel besonders empfehlenswert.⁵³⁵ Forti Grazzini schließt nicht aus, dass der Verfasser des Inventars den Terminus „*cadriega*“ auch in uneigentümlicher Art und Weise im Sinne einer Loge, in der sich Orchia zeigt, benutzt haben könnte.⁵³⁶ Die Amazonenkönigin im Zentrum der Komposition ist auch in den oben angeschriebenen Versen die Hauptperson. Die präzise Bedeutung der Inschrift ist zweideutig. Für Cavallo ist klar, dass der Autor oder Entwerfer der Tapisserie erklärt, dass die Frauen nach Orchias Anordnung bewaffnet werden.⁵³⁷ Auch Forti Grazzini identifiziert in der Darstellung die Bewaffnung der Amazonen.⁵³⁸ Vermutlich bereiten sich Hippolyte und Menalippe auf einen Tjost vor, der eine geeignete Übung für Kriegerinnen und auch für Ritter in dieser Zeit üblich war. Möglicherweise werden die beiden Amazonen bewaffnet, um sich für ihre Begegnung mit Herkules und Theseus vorzubereiten.⁵³⁹ Die Glasgow-Tapisserie zeigt Herkules als Begründer der Olympischen Spiele am Vorabend des Turniers, an dem Menalippe und Hippolyte gegen Herkules und Theseus

⁵³³ Siehe Crick-Kuntziger, 1931, S. 66f.; Bacri, 1934, S. 204-211; Asselberghs, 1967, nn. 3-8; Forti Grazzini, 1991, S. 55f.

⁵³⁴ Bulst verweist hier auf Beschreibungen von Tapisserien dieses Themas in Inventaren des 15.Jh. (Bulst, 1993, S. 222, Fn. 71).

⁵³⁵ Bulst schlägt vor, bei der Textlücke einen *trionfo* zu ergänzen (Bulst, 1993, S. 222, Fn. 72).

⁵³⁶ Forti Grazzini, 1991, S. 12, 59f.

⁵³⁷ Cavallo, 1986, S. 22.

⁵³⁸ Forti Grazzini, 1991, S. 59f.

⁵³⁹ Cavallo, 1986, S. 22; Ders., 1984, S. 28.

antreten werden. Die Boston-Tapisserie stellt die Rüstung der Amazonen auf Befehl ihrer Königin Orchia mit Schild, Helm und Lanze für das bevorstehende Turnier dar.⁵⁴⁰ Durch diese Deutung werden zwei verschiedene Episoden der mittelalterlichen Herkuleslegende zu einer einheitlichen Episode verwoben, die sich in den literarischen Quellen so nicht nachweisen lässt. Es wurde bisher keine literarische Quelle gefunden, die einen Erzählzusammenhang zwischen den beiden erhaltenen Bildteppichen herstellt, der jedoch nach Bulst mit Sicherheit anzunehmen ist.⁵⁴¹

Es gibt allerdings nur wenige sowohl klassische als auch mittelalterliche Quellen zur Geschichte der Amazonen. Da es sich hier um keine Renaissancetapisserie handelt, wurde die Komposition der Rüstung der Amazonen vermutlich nicht direkt von einem der antiken Schriftsteller beziehungsweise von griechisch-römischen Texten inspiriert, sondern stammt von spätmittelalterlichen Berichten über die Amazonentaten. Boccaccio schrieb in „*De Genealogiis Deorum*“ (Buch XV) sowie in „*De Casibus Virorum et Feminarum Illustrium*“ (Buch IX) über die Amazonen. Beide Werke entstanden im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts. Lefèvre erwähnte den Kampf mit Herkules und Theseus in seinen „*Recoeil des Histoires de Troyes*“, die zum ersten Mal um ca. 1469 veröffentlicht wurden. Diese Texte berichten zwar nicht von Amazonenkämpfen, jedoch ist es naheliegend, die Existenz von abgeleiteten Texten vorauszusetzen, die in einer Zeit, als das Turnier als adliger Sport und kriegerische Übung an ihrem Gunsthöhepunkt stand, solche Hinweise geben.⁵⁴²

Die Bostoner und die Glasgower Teppiche zeigen beide nur Höhepunkte der die Handlung vorbereitenden Szenen und lassen daher beide auf einen umfangreichen Zyklus schließen. Es war keine allgemeine Praxis für einen Tapisserieentwerfer in dieser Zeit, einen gesamten Behang einem Thema zu widmen, das nur als eine Nebenszene angesehen werden kann, wie es beim Exemplar aus Boston in diesem Kontext der Fall sein würde. Solche zusätzlichen Ereignisse, zwei Amazonen, die sich in Erwartung einer Schlacht auf einen Kampf vorbereiten, waren üblicherweise in die Ecke oder in eine andere untergeordnete Position verbannt, die entscheidende Komposition befand sich im Zentrum.⁵⁴³ Dass die Vorbereitung der Amazonen das Hauptthema der Gardner-Tapisserie darstellt, spricht zugunsten einer Zugehörigkeit zu einer Serie, die

⁵⁴⁰ Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 264.

⁵⁴¹ Bulst, 1993, S. 210ff.

⁵⁴² König René von Anjou zelebrierte das Turnier in seinem aufwendig illuminierten Turniertraktat (siehe zit. Ausgabe Paris 1986, Hrg. von Avril; Bei Cavallo, 1986, S. 23ff. sind weitere Ausführungen zu hypothetischen Ursprüngen des Themas zu finden).

⁵⁴³ Ebd., S. 24.

spezifisch von den kriegerischen Aktivitäten der Amazonen handelt. Jedoch sind keine weiteren Bildteppiche mit Sujets der Burrell- oder der Gardner-Tapisserien oder andere zu diesen in Beziehung stehende Stücke bekannt. Natürlich könnten auch die Taten des Herkules oder der Trojanische Krieg integriert worden sein, jedoch gibt es auch spezifische Bezüge zu Amazonen-Tapisserien im 15. Jahrhundert.⁵⁴⁴ Cavallo schreibt die Gardner und die Burrell-Teppiche einer Serie von Entwürfen zu, die mit der Geschichte von Hippolytes Gürtel und Orchias Vergeltungsangriff zu tun hat.⁵⁴⁵

Franke wirft hingegen die Frage auf, ob den erhaltenen Tapisserien ein gesondertes Programm zugrundegelegt habe. Die Autorin hält es für wahrscheinlich, dass das Bildprogramm in einem Dialog zwischen Auftraggeber, seinem Beauftragten und dem Künstler entstanden ist, der im Zuge der Verhandlungen die ersten Ideenskizzen lieferte und dann die *Petit patrons* schuf. Die begleitenden Inschriften, meist in Latein und Französisch, welche die Episoden teilweise benennen oder ergänzen, stammen möglicherweise von Literaten aus dem höfischen Umfeld. Franke beleuchtet am Beispiel einer spezifischen zeittypischen literarischen Fassung des Amazonenabenteuers des Herkules eine weitere, sehr interessante historische Perspektive bezüglich der textilen Bilderzählungen. Der Text ist in dem um 1404/05 von der französischen Hofschreiberin Christine de Pizan verfassten „*Livre de la Cité des Dames*“ enthalten. Es handelt sich bei diesem Werk um einen Beitrag zur ersten „*Querelles des femmes*“, einer um 1400 in Paris geführten philosophischen Debatte über die Festlegung und Entgrenzung weiblicher Rollen- und Selbstdefinitionen.⁵⁴⁶

Christine de Pizans Erzählung zufolge befürchtete man in Griechenland den Überfall der kriegerischen Amazonen, weshalb Herkules in Begleitung von Theseus in deren Land zog und sie überraschend des Nachts überfiel. Während die Herrscherin Orithyia ihre Truppen aufstellte,

⁵⁴⁴ Cavallo erwähnt in diesem Zusammenhang zwei Tapisserien mit der Geschichte der Amazonen, die im Hochzeitsvertrag des Herzogs von Alba im Jahr 1485 erwähnt sind und eine Tapisserie, die als „*Bed of Aras of Orchia*“ zitiert wird, und 1466 im Inventar von Ewelwe Almshouse, Oxford, verzeichnet ist. Das Inventar von Karl VI. von Frankreich (1422-1435) verzeichnet unter einigen „*tappiz bien vielz*“ gewisse Stücke mit Hippolyte, Menalippe, Penthesilea und Semiramis u.a. Frauen. Cavallo verweist vor allem auf die Bedeutung des Fragments einer flämischen Tapisserie aus dem späten 15./frühen 16. Jahrhundert im Musée des Arts Décoratifs in Paris. Diese zeigt eine gerüstete weibliche Figur, die als Hippolyte identifiziert wurde und eine Inschrift, die sich auf die Schlacht bezieht, die Herkules und Theseus gegen Hippolyte und Menalippe führte. Eine weitere eng dazu in Beziehung stehende Tapisserie, die Penthesilea zeigt, ist in Angers erhalten (zu diesen und weiteren Beispielen siehe Cavallo, 1986, S. 24f.; Ders., 1984, S. 29 und nächstes Kapitel).

⁵⁴⁵ Ders., 1984, S. 29.

⁵⁴⁶ Franke, 2007, S. 198f.; Cheney Curnow, M., *The Livre de la Cité des Dames of Christine de Pizan*, Nashville, Tennessee 1975; Christine de Pizan, *Das Buch von der Stadt der Frauen*. Aus dem Mittelfranzösischen von M. Zimmermann, Berlin 1986, S. 75-79.

zogen Menalippe und Hippolyte wohlgerüstet auf eigene Faust los. Im ehrenvollen Kampf gegen Herkules und Theseus gelang es den beiden zunächst, die Männer aus dem Sattel zu heben. Doch schließlich wurden die beiden „überdurchschnittlich kräftigen, tapferen und über die Maßen kühnen, mutigen und tüchtigen Jungfrauen“ besiegt und gefangengenommen. Als die beiden Heroen die Amazonen nun ohne ihre Rüstung sahen, waren sie von ihrer Lieblichkeit und Schönheit beeindruckt. Obwohl die Amazonenkönigin Orithyia bereit war, jedes Lösegeld zu zahlen, verlangten Herkules und Theseus einen Friedensschluss. Außerdem wollten sie Menalippes und Hippolytes Rüstungen besitzen, „um der Ehre willen und in Erinnerung an jenen Sieg, den sie über die edlen Jungfrauen davongetragen haben.“ Da es dem verliebten Theseus jedoch nicht gefiel, Hippolyte aus seiner Gewalt zu lassen, bat Herkules für ihn bei der Amazonenkönigin um ihre Hand. Nach großartigen Hochzeitsfeierlichkeiten brach man dann nach Griechenland auf. Abschließend weist Christine de Pizan darauf hin, dass später Hippolytus, der Sohn von Theseus und Hippolyte, ein „hervorragender und über die Maßen berühmter Ritter“ war.⁵⁴⁷

Diese Episode liefert nach Franke ein Exemplum für die Gleichwertigkeit von Männern und Frauen in nahezu jeder Hinsicht. Außerdem klingt in dem Text das Motiv der höfischen Liebe an, die seit dem hohen Mittelalter einen grundlegenden Anteil des höfischen Diskurses ausmachte und mit dem gesellschaftlichen Exklusivitäts- und Elitedenken verbunden war. Diese Liebeskultur war eng verbunden mit der „*curialitas*“ beziehungsweise „*courtoisie*“, die als Inbegriff höfischen Verhaltens bewertet wurde. Diese Tugendlehre, welche die Liebe als Ursprung alles Guten sah, bestimmte in hohem Maße auch die Leitvorstellungen des Rittertums. Nicht umsonst galt der Trojanische Krieg gleichermaßen als Ursprung zentraler ritterlicher Tugenden und Werten wie der Minne.⁵⁴⁸ Diese Interpretation passt in ihrer Ikonographie gut zu einem Hochzeitsbett. Auch die Inschrift deutet auf einen Zusammenhang mit dem Motiv der Liebe (*amary*). Die im Text thematisierte Bewunderung und Verehrung der schönen und vornehmen Amazonen durch die Helden und ebenso das Liebesmotiv verweisen wiederum auf die im höfisch-aristokratischen Liebesideal enthaltene Aufwertung des weiblichen Geschlechts. In diesem Zusammenhang ist außerdem die Tatsache aufzuzeigen, dass diese Prunk- oder Staatsbetten keineswegs nur zum Schlafen dienten. In diesen herrschaftlichen Räumen, die nur einer selektiven Öffentlichkeit zugänglich waren, fanden wichtige Gespräche und Audienzen statt. Den

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Franke, 2007, S. 200.

Schlafräumen kam in dieser Zeit eine herausragende Stellung im Zeremoniell und als Markierung höfischer Hierarchie zu.⁵⁴⁹

Herkules im Dienst höfischer Politik des Quattrocentos

Der ursprüngliche Auftraggeber und der primäre Bestimmungsort der oben besprochenen mehrteiligen Herkules-Serie aus der Este-Sammlung sind nicht bekannt. Sicher ist, dass die Tapisserien 1457 noch „neu“ waren und Markgraf Leonello sie während seiner Signoria (1441-1450) gekauft hatte. Die Bildteppiche entstanden im Stil dieser Jahre, möglicherweise auch früher, im Stil der 30er Jahre, sicher nicht auf Grundlage von Kartons, die in Ferrara gemalt wurden. Offensichtlich sind die Patronen der Serie mehr als einmal aufgelegt worden. Bei der Glasgow-Tapisserie kann es sich nicht um die am ferraresischen Hof benützte *Parete* handeln, da diese nur bis 1529 in den Hofinventaren erwähnt wird und danach verloren ging. Aufgrund des Verfalls von *Parete* und *Capoleto* war das Bettensemble bereits im Jahr 1587 nicht mehr vollständig. Die Glasgow-Tapisserie muss also einer anderen Edition angehört haben. In Frage kommende Auflagen werden an einigen europäischen Höfen für das 15. Jahrhundert erwähnt. Es ist jedoch anzunehmen, dass die Herkules-Serie nicht auf Vorrat, sondern für einen bedeutenden Auftraggeber konzipiert wurden.

So wählte Philipp der Gute von Burgund (1419-1469) für die Ausstattung des Liller Festsals, in dem er 1457 sein berühmtes Fasanenfest ausrichtete, Herkules-Tapisserien.⁵⁵⁰ In Anbetracht der Größe des Raumes in Lille waren diese Behänge groß und bestanden aus sechs Stücken. Sie müssen nach 1430 datieren, da sie nicht in dem umfassenden Tapisserieinventar dieses Jahres erwähnt sind und nicht vor der Gründung des Goldenen Vlieses datieren können.⁵⁵¹ Bulst zieht in diesem Zusammenhang eine Miniatur des „*Loyset Liédet*“ aus einer Handschrift Philips des Guten heran, die von der Komposition der Glasgower Tapisserie abhängig zu sein scheint.⁵⁵² Eine „*Tapytre of Aras of Arcules Tornay*“, das heißt ein Bildteppich mit einem Turnier des

⁵⁴⁹ Dies., 2000, S. 192.

⁵⁵⁰ Der Chronist Mathieu d'Escouchy schrieb: „*La salle fut grande et spacieuse qui fut tendue de tapisserie moult belle, en laquelle estoit la vie et mistere d'Herculez, moult richement et bien parée.*“ (Chronique de Mathieu d'Escouchy, Hrg. von G. du Fresne de Beaucourt, II, Paris 1863, 131) Olivier de la Marche beschrieb die Gewebe wie folgt: „*la salle ou ce banquet se faisoit estoit grande et bien tendue d'une tapisserie en quoy estoit faicte la vie de Hercules*“ (Memoires, II, S. 348-9; beides zitiert nach Smith, 1979, S. 42 und Fn. 37).

⁵⁵¹ Smith, 1979, S. 43ff.; Cartellieri, O., Das Fasanenfest. Am Hofe der Herzöge von Burgund (1454), In: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 167, 1921, S. 65-80, 141-158; Vaughan, R., Philip the Good, London 1970, S. 143ff., 297f.

⁵⁵² Bulst, 1993, S. 216.

Herkules, wurde 1466 in einem englischen Inventar vermerkt und ebenfalls ein „*Bed of Aras of Orchia*“, ein aus drei *Arazzi* bestehendes Bett mit einer Darstellung der Orchia.⁵⁵³ Eine große alte Tapiserie mit einer Darstellung des Amazonenabenteuers, „*pañó de Ras grande viejo de la estoria de hercoles contra las Amazonas*“, wurde aus dem Nachlass der Isabella von Kastilien 1505 verkauft. Dieses Stück entsprach in seinen Maßen ungefähr der *Pared*e des in den ferraresischen Inventaren zitierten Herkulesbettes.⁵⁵⁴

Forti Grazzini sowie Bulst halten es für möglich, dass sich hinter diesen Zitaten verlorengegangener ehemals in Frankreich, England und Spanien lokalisierter Werke, unterschiedliche Editionen ein und desselben Tapiseriezyklus verbergen, die den *Storie di Ercole* oder besser dem Turnier des Herkules sowie den Amazonen gewidmet sind. Eine dieser Editionen gelangte offenbar nach Ferrara.⁵⁵⁵ Die Tatsache, dass hier kein territorial fassbarer Herrschaftsstil, sondern ein allgemein anerkannter „Fürstenstil“ gepflegt wurde, der in Italien unter dem Begriff „*ala francese*“ subsumiert wurde, macht auch ein Erscheinen mehrerer Serien wahrscheinlich.⁵⁵⁶ Leonello strebte offensichtlich danach, sich dem Kunstgeschmack der europäischen Aristokratie anzugleichen, und stattete sich mit einem Tapiseriezyklus aus, der jenen gleich, die an den größeren transalpinen Höfen zirkulierten. Außerdem unterhielt der Este-Hof während des 15. Jahrhunderts freundschaftliche Beziehungen mit Burgund. Für burgundische Studenten war es üblich, an der Ferrareser Universität zu studieren. Leonello sandte im Juli 1444 seinen Sohn Francesco zur militärischen Ausbildung an den Burgunder Hof.⁵⁵⁷ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang noch auf die Tatsache, dass der Schifanoia Palast in Ferrara 1458-1460 mit Fresken dekoriert wurde, die Frauen in burgundischem Kostüm zeigen. Zudem unterstützen ikono-graphische Gesichtspunkte eine Zuschreibung der Herkules- und Amazonen-Tapisserien an burgundische Territorien (Tournai, Arras oder Brügge).⁵⁵⁸ Bulst untermauert vor allem die Be-

⁵⁵³ Ewelwe (Oxfordshire), Manor, Haus des William de la Pole, Herzog von Suffolk und seiner Frau Alice, einer Enkelin von Geoffroy Chaucer. Alfred J. Horwood (nach W.W. Harvey), *The manuscripts belonging to the Ewelwe Almshouse, in the County of Oxford*, In: Eighth report of the R. Commission on Historical Manuscripts, London 1881, I, S. 628 A. 47 (siehe Bulst, 1993, S. 225f., Fn. 130).

⁵⁵⁴ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid 1950, S. 146: 5 x 9 *varas* = 4,23 x 7,62 m. Die ferraresische *Pared*e hatte laut Inventar 1457 ca. 4,20 x 7,50 m (s.o. und Bulst, 1993, S. 215; Cavallo, 1984, S. 30-31 und Fn. 14, 16, 17 auf S. 32; Forti Grazzini, 1991, S. 60).

⁵⁵⁵ Forti Grazzini, 1991, S. 60; Bulst, 1993, S. 215f.

⁵⁵⁶ Franke, 1997, S. 128.

⁵⁵⁷ Paravicini, W., *The Court of the Dukes of Burgundy a model for Europe?*, In: *Menschen am Hof der Herzöge von Burgund. Gesammelte Aufsätze*, hrg. von Krüger, K., Kruse, H., Ranft, A., Stuttgart 2002, S. 507-534.

⁵⁵⁸ Cavallo, 1986, S. 20. Angesichts des etwas provinziellen Aussehens des Stückes aus dem Gardner Museum verweist Cavallo auf einen Herstellungsort abseits der modischen, vom herzoglichen Hof patronisierten Werkstätten (Cavallo, 1986, S. 20).

deutung der oben bereits erwähnten ausgestellten Herkulestapissereien auf dem berühmten Fasanenfest Philipps des Guten im Jahr 1457: „Er dürfte bei dieser der Vorbereitung eines Kreuzzuges dienenden Veranstaltung, da sie ihm sehr am Herzen lag, kaum auf alte Behänge zurückgegriffen haben. Vielmehr wird er mit einer neuen Teppichfolge an den größten Helden des alten Griechenlands erinnert haben wollen, desselben Griechenlands, das es nun – ein Jahr nach dem Fall Konstantinopels⁵⁵⁹ – von dem türkischen Joch zu befreien galt. Die Darstellung des Hercules in zeitgenössischem Gewand kam einem solchen Zweck zweifelsohne entgegen, ermöglichte sie doch die unmittelbare Identifizierung mit dem klangvollen Namen, während zugleich die hochgestimmte, festliche Auffassung des Stoffes von der Gefährlichkeit des geplanten Unternehmens abzulenken geeignet war.“⁵⁶⁰

Herkules wurde am Hof von Burgund als der legendäre Gründer der Dynastie angesehen. Der Chronist Olivier de La Marche berichtet in seinen „*Memoires*“ ausführlich über Herkules und zitiert den antiken Schriftsteller Diodor, wenn er behauptet, der Held habe auf seiner Durchreise nach Spanien in Burgund haltgemacht, sich dort mit Alise, einer der schönsten und edelsten Frauen des Landes vermählt, um mit ihr das Geschlecht der Herzöge von Burgund zu zeugen.⁵⁶¹ Als Gründer der burgundischen Linie bot Herkules ein illustres Erbe, welches etwa Philipp der Gute benutzen konnte, um für sein persönliches oder herzogliches Prestige zu werben. Wie bereits an anderer Stelle betont wurde, waren die Taten des Herkules auch auf andere Fürsten übertragbar und wurden allgemein als Preisung des Auftraggebers verstanden. Für die Burgunder war Herkules ein idealer Ritter des 15. Jahrhunderts. Ein humanistisches Verständnis der klassischen Welt war, zumindest vor den 1460er Jahren, dem burgundischen Hof fremd. Die griechisch-römische Welt wurde durch den Filter des zeitgenössischen Lebens gesehen.⁵⁶² Der Heros wurde als ein vorbildlicher Ritter wahrgenommen, dessen Heldentaten, zusammen mit Jason, als Modelle für des Herzogs eigene Kreuzzugsbestrebungen dienten. Nicht nur Herkules vertritt das vorbildhaft heroische Modell für einen zeitgenössischen Ritter, auch die Amazonen verkörpern ritterliche Eigenschaften, Tugenden und Werte. Eine *Virago*, das heißt eine in ihren

⁵⁵⁹ So zitiert von Bulst, 1993, S. 216, jedoch fiel Konstantinopel im Jahr 1453!

⁵⁶⁰ Bulst bedauert, dass trotz dieser unübersehbaren politischen Funktion Philipps Herkules-Tapissereien nicht von Wolfgang Brassat, 1992, berücksichtigt wurden (siehe Bulst, 1993, S. 216).

⁵⁶¹ Olivier de La Marche, *Mémoires*, hrg. von Henri Beaune und J. d'Arbaumont, Bd. 1 (4 Bde.), Paris 1883-1888, S. 42-48: „... de reciter ce que dist Dyodore qui met en effect que ledit Hercules, en faisant ses voyages et mesmes en allant en Espagne, passa par le pays que l'on nomme à present Bougoinge, et (y) print en mariage, selon la loy, une de ses femmes nommée Alise, laquele fut dame de moult grant beaulté et du plus noble sang et lanage qui fust au pays. Et dit que de ceste Alise il eut generation, dont sont venus et yssus les premiers Roys de Bourgoingne.“ (zitiert nach Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 264f.; siehe auch Wells, 1969, S. 13ff.; Cavallo, 1986, S. 20).

⁵⁶² Smith, 1979, S. 39ff.

Eigenschaften, Tugenden und Taten männergleiche (Jung-)Frau, wie sie die Amazonen darstellten, konnte durchaus von einem Herrscher als Exemplum zitiert oder ein Fürst in einem panegyrischen Kontext mit ihr verglichen werden.⁵⁶³ Die Antike wurde auf die Gegenwart projiziert und umgekehrt. Helden und Heldinnen wurden neu besetzt und in neue Zusammenhänge gestellt, so dass sich die spätmittelalterlichen höfischen Ideale und Muster von Rittertum und Liebe und der antike Stoff überlagerten.⁵⁶⁴

Seit der Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies und der Einsetzung von Jason als erstem Ordenspatron schenkte der Burgunder-Hof Herkules erhöhte Beachtung, da dieser auch als Mitstreiter Jasons und der Argonauten verehrt wurde.⁵⁶⁵ In der im Auftrag von Philipp dem Guten geschriebenen „*Fleur des Histoires*“ berichtet Jean Mansel von der Gründung der Olympischen Spiele durch den unsterblichen Helden Herkules.⁵⁶⁶ Raoul Lefèvre räumte in seinem 1464 für Philipp den Guten verfassten Werk „*Le Recueil des Histoires de Troye*“ dem Nachweis der göttlichen Abstammung des Helden und seiner Taten erstaunlich viel Raum ein und widmete den durch den Zeussohn begründeten Olympiaden ein ganzes Kapitel, das er mit der Bemerkung abschloss, dass die von Herkules initiierten Olympischen Spiele alle Jahre wiederholt würden, weil sie zum ehrenvollsten Zeitvertreib in Griechenland zählten.⁵⁶⁷ Beim Kampf der Amazonen mit Herkules und Theseus hob er den Mut und die Kraft der streitbaren Frauen hervor.⁵⁶⁸

Die Taten des Herkules wurden anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York in zwölf Akten aufgeführt. Olivier de La Marche referierte über das Schauspiel der sechsten Herkulestat während des Festbanketts am Donnerstag, den 7. Juli 1468: „Als sich der Vorhang gehoben hatte, erblickte man zwei berittene Amazonen. Sie waren wie ihre Pferde reich gewappnet und hatten Schwerter umgürtet. Auf ihrem schönen, edel frisierten Blondhaar

⁵⁶³ Hochgestellte Männer setzten im 15./16. Jahrhundert auch Tapisseriezyklen mit prominenten Frauenfiguren (z.B. Judith) zur Repräsentation ein. Fürstinnen und andere Frauen des Hochadels argumentierten dagegen ebenfalls mit männlichen Leitbildern. Sie beschränkten sich bei der Ausstattung ihrer Gemächer nachweislich nicht auf Frauenthemen. Beispielsweise verfügte Margarete von Österreich, Tochter von Kaiser Maximilian und Maria von Burgund, um 1500 über eine textile „*Hercules-chambre*“ für einen Repräsentationsraum mit zeremoniellem Prunkbett (Franke, 2007, S. 201ff.; Dies, Bilder in Frauenräumen und Bilder von Frauenräumen: Imagination und Wirklichkeit, In: Hirschbiegel, J., Paravicini, W. (Hrg.), Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 2000, S. 115-131).

⁵⁶⁴ Franke, 2007, S. 205.

⁵⁶⁵ Philipp der Gute hatte den Vorsitz über den Ritterorden. 1454-55 schrieb Philippe Bouton ein Gedicht über den Ritterorden, in dem er erklärte, dass Jason als Körper von Philipp dem Guten zu verstehen ist, Herkules sei dagegen seine Seele. Bouton war durch die Ikonographie des berühmten Fasanenfestes in Lille (1454) inspiriert. Jasons Eroberung des Goldenen Vlieses war dort – neben Herkules – das zentrale Schauspiel (siehe Smith, 1979, S. 42).

⁵⁶⁶ Siehe Bulst 1993, S. 211.

⁵⁶⁷ Aeschbach, M. (Hrg.), Raoul Lefèvre, *Le Recueil des Histoires de Troyes*, Bern 1987, Kap. 38, S. 277-286; Philipp der Gute besaß vier Kopien des *Recueil*.

⁵⁶⁸ Aeschbach 1987, Kap. 56, S. 356-358.

trugen sie veilchengeschmückte Hüte (...) Herkules und Theseus erschienen ebenfalls beritten in reicher Montur und hinter ihnen, wie es sich gehört zu Fuß, ihre Diener. Als die Damen sie erblickten, nahmen sie ihre Helme, ihre Schilde und ihre Schwerter und die beiden Ritter verfuhrten ebenso, um sich für das Turnier bereitzumachen“.⁵⁶⁹

In Ferrara erscheint Herkules in der Kleidung eines Ritters zunächst in einem literarischen Prosawerk, „*Le fatiche de Hercule*“, das Pietro Andrea de' Bassi um 1430 beziehungsweise vor 1435 im Auftrag von Nicolò III. d'Este schrieb und das vielleicht die Geburt dessen Sohnes Ercole im Jahr 1431 zelebrierte.⁵⁷⁰ Die Unternehmungen des estensischen Fürsten⁵⁷¹ vergleicht der Autor bereits in der Einleitung enkomiastisch mit „*ali memorandi gesti del famoso Hercule*“. Bassi präsentiert die allegorischen und moralischen Implikationen, die sich an die Figur des Herkules heften, der als „*liberatore*“ der Zeit interpretiert wird, auch wenn den Autor hauptsächlich die narrativen und fabulösen Aspekte des Mythos interessieren. In dem Lebensbild, das Bassi in seinem Gedicht entwirft, wird Herkules wie ein Prinz seiner Zeit erzogen. Neben die körperlichen Fähigkeiten – „*le corporali forze alle quali li pari non trova*“ – treten Weisheit, Kenntnis von Grammatik, Philosophie, Astronomie und Rittertugenden.⁵⁷² Bassi ist auch Autor eines Kommentars zur „*Teseida*“ von Boccaccio. Die Schrift, welche ebenfalls im Auftrag Nicolòs III. entstanden ist, versucht vor allem die vielfältigen mythologischen Bezüge des Textes von Boccaccio zu klären.⁵⁷³

Der Mythos des Herkules war am Hof Nicolòs III. populär und wurde offensichtlich ausgewählt, um die Tugenden des Signore zu repräsentieren, dessen politische Unternehmungen und militärische Kampagnen in verschiedenen literarischen Werken mit jenen des Helden verglichen wurden.

⁵⁶⁹ Nach Olivier de La Marche (Memoires), Bd. 3, S. 168f.; übersetzt in Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 265; in Fn. 101, S. 323 (Originalzitat); Cavallo, 1986, S. 20; Smith, 1979, S. 39.

⁵⁷⁰ Das großzügig illuminierte Manuskript gehört der Philip Hofer Sammlung in der Houghton Library der Harvard Universität an. W. Kenneth Thompson übersetzte die Geschichten ins Englische: *The Labors of Hercules* by Pietro Andrea di Bassi. Illustrated with facsimiles from the 15th century manuscript. Translated by W.K. Thompson, Barre (Mass.) 1971. Als „ignorato capolavoro“ bezeichnet es Antonia Tissoni Benvenuti, die bei diversen Gelegenheiten die Aufmerksamkeit auf dieses Buch lenkte: Tissoni Benvenuti, 1993, S. 773-792; außerdem Bertozzi, M. (Hrg.), Guarini, i suoi libri, e le letture Boiardo, In: *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, S. 389-404. Zu den linguistischen Aspekten des Werkes von Bassi siehe Matarrese, T., *Il „materno eloquio“ del ferrarese Pier Andrea de' Bassi*, In: *Omaggio a Gianfranco Folena*, S. 793-812; Dies., *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, In: *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Castelli, P. (Hrg.), Florenz 1998, S. 191-202.

⁵⁷¹ „*li exercitii, li affani, li pericoli e le victorie*“, die „*alta possanza*“, mit denen er „*dominati e superati (...) multi mostri, infesti e dannosi a tutto el mondo e de tutta Italia abominevole vergogna*“ hat... (zitiert nach Matarrese (s.u.), 1998, S. 192).

⁵⁷² Schmitt, 1989, S. 252ff.

⁵⁷³ Vgl. Matarrese, 1998, S. 192; Montagnani, C., *Il commento al „Teseida“ di Pier Andrea de' Bassi*, In: *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Neapel 1983, S. 9-31.

Eine wichtige Rolle spielte sicherlich Nicolòs Hochzeit mit Riccarda di Saluzzo im Jahr 1431, einer Edeldame französischer Muttersprache, die viele Jahre am Hof des Königs von Frankreich verbrachte. Ihre Anwesenheit bereicherte den Hof von Ferrara mit französischer Literatur und Lebensart.⁵⁷⁴ Im Oktober 1431 wurde der erste Sohn des Fürstenpaares geboren, der Ercole genannt wurde.

Cinzia Fratucello vermutet, dass die Namensgebung mit den Einflüssen aus dem Leben Nicolòs und mit dem Freskenzyklus im Herkulesraum, der sogenannten „*chamara de ercules*“, im Palazzo Paradiso in Verbindung stehen, der vermutlich Anfang der 1430er Jahre entstand.⁵⁷⁵

Durch den fragmentarischen Zustand der Fresken – von den ursprünglich sieben Bildern sind nur noch drei lesbar – und infolge des Fehlens einer eindeutigen literarischen oder dokumentarischen Quelle, die das ikonographische Programm erklärt, erweist sich die Identifikation als schwierig. Die zentrale Szene zeigt eine Episode der Schlacht zwischen Griechen und Trojanern unter den Mauern von Troja, und zwar den Moment, in dem Herkules auf dem Pferd Laomedon, dem König von Troja, entgegentritt und ihm den Kopf abschneidet. Auf dem zweiten Bild ist Herkules in der mittelalterlichen Kleidung des Jägers, auf den Schultern das Löwenfell, gerade dabei, den Zentauren Nessos zu töten, nachdem dieser versucht hat, seine Braut Deianeira zu rauben. Im dritten Bild gibt Atlas an ihn die Regentschaft des Himmels weiter. Herkules, in der Kleidung eines Astrologen mit Löwenfell, hält mit einer Hand das Himmelsfirmament, mit der anderen einen Quadranten.⁵⁷⁶

In den Herkules-Zyklen des Quattrocento konnte man am estensischen Hof noch kaum beabsichtigt haben, die Person des jüngeren Halbbruders von Leonello, Ercole, zu verherrlichen. Dieser regierte erst ab 1471, nach der Regierung von Borso (1450-1471), als Herzog Ercole I. von Ferrara. Ercole befand sich zwischen 1445 und 1460 am Hof von Neapel, als die *Coltrine*

⁵⁷⁴ Dies bezeugen u.a. die Titel, die im ältesten Inventar der estensischen Bibliothek (1436) zitiert werden. Aus den arturianisch-karolingischen Quellen findet man die Namen der Neugeborenen d'Este Meliaduse, Bradamante etc. (Forti Grazzini, 1982, S. 24; Venturi, 1885, S. 692ff.; Bertoni, G., *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I. (1471-1505)*, Turin 1903, S. 69-93; Gundersheimer, 1973, S. 92ff.).

⁵⁷⁵ Fratucello, 2002, S. 20; Zu einer Diskussion der Namensgebung für Ercole I. siehe Rezension von Fair Bestor, J. des Buches von Tuohy, T., *Herculean Ferrara*, In: *The Burlington Magazine*, 140, 1998, S. 274. Der Palazzo Paradiso wurde nach 1388 von Alberto V. d'Este (1367-1393) erbaut. Der erste dokumentarische Nachweis des Freskenzyklus entstammt dem Inventar von 1436 (Bertoni-Vicini 1907). Weder Maler, Bottega, noch das präzise Ausführungsdatum sind bekannt. Fratucello datiert die Malereien aufgrund des spätgotischen Stils und der Präsenz von Wappen, welche die Este bis 1431 benutzten, in die ersten 30 Jahre des Jahrhunderts (Fratucello, Cinzia, *Le „Storie di Ercole“ in palazzo Paradiso a Ferrara: i misteri del paradiso*, In: *Art e dossier*, Bd. 17, 2002, Nr. 175, S. 15-20; Dies., *Note sull'iconografia degli affreschi della camera di Ercole. Palazzo Paradiso di Ferrara*, In: *Musei ferraresi*, Nr. 18, Florenz 1999; Ranieri Varese, In: *Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea*, hrg. von Chiappini, A., Olivato, L., Rom 1993, S. 92-95).

⁵⁷⁶ Zu den ikonographischen Vorlagen des Freskenzyklus siehe Fratucello, 2002; Dies. 1999.

und das *Appartamento da letto* gekauft wurden.⁵⁷⁷ Auch wollte man offensichtlich ebenfalls keinen antiken Urvater der Este wiedereinführen, da man sich im Quattrocento hauptsächlich auf die trojanischen und karolingischen Verwandtschaften der estensischen Familie bezog und erst im folgenden Jahrhundert immer wieder auf einer Abstammung des Geschlechtes von Herkules verweilte.⁵⁷⁸

Ahnentafeln und Stammreihen legitimierten Herrschaft und inszenierten dynastische Mythen. Der Glaube, dass mythologische Gottheiten einst menschliche Wesen waren, entwickelte sich während des späten Mittelalters und der Renaissance und veranlasste viele Länder dazu, ihre Ursprünge in der klassischen Antike zu suchen: Romulus gründete Rom, ferner rühmten sich u.a. Brabant, England und Frankreich einer Abstammung von den Trojanern. Es wurde für Fürsten zur Mode, ihre Herkunft aufzuwerten, indem sie sich mit einem heidnischen Gott oder einem Helden in Verbindung brachten. Unzählige Beispiele sind in künstlerischen und literarischen Werken erwähnt.⁵⁷⁹ Vermutlich wurde durch die Ausstattung mit den beiden prachtvollen Herkulesserien in erster Linie beabsichtigt, die Person von Leonello d'Este in einer allgemeineren Art und Weise zu verherrlichen. Während der Markgraf so mit einer mythologischen Figur verglichen wurde, die durch unbezähmbare Kraft charakterisiert ist, diente er auch als Vorbild eines richtig geführten Lebens.⁵⁸⁰ Herkules stellte ein allgemeines mythologisches Exempel der Tugend der *Fortitudo*, einer beliebten Komponente der Selbstdarstellung der Herrscher zur Verfügung. In Ferrara mochten die hochgeschätzten Herkules-Tapisserien zugleich den Glanz des burgundischen Hofes vergegenwärtigen.

Die Identifikation des Hofes mit dem Olymp im Kielwasser der Renaissance des antiken Heidentums brachte mit der Thronbesteigung von Ercole I. d'Este im Jahr 1471 die Wiederaufnahme und schrittweise Neubearbeitung des Mythos des Herkules.⁵⁸¹ Die Gleichnamigkeit führte zur Identifizierung des neuen Herzogs mit dem mythischen Herkules. Das Thema war

⁵⁷⁷ Es ist nicht zu beweisen, dass die *Storie di Ercole* unter den *Arazzi* erscheinen, die Markgraf Leonello 1443 durch den Luccheseer Paolo di Puozo in Flandern angesichts der Hochzeit mit Maria von Aragon im folgenden Jahr kaufen ließ. Bei dieser Gelegenheit gab Leonello gut 3.000 *Ducati d'oro* aus. Mit einem *Ducato d'oro* zahlte man im Durchschnitt einen *Braccio quadrato* Tapissiergewebe (0,67 m²), was gut 2.010 m² ergibt (Forti Grazzini, 1991, S. 57; Ghinato, 1987, S. 294).

⁵⁷⁸ Zu einer Diskussion der Ahnenabkunft der Este in dieser Zeit siehe u.a. Brusciagli, *Arts and ideologies in a Renaissance State*, In: *Phaethon's Children...*, 2005, S. 34ff.; Forti Grazzini, 1982, S. 9 und Fn. 1 auf S. 14.

⁵⁷⁹ Smith, 1979, S. 39; Seznec, 1972, Kat. 1, v.a. S. 18-26. Die trojanischen Ursprünge verschiedener Länder sind in zahlreichen Quellen erwähnt, wie z.B. in Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae*, hrg. von M. Meek, London 1974, S. 9-10, Buch 2, Zeilen 25-41.

⁵⁸⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 35ff., Bulst, 1993, S. 215; Rapp Buri, *Stucky-Schürer*, 2001, S. 263.

⁵⁸¹ Ferrari Giuliana, *La corte dei dei: la ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole I. d'Este (1471-1505)*, In: „*Familia*“ del Principe e Famiglia aristocratica, Mozzarelli, C. (Hrg.), 1988, S. 695ff.

zwar ursprünglich in seiner metaphorischen Anspielung auf die Fähigkeiten des amtierenden Herzogs der Stadt, Leonello d'Este, ausgewählt worden, aber mit Ercole I. wurde dieser generelle Vergleich aufgenommen und in ein autozelebratives Programm mit größerem politischem Hintergrund eingefügt. Im Andenken an den mythischen Bezwinger der Ungeheuer sollte der Heros in der Gegenwart seinen eigenen Namen schmücken. Ausgestattet mit dem Namen Herkules wurde der Este-Herzog aufgefordert, nach dem Vorbild des Halbgottes zu leben, nach dem er benannt war. Der Vergleich von Ercole I. mit Herkules war, wie bereits erwähnt, ein konstantes Thema im herzoglichen Symbolismus und in der Hofliteratur und musste zuletzt dazu verholfen haben, den förmlichen und grandiosen Stil seiner Regierung zu determinieren. Sogar der Charakter von Ercole, der traditionell als ernst und streng im Gesichtsausdruck beschrieben und dargestellt wird, konnte zu dem des Halbgottes in Verbindung gebracht werden. Zum Beispiel wird in einem dem Herzog gewidmeten Traktat Herkules beschrieben als „*gravitate fronte severa... triste supercilium... rigidus in numine vultus*“.⁵⁸²

Der Mythos wurde am Hof der Este obligatorisches Thema höfischer Anspielungen, aber auch Gegenstand einiger literarischer Werke, von der „*Herculeia*“ von Mario Filelfo, eine aufwendige Dichtung in lateinischen Hexametern, zur bekannteren „*Ercole*“ von Giraldo Cintio. Auch in „*Orlandi*“ und in „*Gerusalemme*“ erscheinen verkleidete Taten des Herkules.⁵⁸³ Das Thema der zwölf Taten des Herkules zirkulierte in den humanistischen Kreisen des Hofes vor allem in den Versionen, die Boccaccio in den „*Genealogie Deorum*“ darstellte und Coluccio Salutati in den vier Büchern der „*De laboribus Herculis*“.⁵⁸⁴ Das bereits erwähnte Werk „*Le fatiche di Ercole*“ von Pietro Andrea Bassi, das dieser Nicolò III. widmete, wurde 1475 von Ercole I. veröffentlicht. Das Werk ist eine Mischung aus klassischen und ritterlichen Traditionen, dessen visuelles Pendant der Herkules ist, wie er in den estensischen Herkulestapissereien oder in den Fresken des Palazzo Paradiso erscheint.

Die *Via Coperta* am Palazzo Ducale wurde im August 1471 erweitert und mit einem Balkon ausgestattet. Die Decke erhielt Dekorationen mit den herzoglichen Wappen und zwei Bildern,

⁵⁸² Es handelt sich um das Poem „*ad Herculem Estensem*“ von Philephus (Modena, Bibliotheca Estensa, Ms. a. W. 5.8, Lat. 322, c. IIV; zitiert nach Manca, 1989, S. 524f.).

⁵⁸³ Tissoni Benvenuti, 1993, S. 776.

⁵⁸⁴ Boccaccio, Hrg. von V. Romano, 1951, II, Kap. 13, S. 632-643; Salutati, C., *De laboribus Herculis*, I-II, Zürich 1951; Ferrari, G., 1988, S. 696.

welche die Taten des Herkules offenbarten.⁵⁸⁵ Auch auf einigen Münzen, die Herzog Ercole I. darstellen, findet man die Identifikation mit dem mythologischen Herkules. Eine Münze von 1472 zeigt auf der einen Seite ein Porträt Ercoles I., auf der anderen den Heros, der seine rechte Hand auf eine Lanze stützt und in der Linken einen Schild hält, der als Schmuck das Emblem des Herzogs trägt, einen Diamantring.⁵⁸⁶ Auf einer anderen Münze begleitet das Porträt Ercoles I. die Darstellung der Hydra von Lerna auf einem brennenden Scheiterhaufen.⁵⁸⁷ Im Auftrag Ercoles I. konstituierten seine höfischen Ratgeber Pellegrino Prisciani, Pandolfo Collenuccio, Battista Guarini u.a. mittels eines komplexen Systems von Beziehungen zwischen mythischer und historischer Ebene fast ein Modell der Benutzung und der Funktion des Mythos, um die Politik Ercoles I. zu illustrieren.⁵⁸⁸

Die Wiederbelebung des Herkulesmythos führte am estensischen Hof zur Ausarbeitung einer wirkungsvollen Darstellung des Herzogs auf mehreren Ebenen, reziprok interagierend und auf ein präzises kulturelles Programm antwortend. Ab den 1470er Jahren wurde der antike Held in ganz Italien mit dem Herzog von Ferrara assoziiert. Neben Florenz bedienten sich auch andere italienische Höfe des Herkulesmythos, um dem Este-Herzog zu huldigen.⁵⁸⁹ In Rom und Neapel wurde 1473 die bevorstehende Hochzeit von Ercole I. mit Eleonora von Aragon mit Bildern und Theateraufführungen von Herkules und seinen Taten zelebriert. Im Juni 1473 gab Kardinal Pietro Riario ein berühmtes Bankett zu Ehren des Herzogpaares. Die Pausen während der Präsentation der Gänge wurden mit Darbietungen mythologischer Personen ausgefüllt, u.a. auch eine Inszenierung mit Herkules und seinen zwölf Taten.⁵⁹⁰ Am 9. Juni 1476 stattete der Bildhauer Guido Mazzoni (ca. 1450-1516) im Auftrag der Arte della Lana in Modena die Festlichkeiten anlässlich des Empfangs von Ercole I. und Eleonora von Aragon mit Darstellungen der Taten des Herkules aus.⁵⁹¹ Wahrscheinlich handelte es sich um vollplastische *Tableau-vivants*, die eine

⁵⁸⁵ Cappelletti, F., *Le decorazioni nel Rinascimento e l'immagine del Castello alla fine del Cinquecento*, In: *Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città*, Cinisello Balsamo 2004, S. 95; Marcolini, G., *Appendice*, In: *Il Castello Estense*, Viterbo 2000, S. 187ff. Zur Via Coperta siehe Kapitel 5.

⁵⁸⁶ Gruyer, 1897, Band II, S. 631.

⁵⁸⁷ Ferrari, G., 1988, S. 697.

⁵⁸⁸ Rotondò, A., *Pellegrino Prisciani (ca. 1435-1518)*, In: *Il Rinascimento*, IX, 1960, S. 69-110; Ferrari, G., *Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani*, In: *La Corte e lo spazio..*, S. 431-449; Varese, C., *Pandolfo Collenuccio umanista*, Pesaro 1957.

⁵⁸⁹ Siehe Campbell, S.J., "Our eagles always held fast to your lilies": The Este, the Medici, and the negotiation of cultural identity, In: *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, Cambridge 2004, S. 149ff.

⁵⁹⁰ Ferrari, G., 1988, S. 697.

⁵⁹¹ Venturi, 1890, Anm. I, 7 (nach der Chronik des Lanciloti): „*E a hore 9 in quel di si comenzó una festa d'Erchule bela e degna in piazza con la nave e le colonne le quali si piantano per man d'Erchule in el mare e como con questo*

Identifikation des antiken Helden mit seinem Namensvetter, dem Herzog von Ferrara, bezwecken sollten.⁵⁹²

4.3.3.2 Die Herkulestapissereien unter Herzog Ercole II.

Unter Herzog Ercole II. wurde dieses zelebrative Programm um den Mythos des Herkules wieder aufgenommen und auf ein noch größeres Format übertragen. Die Humanisten am Hof trugen dazu bei, mit Gedichten und gelehrten mythographischen Traktaten den Zusammenhang zwischen dem antiken und dem neuen Herkules (Ercole II. d'Este) herzustellen. Während die Historiker sich darum bemühten, die Abstammung des Geschlechtes der Este vom Heros aufzuzeigen, spielte der Herzog ganz im Gegenteil eine Politik an verschiedenen Tischen, vermied sorgfältig den kriegerischen Konflikt mit seinen Gegnern, schloss Bündnisse und betrieb schließlich eine vernünftige Realpolitik. Die leere Fassade des Mythos, der sorgfältig konstruiert war, sich auf feste intellektuelle Kernpunkte stützte, und sich durch grandiose Inszenierungen und in prächtigen Formen manifestierte, konnte sicherlich zu einem gewissen Grad den unaufhaltsamen Niedergang des Staates verbergen. Dem Zeitgeist entsprechend besaß der Herzog, wie wir noch sehen werden, eine Vorliebe für Allegorien, die persönliche Tugenden reflektieren.⁵⁹³ Außerdem deuten einige zeitgenössische Texte an, welche Bedeutung Frieden, Gerechtigkeit und Geduld im Leben von Ercole II. einnahmen, wie zum Beispiel das Traktat von Filippo Valentini „*Il principe fanciullo*“. In der wahrscheinlich in den ersten Jahren der 1540er Jahre verfassten Abhandlung lobt der Humanist die kluge Politik des Herzogs zur Vermeidung von „*fortuni incendii di guerra*“, die andere Staaten zerstört hatten. Er sieht somit im Frieden den primären Wert, den der Herrscher in seinen Tätigkeiten verfolgen sollte, und in der Weisheit (*saggezza*), im Großmut (*magnanimità*) und in der Gerechtigkeit (*giustizia*) die Instrumente, um den Frieden zu erreichen und zu bewahren.⁵⁹⁴

lo leone e la serpa e la cerbara e altri zogi beli e degni denance dal ducha e da madame e fela fare l'arte dela lana e fela Gui di Mazon dito di Paganin da Modena”.

⁵⁹² Gramaccini, N., Guido Mazzonis Beweinungsgruppen, In: Städel-Jahrbuch, Bd. 9, 1983, S. 9f. Zu Guido Mazzoni und seinen Porträts mit Ercole I. und Eleonora von Aragon siehe 4.3.5 Zu weiteren Beispielen siehe Campbell S.J., 2004, S. 149ff.

⁵⁹³ Faber, K., Die Ausstattung der „Camera della Paziienza“ des Ferrareser Kastells unter Ercole II. d'Este (1534-1559). Politische Allegorien in der Dresdner Gemäldegalerie, In: Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bd. 25, 1994-1995, S. 51ff.

⁵⁹⁴ Valentini, F., Trattato inedito dedicato a Renata ed Ercole II d'Este, Felici, L. (Hrg.), Florenz 2000, S. 1.

Auch die figurativen Künste nahmen an diesem Herkules-Programm teil, wie ein Bild von Dosso Dossi mit der Darstellung von *Herkules und die Pygmäen* in Graz bezeugt, das von den *Imagines* des Filostrat inspiriert ist (**Abb. 33**).⁵⁹⁵ Das Gemälde entstand um 1535, kurz nach Regierungsantritt Ercoles II. Es zeigt den antiken Helden in einer Landschaft liegend, die von zahlreichen miniaturhaft kleinen Soldaten bevölkert ist. Der Bezug der Figur des Herkules zum ferraresischen Herrscher ist offensichtlich und wird durch die Physiognomie des dargestellten Helden, der wie bei einem Medaillenbildnis in das Profil gerückt ist, gestützt. Die politische Botschaft des Bildes ist deutlich: Gegenüber einem alles überragenden Herkules sind Feinde klein und lächerlich, sie handeln vermessen, wollen sie einen Kampf gegen einen solch kraftvollen Streiter aufnehmen. Dosso und Battista Dossi hatten im Castello einen heute verlorenen Freskenzyklus mit den Taten des Herkules gemalt, von dem Girolamo Baruffaldi im Leben der Dossi berichtet: „(...) *e tra una finestra e l'altra finsero alcune nicchie proporzionate, dove colorire tutte le fatiche d'Ercole in varie guise a chiaroscuro; laonde essendo a loro convenuto dividere in vari atteggiamenti la figura d'Ercole, presero una misura, secondo la proporzione del sito, di farla sempre in grandezza gigantesca; dal che questa sala prese poi il nome della sala dei giganti.*“⁵⁹⁶ In der *Stregoneria* (Florenz, Uffizien) gestaltete Dosso Dossi Ende der 1530er Jahre das klassische Thema von Herkules am Scheideweg um in eine obskure moralische Lektion über die Risiken des höfischen Lebens.⁵⁹⁷ Außerdem gab es mindestens drei Tapisserieserien mit der Darstellung der Taten des Herkules, die im Auftrag des estensischen Hofes in der lokalen Manufaktur gewebt wurden. Zu diesen wird auch die Tapisserieserie der *Gigantomachie* gezählt, die mit einem großen Triumph von Herkules über die unterlegenen Giganten abschließt.

⁵⁹⁵ Die literarische Quelle findet man in den antiken Bildbeschreibungen Philostrats, den *Eikones*. Andrea Alciati hatte diese Erzählung in sein *Emblematum Liber* bereits 1531 unter dem Motto „*In eos qui supra vires quicquam audent*“ aufgenommen (Weber, 2003, S. 37f.).

⁵⁹⁶ Baruffaldi, G., *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, (Ferrara 1844) Sala Bolognese 1986, S. 255.

⁵⁹⁷ Forti Grazzini, 1982, S. 60; Gibbons, F., *Two allegories by Dosso for the Court of Ferrara*, In: *Art Bulletin*, XLVII, 1965, S. 493-499; Ders., 1968, S. 98ff.

Die Serie der *Gigantomachia* (1537-1538)

Die Tapisserien der vielgerühmten vierteiligen Prachtserie der *Gigantomachia* sind nicht mehr erhalten.⁵⁹⁸ Die Serie webten Nicola und Giovanni Karcher 1537-1538 in Ferrara in Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden. Die Tapisserien wurden als „*oppera finissima d'oro argento seda bavella e lana*“ beschrieben.⁵⁹⁹ Zwischen Oktober 1537 und Anfang 1538 schickte Giulio Romano aus Mantua vier Zeichnungen für die geplante Tapisserieserie der *Gigantomachie* nach Ferrara: *Die Versammlung der Giganten und der Welt (I Giganti si consigliano con la Terra)*, *der Angriff auf den Himmel (Battaglia tra gli Dei e i Giganti)*, *die Gefangennahme der Giganten (I Giganti prigionieri condotti davanti a Ercole)* und *der Triumph des Herkules (Trionfo di Ercole)*. Zwei Zeichnungen aus dem Louvre konnte Forti Grazzini überzeugend als Repliken zweier *Modelletti* Giulio Romanos für diese Serie identifizieren: die *Schlacht zwischen Göttern und Giganten (Abb. 34)* und *der Triumph des Herkules (Abb. 35)*.⁶⁰⁰ Beide Zeichnungen hielt man zuvor zusammen mit zwei Stichen von Cornelis Bos für Kopien verlorener Zeichnungen Giulio Romanos, welche eine erste Idee der malerischen Dekoration der *Sala dei Giganti* im Palazzo Tè in Mantua darstellen sollten.⁶⁰¹ Zur Rekonstruktion sind zwei von Venturi veröffentlichte Briefe und ein Schreiben über die Zeichnungen⁶⁰² im Anschluss an das spätestens am 7. April 1537

⁵⁹⁸ Alle vier Stücke waren 4,69 m hoch und drei Stücke waren 4,02 m lang (*I Giganti si consigliano con la Terra; Battaglia tra gli Dei e i Giganti; Trionfo di Ercole*), eines war leicht schmaler und 3,68 m lang (*I Giganti prigionieri condotti davanti a Ercole*). Die Maße sind zusammen mit den Themen im Inventar von 1587 verzeichnet: ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, n. 16, Inventario della Razzaria della Duc. Guardaroba fatto dell'anno 1587, ms., c. 4a: „*prima in un pezzo doue sono fatti detti (i Giganti) qualli si consigliano con la terra per combattere contro a dei, seguita doue combatono, et sono saettati et fulminati, in un Altro doue sono fatti prigionieri et li conducono auanti hercole, poi doue hercole va trionfando*“ (zitiert in Forti Grazzini, 1990, S. 9; Ders., 1982, S. 63, 87-88 Fn. 19-22). Inventario testamentario dei beni di Alfonso II d'Este, 1598, c. 159, S. 250: „*Un paramento di razzaria come di sopra detti li giganti in un pezzo, dove si consigliano con la terra per combattere contro a i Dei et sono saettati et fulminati; un'altro dove sono imprigionati et gli conducono avanti ad Hercole dove va trionfando sono pezzi n.4*“ (das Inventar ist veröffentlicht in Sella, 1931, S. 259, Nr. 1754).

⁵⁹⁹ Inventar der *Guardaroba* Alfonsos II., 1587.

⁶⁰⁰ Forti Grazzini, 1990, S. 9-14; Ders., 1982, S. 61-63.

⁶⁰¹ Oberhuber, K., Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova, In: Giulio Romano, 1989, S. 172, 175. Die zwei Stiche von Cornelis Bos sind offenbar mit der *Sala dei Giganti* in Verbindung zu bringen, sie bilden jedoch mit den zwei Zeichnungen aus dem Louvre keine Serie. Eine der Louvre-Zeichnungen ist spiegelverkehrt von Rubens reproduziert worden (siehe Rubens, *ses maitres, ses élèves. Dessins du Musée du Louvre*. Ausst. Kat., Paris 1978, S. 81-82, n. 78; Forti Grazzini, 1990, S. 12; Furlan, C., „*Hercule va trionfando*“: nota su Giulio Romano e due disegni del Louvre, In: *Memor fuit dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi de Biasio*, a cura di P.C. Ioly Zorattini und A.M. Caproni, Udine 1995, S. 375-379).

⁶⁰² In einem Brief Giulio Romanos an Herzog Ercole II. vom 28.10.1537 schreibt er bei einer Sendung nach Ferrara „*del disegno dello assalto del Cielo*“ und versprach, ein weiteres Blatt innerhalb von acht Tagen zu schicken (Modena, Archivio di Stato, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, b. 15; zitiert in Ferrari, 1992, II, S. 739ff.). Hier ist das Thema zitiert, das mit der Darstellung der zweiten Tapisserie mit dem Angriff der Giganten auf dem Olymp übereinstimmt und damit ein Zeugnis dafür ist, dass die *Gigantomachia* bei den Zeichnungen behandelt wurde, die

gefasste Übereinkommen entscheidend, als Ercole II. den Herzog von Mantua, Federico II. Gonzaga bat, ihm zu bewilligen, dass Giulio für einige Tage nach Ferrara umsiedle, um über „*certi pensieri*“ zu diskutieren.⁶⁰³ Der Künstler war in diesen Jahren mit Konstruktions- und Dekorationsarbeiten des *Appartamento di Troia* im Palazzo Ducale beschäftigt (1536-1539). Bereits Campori hatte auf Grundlage der Viten Vasaris die Vermutung, dass Giulio Romano an Ercole II. Entwürfe für Tapisserien lieferte, um sie in der ferraresischen Manufaktur weben zu lassen. Campori, der die Briefe des Malers vom 28.10.1537 und vom 08.01.1538 nicht kannte, glaubte, dass die Bildteppiche in Flandern von Nicola Karcher und Giovanni Rost gewebt worden sein könnten, bevor diese nach Ferrara gekommen waren.⁶⁰⁴ Seit 1536 hatte jedoch die Tapisseriemannufaktur in Ferrara bereits geöffnet. Vasari bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Giulio Romano viele *Arazzi* für den Herzog von Ferrara entwarf, zu der die Zeichnungen für die Serien der *Gigantomachia* und der *Deità d'Ercole* gehörten: „*fece molti disegni per panni d'arazzo che furono poi condotti in seta e in oro da Maestro Nicolò (Karcher) e Giovan Battista Rosso (Rost), fiamminghi, che ne sono fuori disegni in istampa stati intagliati da Giovanni Battista mantovano*“.⁶⁰⁵

Giulio Romano war mehr als irgendein anderer Italiener in Europa als Entwerfer für Tapisserien berühmt. Das herausragendste Beispiel ist die Bildteppichserie der *Taten und Triumph des Scipio Africanus* in 22 Stücken, die zu den einflussreichsten Serien der frühen 1530er Jahre und zu den teuersten Tapisserieaufträgen im 16. Jahrhundert zählt. Die erste Edition entstand zwischen 1532 und 1535 für Franz I., König von Frankreich. Die Gesamtfläche betrug 680 m². Dabei wurden Gold-, Silber- und Seidenfäden verwendet. Die *Editio princeps* ist nicht mehr erhalten, da sie im Jahr 1797 auf Veranlassung des Directeur du Garde-Meuble, Vilette, verbrannt wurde, um die

1537-1538 nach Ferrara geschickt wurden. Der Text in einem Brief Giulio Romanos an Herzog Ercole II. vom 08.01.1538 gibt zu verstehen, dass der Künstler zwischenzeitlich weitere Zeichnungen geschickt hatte. Gleichzeitig kündigte er seinen nächsten Besuch in Ferrara an und umschmeichelt den Herzog, dass er jene Werke in Anwesenheit des Auftraggebers nicht ausführen konnte, der mit seinem „*optimo iudicio*“ sicher zu einem größeren Erfolg beigetragen hätte (Modena, Archivio di Stato, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, b. 15; zitiert in: Ferrari, 1992, II, S. 748ff.; siehe auch Venturi, A., Künstlerbriefe. Zwei Briefe von Giulio Romano, In: Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1888, S. 121-122; Gombrich E.H., Zum Werke Giulio Romanos, In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., VIII, 1934, S. 79ff.; IX, 1935, S. 121ff.; Pacciani, R., Giulio Romano a Ferrara, 1535, In: Atti del Convegno... Mantua 1989, S. 303ff.; Forti Grazzini, 1990, S. 9; Ders., 1982, S. 63).

⁶⁰³ 1535 hielt sich Giulio Romano in Ferrara auf, nachdem er gerufen wurde, um Ratschläge bzgl. der Neustrukturierung des Inneren eines ferraresischen Palazzos zu geben (siehe hierzu ein Brief von Giulio Romano an den Herzog von Mantua vom 2. Februar 1535, veröffentlicht von G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti, Florenz 1839-1840, III, S. 260 und Pacciani, 1989, S. 303-320; Forti Grazzini, 1982, S. 63).

⁶⁰⁴ Campori, 1980 (1876), 54f.

⁶⁰⁵ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 549f.; Campori, (1876) 1980, S. 54; Forti Grazzini, 1982, S. 63; Campbell, T.P., 2002, S. 342.

kostbaren Edelmetallfäden zu gewinnen. Die Kompositionen sind jedoch durch weitere Neuauflagen und durch Zeichnungen bekannt.⁶⁰⁶ Die Bildteppiche wurden zu einem Modell für klassische Schlacht- und Triumphdarstellungen. Die Tapisserien, die von Giulio Romano nach den großen, vielfigurigen *Taten des Scipio* für die Gonzaga und die Este entworfen wurden, waren wesentlich kleiner. Neben diesen Bildteppichen entstanden nach seinen Vorlagen die berühmten *Giochi di putti* (ca. 1539-1545) für Federico II. und Kardinal Ercole Gonzaga⁶⁰⁷ und die *Fructus Belli*-Serie für Ferrante Gonzaga.⁶⁰⁸ Hypothetisch ist sein Beitrag zur Serie der *Storie di Mose* und anderen Tapisserien, die Nicola Karcher in Mantua für Ercole Gonzaga 1542 webte. Wahrscheinlich, jedoch nicht gesichert, ist sein Anteil an der Serie des *Rapimento delle Sabine*, dessen *Editio princeps* in Paris 1797 verbrannte, die aber durch Repliken bekannt ist oder an den neuen Sujets, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Brüssler Neuwebereien den *Gesta di Scipione* hinzugefügt wurden. Erwähnt werden sollten auch noch Tapisserien mit Darstellungen von Jagdunfällen aus der Mythologie, die offensichtlich von Giulio in seinen frühen Mantuaner Zeiten entworfen wurden, die jedoch mit keinem spezifischen Auftraggeber verbunden werden konnten.⁶⁰⁹

Auch wenn noch einige Probleme der Zuschreibung nicht völlig gelöst sind, kann man bereits vorwegnehmen, dass Giulio Romano ein fruchtbarer und innovativer Entwerfer von *Arazzi* war, der in Italien zwischen dem vierten und fünften Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aktiv war, „*un gigante a livello europeo*“.⁶¹⁰ Vasari pries ihn aufgrund seiner außergewöhnlichen Geschicklichkeit und Schnelligkeit seines Handwerks (*Facilità*), der Kreativität seiner Vorstellungskraft

⁶⁰⁶ Die *Petit patrons*, Giulio Romanos Originalzeichnungen von 15 Kompositionen sind erhalten. Der Pariser Louvre bewahrt eine 13-teilige Tapisserieserie mit der *Geschichte des Scipio* auf, deren Entwürfe teilweise auf Giulio Romano zurückgehen. Die Wandbehänge wurden zwischen 1688 und 1699 in der Manufacture de Gobelins ausgeführt (Zur Serie siehe Campbell, T.P., 2002, S. 341ff; Delmarcel, 1997, S. 384ff.; Delmarcel, The Scipio tapestries after Giulio Romano and Gian Francesco Penni in the Accademia Belgica in Rome, Aux Quatre Vents, Florenz 2002, S. 199-200; Hartt, F., Giulio Romano, New Haven 1958, S. 227; Jestaz, B., Jules Romain, L'Histoire de Scipion. Ausst.Kat., Paris 1978, S. 5-14; Forti Grazzini, In: Giulio Romano, S. 467-473; Ders., 1982, S. 63).

⁶⁰⁷ Delmarcel, G., Brown, C.M., Les jeux d'enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague, In: Racar. Revue d'Art Canadienne, XV, 2, 1988, S. 109-177; Kendrick, A.F., Giulio Romanos Tapestry Designs, In: Collector, 1930, XI, S. 216-219; Delmarcel, 1997, S. 383-392; Brown, C.M., Delmarcel, G., Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga. 1522-63, Seattle u.a. 1996.

⁶⁰⁸ Delmarcel, G., Fructus Belli, une teinture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga, In: Bulletin du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 50-60, 1984, I-II, S. 42-53; Ferrari, D., Giulio Romano Artista e cortigiano nell'età di Federico II, In: La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450-1550, hrg. von Muzzarelli C. u.a., Rom 1997, S. 369ff.

⁶⁰⁹ Zu Giulios späteren Tapisserieentwürfen siehe Campbell, T.P., 2002, S. 349; Delmarcel, 2002, S. 199-200; Ders., 1997, S. 383-392; Forti Grazzini, 1982, S. 63; Ders., 1990, S. 19.

⁶¹⁰ Forti Grazzini, 1990, S. 19.

(*Invenzione*) sowie seiner Fähigkeit, moderne Themen mit Zitaten klassischer Kunst zu füllen.⁶¹¹ Die Aktualisierung des mythischen Geschehens, die durch Giulio Romano in der *Sala dei Giganti* im Palazzo del Tè bis zur äußersten Illusion gelangte,⁶¹² die Synthese von Antike und zeitgenössischer Gegenwart, seine „*concetti anticamente moderni e modernamente antichi*“, die Pietro Aretino 1542 gepriesen hat, fanden die Bewunderung der Zeitgenossen und förderten den Ruhm des Künstlers.⁶¹³ Giulios Berühmtheit und seine Erfahrung vor allem bei Tapisserieentwürfen erklären die intensiven Bemühungen von Seiten Herzog Ercoles II., Zeichnungen dieses gefragten Malers zu erhalten, um sie von seinen *Arazzieri* in beeindruckende und materiell überaus wertvolle Tapisserien übertragen zu lassen.

Die Übereinstimmung des Themas der Zeichnung in dem zitierten Brief vom 28.10.1537 und der in den Inventaren beschriebenen Darstellung auf einer Tapisserie der berühmten *Gigantomachie*-Serie beweisen, dass die von Giulio Romano 1537/38 aus Mantua geschickten Zeichnungen für die ferraresische Tapisserieserie bestimmt waren. Eine Voraussetzung für die Verbindung der Zeichnungen mit der Bildteppichserie war natürlich, dass erstere neben den genannten übereinstimmenden Themen spiegelverkehrte Darstellungen aufweisen mussten. In der ferraresischen *Schlacht der Götter und Giganten* ergreifen Mars und andere Götter die Waffen mit der Linken, während Apollo und Diana das Holz der Bögen mit der Rechten halten. Ferner hat Mars das Schild am rechten Arm fixiert und Herkules transportiert sein Attribut unter dem falschen Arm. Der *Horror vacui* in diesen Kompositionen ist ebenfalls für Zeichnungen, die für *Arazzi* bestimmt sind, charakteristisch.

⁶¹¹ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 523f.

⁶¹² Die Ausmalung des Raumes bildet ein das Gewölbe und alle vier Wände nahtlos verschmelzendes, den gesamten Raum umgreifendes Darstellungskontinuum, das lediglich durch die Tür- und Fensteröffnungen unterbrochen wird. Der Raum verläuft vom Fußboden bis zum Scheitel ohne Knick und führt somit zu einer starken illusionistischen Raumwirkung. Als bedeutendster Auftrag seiner künstlerischen Karriere bot der Palazzo Tè, der auf einer Insel vor den Toren der Stadt Mantua errichtet wurde, Giulio Romano die Gelegenheit, in einem einzigen Werkkomplex Architektur, Interieurs und Parkanlagen seinen Gestaltungsideen zu unterwerfen. Der zeitgemäßen künstlerischen Gestaltung von Architektur und Innendekoration wurde eine große Bedeutung beigemessen, die gemäß Vasari nicht nur mit römischen Schöpfungen konkurrieren konnte, sondern die Palastvilla gleichsam als Wohnort der Götter erscheinen ließ (Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 539ff.; Tellini Perina, C., In: Belfanti, C.M., Tellini Perina, C., Besile, C., *I Giganti del Palazzo Tè, Mantua* 1989, S. 30ff., 61ff. und Taylor, V., *Studies for Decorations in the Camera di Attilio Regolo and the Camera dei Giganti, Palazzo Te*, In: Cox-Rearick, 1999, S. 98; Vetter 2002, S. 58ff.).

⁶¹³ Siehe Brief Aretinos an Giulio Romano vom Juni 1542, veröffentlicht von Ferrari, D., Giulio Romano, *Repertorio di fonti documentarie*, Rom 1992, II, S. 965f.; Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (1587), hrg. von Marina Gorreri, Turin 1988, S. 93: „*era la sua maniera tanto conforme e prossimiana alle sculture antiche di Roma che, per esservi stato studiosissimo sempre mentre era giovane, che ciò che deponeva e formava pareva esser proprio cavato da quelle*“.

Man nimmt aufgrund einiger erhaltener Beispiele an, dass man in Ferrara mit der Webtechnik des *Basso liccio* gewebt hat, bei der die Bilder der Kartons umgekehrt werden. So ist zum Beispiel erwiesen, dass Nicola Karcher, der 1539 von Ferrara nach Mantua zog, dort in der Technik des *Basso liccio* webte. Als Beispiel zur Untermauerung dieser These führt Forti Grazzini die Zeichnung *Venus und putti* von Giulio Romano an (**Abb. 36**), ein Entwurf für eine von Nicola Karcher in Mantua im Jahr 1540 gewebte Tapissérie (**Abb. 37**).⁶¹⁴ Die Szene ist im Hinblick auf das Gewebe umgekehrt und die Figuren tätigen mit der linken Hand die Aktionen, die mit der Rechten ausgeführt werden müssten. Mit der Tapissérie aus Mantua und der Zeichnung aus Chatsworth konnte ein ebenfalls spiegelverkehrtes Karton-Fragment für eine Tapissérie mit *Drei Putti und einem Hasen* in Verbindung gebracht werden (**Abb. 38**).⁶¹⁵ Analog bezeugen auch Zeichnungen für die Tapissérieserie der *Storie di Giuseppe*, nach denen Nicola Karcher und Giovanni Rost 1546-1553 in Florenz webten und die alle spiegelverkehrt zu den realisierten Tapisséries sind, dass die ehemaligen ferraresischen Weber nur wenige Jahre nach ihrem Aufbruch in ihre neue Wirkungsstätte in der Technik des *Basso liccio* arbeiteten.⁶¹⁶

Die Zeichnungen, deren ausführende Qualität nicht besonders hoch und deren Duktus vernebelt ist, sind deutlich Erfindungen Giulio Romanos. Abgesehen von der Möglichkeit, dass dies am nicht mehr optimalen Erhaltungszustand liegen könnte, hält Forti Grazzini es für denkbar, dass die zwei Blätter aus dem Louvre Kopien nach den *Petit patrons* Giulio Romanos für diese Tapisséries sind. Aus diesem Grund schreibt der Autor diese Kopien einem Ferrareser Künstler – Battista Dossi oder Bastianino – zu. Dies begründet er durch einige Übereinstimmungen mit einem *Bozzetto* und der endgültigen Abfassung des *Modellos* für die Transkription in Tapissérie für den *Trionfo di Scipio*. Eine Bestätigung findet man ferner in der bereits beobachteten Inversion der Bilder und im analogen Charakter der Szene, die sich auf einer wenig tiefgründigen Ebene der Körperhaltungen artikuliert und gedrängt ist mit Figuren auf allen Ebenen, ganz in der Vorliebe für das *pieno* oder *Horror vacui* und für die Abflachung, die für die *Arazzi istoriati* charakteristisch sind.⁶¹⁷ Es ist unwahrscheinlich, dass Giulio Romano auch die Kartons ausgeführt hat, da er in Mantua ziemlich beschäftigt war und es für gewöhnlich anderen überließ, seine

⁶¹⁴ Forti Grazzini, 1990, S. 12.

⁶¹⁵ Bacou, R., *Autour de Raphael. Dessins et peintures du Musée du Louvre*. Ausst.Kat., Paris 1983, S. 52-53, Nr. 56.

⁶¹⁶ Adelson, C., *Aspetti storici e documentari* und Monaci, L., *I disegni preparatori del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, In: *Gli arazzi della Sala dei Duecento*, Modena 1985, S. 19-46 und 47-53; Forti Grazzini, 1990, S. 12; Viale Ferrero, 1963, S. 10.

⁶¹⁷ Forti Grazzini, 1990, S. 12, 14; Delmarcel, 1997, S. 387.

zeichnerischen Anregungen auf Kartons oder Fresken zu übertragen.⁶¹⁸ Die Kartons wurden vermutlich von ferraresischen Hofmalern gefertigt, vielleicht von Battista Dossi⁶¹⁹ oder Luca Fiammingo, ein Mitarbeiter Giulio Romanos, der sich 1545 in Ferrara als Kartonist und Spezialist für Landschaften und Grottesken niederließ. Am 27. Januar 1538 hatte Luca Fiammingo, wie man aus einem Brief von Federico II. Gonzaga entnehmen kann, seine Beschäftigung in Mantua niedergelegt – enttäuscht von den mageren Provisionen –, um anderswohin zu ziehen, vielleicht gerade nach Ferrara. Es wäre genau die Zeit, in der die Kartons der *Gigantomachia* begonnen wurden.⁶²⁰ Die Kartons sind verloren, drei existierten noch im 18. Jahrhundert in Mantua, danach verliert sich jede Spur.⁶²¹

Die auf den Tapisserien der Serie dargestellten Themen sind durch detaillierte Inventarbeschreibungen bekannt. In den vier *Arazzi* wird in vier Szenen vom Sieg und Triumph des Herkules über die Giganten berichtet. Die Darstellungen sind von der Geschichte vom Fall der Giganten von Ovid inspiriert (Met. 1, 151-55): der Mythos vom Sieg der olympischen Götter um Jupiter gegen die Giganten, die Söhne der Erdgöttin Gaia. Seit dem 12. Jahrhundert kam dem Text Ovids ein großes Interesse zu. Durch die Umgestaltung des lateinischen Urtextes, insbesondere aber mittels der Erweiterung der Vorlage durch Auslegungen und Kommentare, wurden die Metamorphosen nicht nur zu einem Lehrbuch der Mythologie. Sie wurden darüber hinaus und hauptsächlich zu einem Lehrbuch des Glaubens und der Moral, zu einem Erbauungswerk, das die Gottesfurcht lehren soll.⁶²² Das Thema der Giganten war in der bildenden Kunst des Cinquecento sehr beliebt. Es bot die Möglichkeit zu effektvoller ästhetischer Gestaltung und gleichzeitig ließen sich mittels des Mythos wichtige religiöse, moralische und politische Ideen zum Ausdruck bringen. Gigantensujets wurden wie kaum ein anderes Thema dazu genutzt, Kenntnisse der menschlichen Anatomie und die Bravour in der korrekten Wiedergabe perspektivischer Verkürzungen an einer Vielzahl von Figuren in unterschiedlichen Posen zu demonstrieren. Der Mythos

⁶¹⁸ Forti Grazzini, 1990, S. 10.

⁶¹⁹ Battista Dossi wurde am 2. April 1538 für Modelle für Bordüren für Tapisserien bezahlt (Dokumente siehe Mezzetti, 1965, S. 66). Forti Grazzini hält es für möglich, dass diese Zeichnungen dazu dienten, die Kartons von Giulio Romano zu vollenden (Forti Grazzini, 1982, S. 63).

⁶²⁰ Zu Luca Fiammingo oder d'Olanda siehe Forti Grazzini, 1982, S. 67ff. Brief von Federico II. Gonzaga vom 27. Januar 1538: ASMn, AG Copialettere, b 3001, lib., c. 962: „*Maestro Luca nostro carissimo, havendo inteso la partita vostra di qui, ne havemo havuto dispiacer, perchè vi amiamo et haveremo piacer che torniati, promettendovi di fare per provizione che vi contentarete (...)*“ (zitiert in Forti Grazzini, 1990, S. 20, Fn 8).

⁶²¹ Vgl. Forti Grazzini, 1990, S. 10; ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, n. 21, Notta delle tele dipinte dalle quali sono cavati li Razzi della Ser.ma Casa, ms. XVIII secolo.

⁶²² Zu den Ausgaben und Übersetzungen siehe Vetter, 2002, S. 15ff.; Guthmüller, B., Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos, In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1977, S. 35ff.

versinnbildlicht nach der im Cinquecento üblichen Deutung die *Superbia punita*, die sich sowohl auf die Menschen im Allgemeinen bezieht, welche sich gegenüber Gott auflehnen und deshalb bestraft werden, als auch auf die „Großen dieser Welt“ und ihr nur auf das Weltliche ausgerichtetes Leben sowie die Überheblichkeit und der Ehrgeiz der Fürsten, Tyrannen, Prälaten und habgierigen Reichen.⁶²³

Zu den berühmtesten Darstellungen des Themas zählt Giulio Romanos *Sala dei Giganti* im Palazzo del Tè in Mantua, die von Hartt als die „phantasiereichste und schreckenserregendste Schöpfung der gesamten italienischen Renaissance“⁶²⁴, von Vasari als „*capricciosa*“ bezeichnet wurde.⁶²⁵ Giulio Romanos illusionistisches Meisterwerk gewann unmittelbare Berühmtheit. Es erscheint offensichtlich, dass der Auftrag für die Tapisserien in Beziehung zum Erfolg der Fresken gesetzt werden muss. Neben den 1532 gestalteten Mantuaner Malereien standen am Ursprung der noch jungen Bildtradition die fast gleichzeitig entstandenen Schöpfungen Perino del Vagas in Genua und Giovanni Antonio da Pordenones in Udine. Diese setzten nicht nur Paradigmen für die bildkünstlerische Gestaltung des Gigantensturzmythos, sondern auch für die Instrumentalisierung der bereits von der mythographischen Literatur entwickelten Deutungsansätze der Gigantomachie in Bezug auf aktuelle Ereignisse und Situationen.⁶²⁶

Schlacht zwischen Göttern und Giganten

Im oberen Teil der ferraresischen Schlachtendarstellung sind von links nach rechts Apollo und Diana als Bogenschützen erkennbar, Jupiter, der den Blitz ergreift, die mit der Lanze kämpfende Pallas Athene, Herkules, der die Keule schwingt und Pan, der in eine Wasserschnecke bläst. Herkules erscheint in vorderster Front und ist von den übrigen Göttern, die in die Tiefe gestaffelt gruppiert sind, fast nicht überschritten. Seine kraftvolle, mit der Keule effektiv zum Schlag ausholende Gestalt, dominiert das Kampfgeschehen der Himmelszone und ist am Höhepunkt der Aktion fixiert. Ein Vorhang aus Wolken fungiert als Grenze zwischen Himmel und Erde. In der rechten unteren Ecke befinden sich einige teilweise gerüstete Giganten, darunter auch ein Kentaur, dem ebenso wie den Giganten vom Mythos eine triebhafte, gewalttätige Natur

⁶²³ Guthmüller, 1977, S. 21, 38; Vetter, 2002, S. 25.

⁶²⁴ “Surely the most fantastic and frightening creation of the entire Italian Renaissance in any medium” (Hartt, 1958, Bd. I, S. 153).

⁶²⁵ Das Zitat Vasaris bedeutet, dass das Sujet noch 1568 als ungewöhnlich und extravagant empfunden wurde. Vasari widmet diesem Raum in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* eine ausführliche Beschreibung (Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 541-544).

⁶²⁶ Diese Werke werden ausführlich von Vetter, 2002, untersucht.

zugeschrieben wird. Die grotesken Gesichter der Giganten sind vor Schreck erschüttert, getroffen von den Pfeilen und bedroht von der Keule, einer auf den anderen nach unten zusammengedrängt. Der zur Erde herabgestiegene Mars stößt mit Schwert und Schild in der entgegengesetzten Ecke eine weitere Gigantengruppe zurück, von denen einige Kämpfer Schilde zur Abwehr, sowie Pickel, Bogen, Fackel und andere Gerätschaften gebrauchen. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes sind weitere Gottheiten und Details nicht zu identifizieren.⁶²⁷

Die berühmten Darstellungen der *Gigantomachia* in Mantua und Genua werden vollständig von der Figur des Jupiters dominiert, der die Riesen mit seinen Blitzen bekämpft. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen folgen beide Fresken eng Ovids *Metamorphosen* (1, 151-155). Für die estensischen Tapisserien adaptierte Giulio eine andere Ikonographie. Das Blatt aus dem Louvre zeigt alle an der Schlacht teilnehmenden Götter und der seine Keule um sich schwenkende Herkules beherrscht sogar die Komposition. In der ferraresischen Kampfszene wurde das mythologische Geschehen abgewandelt, um einen unmittelbaren Bezug zum Auftraggeber herzustellen. Vermutlich nach den Vorgaben des Herzogs wurde entgegen der literarischen Tradition auf Seiten der Götter nicht Jupiter ins Zentrum der Kampfhandlung gestellt, sondern Herkules. Dies geht auch aus der bereits oben zitierten Inventarbeschreibung aus dem Jahr 1587 hervor: „*prima in un pezzo doue sono fatti detti (Giganti) qualli si consigliano con la terra per combattere contro a dei, seguita doue combatono, et sono saetatti et fulminatti, in un Altro doue sono fatti prigionieri et li conducono auanti hercole, poi doue hercole va trionfando*“.⁶²⁸

Es gab noch eine weitere Version des Mythos, die seit dem 15. Jahrhundert bekannt ist, und welche die Ikonographie der ferraresischen Zeichnungen in ein anderes Licht rückt.⁶²⁹ Nach dieser Fassung wurde dem Angriff der Giganten nur dank der Intervention von Pan oder den Eseln von Bacchus und Silenos widerstanden. In der gesamten klassischen und mittelalterlichen Literatur bezeugen nur zwei anonyme Kommentare zur „*Phaenomena*“ von Arato von Soli, die Pseudo-Theon und Pseudo-Eratosthenes zugeschrieben werden, eine Tradition, in der Pan oder seine Satyrn Jupiter substantiell im Krieg gegen die Titanen⁶³⁰ helfen, indem sie in eine

⁶²⁷ Zur Beschreibung und Identifizierung siehe Vetter, 2002, S. 217.

⁶²⁸ Zitiert in Forti Grazzini, 1990, S. 9; Ders., 1982, S. 63, 87-88 Fn. 19-22.

⁶²⁹ Pierguidi, S., *Gigantomachia and the wheel of fortune in Giulio Romano, Vincenzo Cartari and Anton Francesco Doni, and the authorship of the asinesca gloria*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 67, 2004, S. 275-284.

⁶³⁰ Der Krieg gegen die Titanen wurde oft mit dem Kampf gegen die Giganten assimiliert (Ebd., S. 275).

Meeresschnecke blasen und jenen durch diesen Lärm Angst einjagen.⁶³¹ Die ferraresische Zeichnung der *Battaglia* zeigt ebendiese Episode, wie Pan in eine Wasserschnecke bläst, um die Giganten in Schrecken zu versetzen. Die kleinen Hörner, die am Kopf der Figur wachsen, sind ein deutliches Attribut von Pan und nicht von Aeolus, wie zuvor von verschiedenen Seiten betont wurde.⁶³²

Triumph des Herkules

Auch der Triumph der Götter zeichnet sich durch eine interessante Bildersprache aus. Die Zeichnung offenbart den Zug der siegreichen Götter über die Giganten, von denen zwei gefesselte und bärtige Barbaren unter Geländeformationen verschüttet liegen. Dem von vier Pferden gezogenem Triumphwagen schreiten eine Vielzahl Gottheiten voraus, unter denen Apollo zu erkennen ist, der die Trophäen trägt, und Diana, die das Zaumzeug eines Pferdes hält. Herkules erscheint auch in der zweiten Zeichnung, zusammen mit Mars, im Zentrum hinter den Pferden der Quadriga. Dem Gespann folgen Merkur und Minerva in Begleitung von Pan mit den charakteristischen Bocksbeinen und der Meeresschnecke. Herkules, fast identisch mit der Darstellung im Gewölbe der *Sala dei Giganti*, reicht einen Siegeskranz an den auf dem Wagen sitzenden Triumphator und die beiden halten diesen gleichzeitig, wie um den Ruhm des Sieges zu teilen.⁶³³ Dieser sollte nach den klassischen Texten Jupiter zukommen, aber die auf dem Wagen sitzende Figur ist jugendlich und ohne Bart.⁶³⁴ Forti Grazzini nimmt aufgrund des jugendlichen Aussehens an, dass diese von den Viktorien bekrönte Figur auf Ercole II., den jungen Herzog von Ferrara (1508-1559), anspielt, der im Alter von 29 Jahren die Tapisserieserie in Auftrag gab.⁶³⁵ Als Vergleich zieht Forti Grazzini ein anonymes Bildnis des Herzogs heran, das sich in der

⁶³¹ Ebd. und Panofsky, E., *The Iconography of Coreggio's Camera di San Paolo*, London 1961, S. 43-44. Die Geschichte wird auch von A. Poliziano in seinen ersten *Miscellanea* (1489), von Lilio Gregorio Giraldi in seinen *De Deis gentium* (1548) sowie in der ersten illustrierten Ausgabe von Cartari's *Imagini de i dei de gli antichi* (1571) erwähnt. (L. G. Giraldi, *De Deis gentium*, (Basel 1548) New York 1976, S. 624-625; V. Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venedig 1571, S. 132-134) Die Geschichte war sogar in Natale Contis *Mythologiae* integriert, jedoch nicht in die *erste* Edition aus dem Jahr 1567 (siehe Panofsky, 1961, S. 42; Pierguidi, 2002, S. 275).

⁶³² Pierguidi, 2004, S. 275; Forti Grazzini, 1990, S. 9-21; Oberhuber, 1989, S. 172-75; Beluzzi, A., *Palazzo Te a Mantova*, Modena 1998, S. 447-48; Vetter, 2002, S. 216-218.

⁶³³ Die Frage stellt sich jedoch, wer hier wem den Siegeskranz reicht, was nicht eindeutig ersichtlich ist. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass der jugendliche Genius im Wagen den Siegern Herkules und Mars Lorbeerkränze überreicht, die ihm die Frauengestalt in seiner Begleitung aushändigt.

⁶³⁴ Jupiter wird i.A. majestätisch dargestellt, als Mann mittleren Alters, bärtig und mit schulterlangem, dunklem oder grauem Haar. Er ist meist nackt, seine Attribute sind Blitze und Adler als Symbole des Himmels (Poeschel, 2005, S. 299ff.)

⁶³⁵ Forti Grazzini, 1990, S. 13.

Galleria Estense in Modena befindet.⁶³⁶ Diese Identifikation ist jedoch fragwürdig, da sich, wie der Autor selbst einräumt, die Gestalt auf der Zeichnung nicht unmittelbar mit den bekannten Porträts des Herzogs vergleichen lässt. Die Figur im Wagen ähnelt im Typ einer Vorzeichnung Giulio Romanos für den *Triumph des Scipio* (**Abb. 39**).

Beide Zeichnungen aus dem Louvre verarbeiten Vorhergehendes von Giulio Romano: Die *Sala dei Giganti* im Palazzo del Tè in Mantua wurde 1532-1534 mit einer fortlaufenden Szene am Gewölbe und an den Wänden im Auftrag Federicos II. Gonzaga freskiert.⁶³⁷ Die für den ferraresischen Hof angefertigten Entwürfe sind den Mantuaner Fresken entlehnt und übernehmen von diesen zahlreiche Gesten und Posen. Die Stellung des Mars in der *Schlacht* ist identisch – spiegelverkehrt, Mars hält sein Schwert in der linken Hand –, zu der des Laokoon im Wandfresko der *Sala di Troia* im Palazzo Ducale in Mantua. Die Quadriga der Pferde erinnert an das Medaillon des Kentauren in der *Sala dei Venti* desselben Palazzo. Ebenfalls erscheint die Körperhaltung des Giganten, der in der Schlachtszene sein Gesicht nach oben wendet und sich mit der Hand schützt, ohne die Umklammerung des Bogens aufzugeben, wieder bei einem Kämpfer auf dem Gewölbe der *Sala di Troia*.⁶³⁸ Die Louvre-Zeichnung mit der Triumphdarstellung basiert aber vor allem auf der von Giulio Romano entworfenen Tapiserie *Triumphwagen des Scipio* aus der Serie der *Triumph des Scipios* (1532-1535). Zumindest zwei Viktorien im oberen Abschnitt sind zu jenen im Triumphwagen des *Trionfo di Scipio* identisch.⁶³⁹ In der Darstellung des Erzengels Michael von Dosso Dossi, die in Zusammenarbeit mit Battista entstand, sind Gesten und Stellungen Giulio Romanos adaptiert worden, die darauf hindeuten, dass die *Schlacht zwischen Göttern und Giganten* in Ferrara 1540 verfügbar war und einen aufnahmefähigen Künstler wie Dosso beeinflusst hat.⁶⁴⁰ Vom Kentauren sind die Pose und das Gesicht Satans abgeleitet, die Körperhaltung des Engels, der von oben auf den Dämon drängt, ist eine Synthese von Athena und Mars.⁶⁴¹

Die ungewöhnliche Hervorhebung des Eingreifens des Herkules in das Kampfgeschehen der *Battaglia* findet sich zwar bei Appolodor und auch beim neuzeitlichen Mythographen Natale Conti, wird aber nur in Bezug zum Namen des Auftraggebers Ercole II. d'Este verständlich. Der

⁶³⁶ Ebd. und Mezzetti, 1977, S. 95, n. 112.

⁶³⁷ Belfanti, Tellini Perina, 1989, S. 30ff., 61ff.; Vetter 2002, S. 58ff.

⁶³⁸ Giulio Romano, Ausst. Kat. 1989, S. 406ff.

⁶³⁹ Jestaz, 1978, S. 136-139, nn. XXII 1-2, Beitrag von R. Bacou; Giulio Romano, 1989, S. 471, Beitrag von Forti Grazzini; Ders., 1990, S. 14.

⁶⁴⁰ Siehe Mezzetti, 1965, S. 47, 78 n. 34, tav. 77; Weber, 2003, Kat. Nr. 17, S. 116ff.

⁶⁴¹ Forti Grazzini, 1990, S. 13.

Triumph des mythischen Helden ist dessen eigener, verbunden mit dem Anspruch, wie der antike Namenspatron auf dem Weg der Tugend, die auch zur Legitimation der Macht dient, in die höheren Sphären ewigen Seins einzugehen.⁶⁴² Wenn Herzog Ercole und Herkules mit dem Verdienst des Mythos prahlen, erklärt diese Szene den zelebrativen Unterspann der *Gigantomachia*: die Erhebung des Fürsten als Vermittler von Kraft, Tugend und Heldentaten, ein gebräuchliches Thema in der ferraresischen Kunstpolitik dieser Jahre. Somit würde ihn die Tapissérie als strengen und weisen Helden erhöhen, auf dieselbe Art und Weise, in der er in zeitgenössischer höfischer panegyrischer Dichtung und Abhandlungen von Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552)⁶⁴³ und Giambattista Cintio Giraldi (1504-1573) zelebriert wurde. So schreibt Letzterer in seinen *Hercole* von 1557: "(...) *uguali sono I meriti vostri, HERCOL secondo, a la costui virtute, Perch'anco voi, domando I fieri mostri, Date a lo stuolo humano hoggi salute*".⁶⁴⁴ Plausibel wäre es, in Giraldi den ikonographischen Ratgeber zu vermuten, der Instruktionen an Giulio Romano nach Mantua geschickt haben könnte.⁶⁴⁵ Geht man davon aus, dass Giulio die mundartliche Übersetzung der Metamorphosen für seine Gigantomachie im Palazzo Tè benutzte⁶⁴⁶, scheint es eher unwahrscheinlich, dass er die Este-Tapissereien autonom von Polizians *Miscellanea* konzipierte, oder, was noch unwahrscheinlicher ist, von Aratos Kommentaren. Später schloss Giraldi in seinen gelehrten „*De deis gentium*“ einen langen Abschnitt ein, die Bedeutung des italienischen Wortes „*panico*“ diskutierend, das geprägt war durch Polizian in Bezug auf Pans Intervention in die Schlacht gegen die Giganten. Dies weist auf Giraldi als die Autorität hinter Giulios Komposition hin, in der alle Götter bewaffnet sind, mit Ausnahme von Pan, der in eine Meeremuschel bläst. Die Bogenschützen Apollo und Diana sind links oben dargestellt, Minerva kämpft mit ihrer Lanze hinter Jupiter und Mars ist mit einem gefederten Helm, Schwert und Schild auf der unteren linken Seite abgebildet.⁶⁴⁷

⁶⁴² Vetter, 2002, S. 218.

⁶⁴³ Lilio Gregorio Giraldi war ein Ferrareser Humanist, der während der Regierungszeit von Herzog Ercole I. geboren wurde, während der von Alfonso I. lebte, und unter der von Ercole II. starb. Er wurde in seinen Tagen als ein bedeutender Mann der Schrift gepriesen, genoss Ruhm und führte ein langes und produktives Leben (Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium* (1548), New York 1976).

⁶⁴⁴ Giovan Battista Giraldi, *Hercole*, 1557, S. 4; Guthmüller, B., Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance, Weinheim 1986, S. 86; Vetter, 2002, S. 218; Campbell, T.P., 2002, S. 484f.

⁶⁴⁵ Vgl. Pierguidi, 2002, S. 277. Ebenfalls wurde vorgeschlagen, dass im Jahr 1541 Girolamo da Carpi in seinem berühmten Bild *Occasione e Penitenzia* (Dresden, Gemäldegalerie) Giraldis ikonographische Instruktionen folgte (siehe Wittkower, R. *Patience and Chance: The Story of a Political Emblem*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 1937-38, S. 171-174; Pierguidi, S., *L'Occasione e la Penitenza di Girolamo da Carpi e la "Stanza della Pazienza"* di Ercole II d'Este, *Schede Umanistiche*, XV, 2001, Nr. 2, S. 105-109).

⁶⁴⁶ Guthmüller, 1977, S. 43-53; Ders., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rom 1997, S. 299-307; Vetter, 2002, S. 65-66.

⁶⁴⁷ Zu diesen Ausführung siehe Pierguidi, 2002, S. 278.

Die Herkules-Thematik erscheint, wie wir noch sehen werden, analog in den für Ercole II. in Ferrara gewebten Tapisserieserien der *Deità d'Ercole* (1542-1544), der *Ercolini* (um 1550) und der *Ercolini in bronzo* (1560-1561). Die triumphale Thematik der Bildteppiche ist ein besonderes Indiz für die öffentliche Zelebration von Macht und Prestige Ercoles II. und setzt die Identifikation des Auftraggebers voraus. Die Gleichsetzung des eigenen Hofes mit dem berühmten Sitz und Ort des Sieges über die Giganten als ein virtuoser persönlicher Erfolg ist auf politischer und moralischer Ebene interpretierbar. Die politische Führung von Ercole II. hatte jedoch weniger kriegerischen Charakter, da der Herzog in den meisten Fällen zu diplomatischen Kompromissen gezwungen war. Somit ist der Gedanke an einen Sieg über die Giganten im Sinne eines ethischen Triumphes, ein Sieg der Tugend über die Laster, wahrscheinlicher. Diese Auslegung war in der Hofkunst geläufig.⁶⁴⁸

Forti Grazzini beurteilt die Serie mit dem Sieg von Herkules und Jupiter gegen die Giganten als eine Metapher für die Allianz zwischen dem neuen Herkules (Herzog Ercole II.) und dem neuen Jupiter (Kaiser Karl V.) gegen ihre gemeinsamen Feinde.⁶⁴⁹ Eine ähnliche Interpretation findet man auch für die *Sala dei Giganti* in Mantua. Eine lange Tradition führte dort zu einer Verbindung zwischen der Figur des Jupiter und der von Kaiser Karl V.⁶⁵⁰ Als Beleg herangezogen wurden spätere Äußerungen Pietro Aretinos⁶⁵¹ und Ludovico Dolces⁶⁵², in denen die Rebellion der Giganten mit der Auflehnung gegenüber der Macht des Kaisers gleichgesetzt wird,

⁶⁴⁸ Forti Grazzini, 1990, S. 13. Siehe auch unten.

⁶⁴⁹ Ders., 2002, S. 139; Ders., 2003, S. 329.

⁶⁵⁰ Vetter, 2002, S. 87ff.: Nach dem Frieden von Cambrai am 5. August 1529 zur beherrschenden Gestalt der europäischen Politik geworden, präsentierte sich Karl V. den italienischen Fürsten als Begründer einer „*renovatio imperii*“, der angetreten sei, die Rückkehr der Astrea-Justitia zu erwirken. Dementsprechend wurden die in der letzten Ausgestaltungsphase entstandenen Raumdekorationen im Sinne einer „*celebrazione dell'autorità imperiale*“ interpretiert, die in der *Sala dei Giganti* mit der Identifikation des Kaisers mit dem Herrschergott Jupiter ihren Höhepunkt erreiche. Guthmüller, 1977, S. 58: Der Blitze schleudernde, strafende Jupiter und der Sturz der Giganten wären in diesem Zusammenhang gesehen Symbol der Macht und Strenge des Kaisers und des vergeblichen Mühens seiner Gegner, sich seiner Hegemonialpolitik in Italien und Europa entgegenzustellen. Hartt, F., Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, S. 151-188, 186; Ders., 1958, I, S. 157f.: Die Erfindung der Fresken der *Sala dei Giganti* entspräche zeitlich eng den Anstrengungen Karls V., kaiserliche Macht in Italien zu etablieren, Rebellion niederzuschlagen, Ordnung wiederherzustellen und die letzten italienischen Republiken dynastischer, vom Kaiser abhängiger Herrschaft zu unterstellen. Der Blitze schleudernde Jupiter sei daher als Symbol der imperialen Macht zu verstehen, mit der das Geschlecht der Gonzaga sein Geschick verbunden hatte. Beluzzi/ Capelazzi, 1976, 34; Carpeggiani, P., I Gonzaga e l'arte. La corte, la città, il territorio (1444-1616), In: Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento. Convegno Mantua, 1974, Mantua 1977, 184, und Tellini Perina, 1987, 97, interpretieren die *Gigantensturz*-Darstellung konkreter als Metapher für den Sieg Karls V. über die Liga von Cognac. Zu dieser Diskussion siehe auch Pierguidi, 2004, S. 277.

⁶⁵¹ Aretino: „*I monstri, che presero a far' guerra a Dio fur' meno insolenti, che non son' le chimere, che vogliono combattere con Cesare; perche essi ciò facendo, repugnarono solo a la natura (...)*“ (Brief an Karl V. vom 10. Mai 1547; zitiert nach Guthmüller, 1977, S. 59).

⁶⁵² Dolce: Der Mythos versinnbildlicht die Macht des Kaisers, „*laquale è imagine e esempio in terra di quella di Dio*“ (zitiert nach Guthmüller, 1977, S. 59).

der Schutzmacht des christlichen Glaubens und Abbild der Herrschaft Gottes auf Erden, so dass ein Aufbegehren gegen den Kaiser als religiöses Vergehen, als Sünde klassifiziert wird.⁶⁵³ Vettors Untersuchungen der *Gigantensturz*-Darstellungen in Mantua, Genua und Udine haben jedoch gezeigt, dass der Sinngehalt des Mythos nicht allein auf den Bezug zu „kaiserlichen Machtansprüchen“ reduziert werden sollte. Dem Fürstenstaat allgemein wurde der antike Götterhimmel zum mythischen Idealvorbild, hatten doch die Olympier ihre von Ordnung und Recht geprägte Herrschaft gegen einen auf purer Stärke gegründeten Machtanspruch verteidigt. Auf einer allgemeinen Ebene interpretierte Vetter den Kampf der Götter mit den Giganten als Allegorie einer Herrschaft oder einer gesellschaftlichen Stellung, die ihre Ordnung gegen den Angriff innerer oder äußerer Feinde zu verteidigen weiß. Zur Legitimation dieser Herrschaft beziehungsweise der mit einem Adelsrang verbundenen Machtposition oder als deren Korrektiv, lassen sich Tugenden des Auftraggebers oder seiner Vorfahren als in Wirklichkeit vorhandene Charakterzüge oder als ideales Leitbild mit Hilfe des Gigantensturzes inszenieren. Bezogen auf die aktuellen Verhältnisse oder konkreten Ereignisse konnte die Verwendung der Gigantomachie als Bildsujet schließlich dazu dienen, den Auftraggeber als Friedensbringer und Garanten von Sicherheit und Ordnung erscheinen zu lassen.⁶⁵⁴

Die ferraresische Gigantomachie-Serie zählte zu den Hauptwerken der *Arazzeria estense* und auch der italienischen Tapissieriekunst des Cinquecento.⁶⁵⁵ Im 17. Jahrhundert gelangte die Serie nach Modena, wo sie wahrscheinlich bis zu ihrem endgültigen Verfall im 18. Jahrhundert aufbewahrt wurde. Nach 1771 wird sie nicht mehr erwähnt. Die Tapissereien mussten zwischen Ende Settecento und Anfang Ottocento verlorengegangen sein, wie es beim größten Teil der estensischen Tapissereien geschehen war.⁶⁵⁶ Die Serie wurde im Castello anlässlich des Besuches von Papst Paul III. im Jahr 1543 ausgestellt, worüber eine anonyme Beschreibung der Tapissereien Auskunft gibt. Die „Giganten“ fanden hier ihre erste öffentliche Präsentation. Nach der Beschreibung zeigten die Tapissereien erstaunliche Imagination und Realistik.⁶⁵⁷ 1557 und 1572

⁶⁵³ Vetter, 2002, S. 90.

⁶⁵⁴ Nach Vetter, 2002, S. 197ff.

⁶⁵⁵ Die Tapisserie war im Cinquecento häufig in Benutzung. Bereits 1544 mußten zwei Stücke der Serie von Girolamo da Carpi restauriert werden: „*M. Hier.º da Carpi pittore debe dare adì 24 Mazo el Trionfo de' dei de la victoria contra li giganti a lui dato per renfrescare quale è in dui pezzi suso li subii*“ (Libro dei debitori e creditori di guardaroba del 1544; siehe Campori, (1876) 1980, S. 55; Forti Grazzini, 1982, S. 63; Serafini, 1915, Fn. 3 auf S. 238; Mezzetti, 1977, S. 59).

⁶⁵⁶ Curti, 1987, S. 261.

⁶⁵⁷ Die Verwendung der Tapissereien zur Feier der Ankunft von Papst Paolo III. in Ferrara im April 1543 ist bezeugt durch zwei zeitgenössische Beschreibungen: Agostino Mosti, *Lettera Nuova di tutte l'Entrate...*, 1543 und ein anonymen Bericht mit dem Titel „*Trionfo fatto alla Santità di Nostro Signor Papa Paolo Terzo nella inclitta città di*

wurde die Serie von Alfonso II. in den estensischen Palast in Venedig, den *Fondaco dei Turchi*, mitgenommen.⁶⁵⁸ Die Ausstattung mit den Tapisserien der *Gigantomachia* war sicherlich als Sensation für hohe Gäste gedacht. Die Ausstellung der Bildteppiche für den Empfang des Pontifex und ihre Nutzung am Hof der Este während der zweiten Jahrhunderthälfte belegen ihre über rein dekorative Funktionen hinausgehende Bedeutung im Sinne politischer Repräsentation.

Die Serie der *Deità d'Ercole* (1542-44)

Nach dem Auftrag für die Serie der *Gigantomachia* (1537/38) bat Ercole II. Giulio Romano 1541/42 nochmals um Zeichnungen für eine fünfteilige Tapisserieserie mit den *Storie di Ercole*. Zwischen Ende 1541 und Anfang 1542 schickte Giulio Romano die Zeichnungen für die Übertragung auf Kartons aus Mantua nach Ferrara.⁶⁵⁹ 1542-1544 wurde von Giovanni Karcher eine Tapisserieserie dieses Sujets nach Kartons von Battista Dossi⁶⁶⁰ in Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden gewebt. Es gibt keine dokumentarische Aufzeichnung zur Weberei der Serie, es kann jedoch kein Zweifel darüber bestehen, dass sie in Ferrara in der herzoglichen Manufaktur hergestellt wurde. Die *Arazzeria estense* wurde, nachdem Nicola Karcher 1539 nach Mantua gegangen war, unter der Leitung von Giovanni Karcher und Giovanni Rost weitergeführt. Die

Ferrara, s.l., 1543: unter den Dekorationen im Palazzo Ducale befanden sich: „*le spalliere de giganti fatte far da sua eccellenza (Ercole II.) pochi anni sono, dove son figure vive & atte ad engannar ogni buon occhio*“. Hierbei handelt es sich um die älteste Erwähnung der Serie (zitiert nach Campori, (1876) 1980, S. 55 und Forti Grazzini, 1982, S. 63, Fn. 21; Ders. 1990, S. 9; siehe auch 4.5).

⁶⁵⁸ Zur Reise Alfonsos II. im Jahr 1557 nach Venedig siehe Andrea, 1560, S. 63; zur Reise von 1572 siehe Campori, (1876) 1980, S. 127; Forti Grazzini, 1982, S. 63; *Descrizione della pomposa entrata del Duca Alfonso II. con un corteggio di 3310 persone, fatta in Venezia nell'anno 1572*: bei der Beschreibung der Räume ist auch eine *Camera* verzeichnet, welche „*adorna di razzi: ne' quali si vedeva la favola de' Giganti; quando entrò loro nell'animo la folle arroganza di muover guerra agli Dei*“ (Campori, (1876) 1980, S. 127).

⁶⁵⁹ Forti Grazzini, 1990, S. 19.

⁶⁶⁰ Zahlung von 25 *Ducati d'oro* vom 9. September 1542 an Battista Dossi für einen Karton mit der Darstellung des „*monte de parnaso con le muse e li viti (vizi) cacciati da Hercole e da poline (Apollo) e da palade*“ (Venturi, 1892-1893, Dok. CCXCIX, CCCV, CCCVII-CCCX, CCCXII, CCCXIV-CCCXVII, CCCXXI-CCCXXIII; Mezzetti, 1965, n. 128 auf S. 55-56, 67; Forti Grazzini, 1982, S. 64; Die Zahlungen an Battista Dossi sind an folgenden Daten verzeichnet: 29. März, 20. Mai, 17. Juni, 1.-8.-22.-29. Juli, 12.-26. August, 2.-9. September, 4.-10.-18. November, 23. Dezember); Zahlung vom 23. Dezember 1542 an Battista Dossi für den Karton mit der Darstellung „*quando Hercole sposa la dea Ebe*“ (87 lire); Zahlung vom 10. März 1543 an „*m. Baptista de Doso per havere fatto un Carton del bagno hercule che si fa in una tapezaria del S. nostro Ill.mo*“ (Venturi, 1893, S. 222, Dok. CCCXXV); Zahlung vom 28. Juli 1543 an „*m. Baptista de dosso L. dodici m. per conto de suo resto de havere fatto il carton dele tapezarie de la liberatione de Exiona*“ (Hesione). (Venturi, 1893, S. 222, Dok. CCCXXVI); Der letzte Karton, das *Sacrificio alla statua di Ercole*, ist nicht erwähnt, wurde wahrscheinlich im Herbst 1543 ausgeführt, da Dossi im Dezember für die *Modelli* anderer *Arazzi* bezahlt wurde (zwei *Antiporti* und das erste Stück für die *Metamorfosi*). Die letzte Zahlung für die *Deità d'Ercole* erfolgte am 24. Dezember 1545. Hier wurden zwei Sujets zitiert: „*un Carton grande doue lie dipinto il bagno de hercole*“ (40 *Ducati*) und „*un altro carton doue lie dipinto quando hercole amazo lidra*“ (28 *d'oro*), die Battista 1542 und 1543 ausgeführt hatte (Venturi, 1893, S. 223, Dok. CCCXXXVII).

Serie wird in den Inventaren des Cinquecento als *Le Deità d'Ercole*, in denen des Seicentos als *Ercoli con oro* bezeichnet, um sie von anderen Serien mit analogem Sujet zu unterscheiden.⁶⁶¹

Die in den Zahlungsberichten und Inventarbeschreibungen zitierten Themen lauten wie folgt: *die Hochzeit von Herkules und Hebe (Nozze celesti di Ercole e Ebe)*, *die Befreiung von Hesione (Liberazione di Esione)*, *das Bad des Herkules (Bagno di Ercole)*, *das Opfer des Herkules (Sacrificio a Ercole)* sowie *Herkules und die Hydra und Minerva, Herkules und Apoll stoßen die Laster ab (Ercole e l'idra e i Vizi scacciati da Apollo e Pallade)*.⁶⁶² Im 18. Jahrhundert sah Baruffaldi im Palazzo Estense in Modena die Kartons für die estensische Manufaktur mit Darstellungen der *Storie di Ercole*: „*Quattro gran tele dipinte (...) fatte per esemplari d'alcuni comandati(gli) da que' principi*“. Den ersten Karton beschreibt Baruffaldi folgendermaßen: „*(...) la qual è la più grande, rappresenta un Ercole in atto d'uccider l'idra, e dopo d'esso sono collocate alquante virtù, le quali mettono i vizij in fuga, espressi in varii mostri di deverso ceffo*“.⁶⁶³ Darauf erfolgt die Schilderung der anderen Stücke. Der Karton mit der Darstellung der *Liberazione di Esione* war im Settecento bereits verloren. Zu dieser Zeit existierten die Tapissereien bereits nicht mehr, beziehungsweise sie erscheinen zumindest nicht mehr 1771 im Inventar der Ausstattungen des Palazzo Ducale in Modena.⁶⁶⁴

Wie bereits erwähnt, stammen von Giulio Romano die Entwürfe für die Tapissereien, die Battista Dossi in der Fortsetzung auf Kartons übertrug. Dosso und Battista Dossi muss in den ersten Jahren im Dienst der ferraresischen Manufaktur noch eine unbedeutendere Rolle zugeschrieben werden. Dies lässt sich daraus ableiten, dass die Entwürfe für die ersten großen Tapisserieserien von Herzog Ercole II. an Künstler außerhalb Ferraras in Auftrag gegeben wurden, das heißt an Giulio Romano (*Gigantomachia, Deità d'Ercole*) und an Pordenone (*Odissea*). Für diese Serien wurden weitaus kostbarere Materialien verwendet, als für die späteren Serien, die unter anderem von den Dossi entworfen wurden. Vasari schrieb in seinen *Viten*, wie oben bereits zitiert wurde, dass Giulio Romano für den Herzog viele Zeichnungen für Tapissereien anfertigte, die dann von

⁶⁶¹ Forti Grazzini, 1982, S. 64.

⁶⁶² Die vollständigste Beschreibung der Serie ist im Inventar Alfonsos II. von 1587 enthalten, a c. 4a: „*Appartamento di Razzaria opera finissima d'oro argento seda bavella, et lana detto la Deità d'ercole quali sono pezzi 5 cioè in uno dove ercole ammazza il mostro marino in un altro dove scaccia li Vitij poi per le molte fatiche nel bagno delle ninfe vien governato et lavato et in un altro il suo tempio dove deli sachrifica nel quinti il suo sposalitio in Deità nel cielo*“ (zitiert in Forti Grazzini, 1990, S. 21, Fn. 28). *Inventario testamentario dei beni mobili, immobili, debiti e crediti*, di Alfonso II d'Este, 1598, S. 250, n. 1753: „*Una paramento di razzaria a opera finissimo d'oro, argento, seda, bavella et lana detto la deità d'Hercole; cioè uno dove Hercole ammazza il mostro marino, un'altro dove scaccia li vitii, poi per le molte fatiche nel bagno dalle ninfe vien governato, un'altro il tempio dove si fa il sacrificio, un'altra il sposalizio in deità del ciele, sono pezzi n.5*“ (zitiert in Sella, 1931, S. 250, Nr. 1753).

⁶⁶³ Baruffaldi, G., *Vite...*, I (1844) 1986, S. 280-281.

⁶⁶⁴ Forti Grazzini, 1990, S. 17.

den flämischen *Arazzieri* in Seide und Gold gewebt wurden.⁶⁶⁵ Viele Zeichnungen bedeuten in diesem Fall mindestens neun, das heißt vier Entwürfe für die Serie der *Gigantomachia* sowie fünf für die der *Deità d'Ercole*, und laut Forti Grazzini möglicherweise weitere, die noch zu identifizieren sind.⁶⁶⁶

Herkules und die Hydra, Minerva und Apollo vertreiben die Laster

Auf die verlorene Serie verweist eine im Louvre erhaltene Zeichnung, die von Forti Grazzini als Entwurf Giulio Romanos für die zweite ferraresische Herkules-Serie identifiziert werden konnte (**Abb. 40**).⁶⁶⁷ Die Zeichnung war die Vorlage für die Tapiserie, in der Herkules die Hydra tötet und Apoll und Minerva die Laster vom Parnass verjagen, um die Musen zu befreien. Von den in den Inventaren übertragenen Größen ist bekannt, dass dieser Bildteppich von gigantischen Ausmaßen mit 5,17 m x 9,60 m der größte der Serie war. Die anderen Stücke waren von gleicher Höhe, jedoch weniger lang.⁶⁶⁸ Wiederum ist die Zeichnung spiegelverkehrt, was man daraus ablesen kann, dass Herkules, Minerva, Apoll und die Musen Waffen, Stangen beziehungsweise ihre Attribute mit der linken Hand ergreifen. Die Übertragung in eine Tapiserie rechtfertigt diese Inkongruenz. Ebenfalls ist durch die Anordnung der Figuren auf der Fläche angezeigt, dass das Endprodukt eine Tapiserie sein muss. Die Anlage ist mit den zwei Pariser Zeichnungen für die Serie der *Gigantomachia* vergleichbar.

Wie bei der Serie der Gigantomachie sind auch hier Gottheiten in eine allegorische Schlacht verwickelt. Herkules bekämpft im Vordergrund die Hydra von Lerna. Hinter ihm, am Eingang einer Grotte, schlagen Apoll, der im Begriff ist, einen Pfeil abzuschießen, und die mit einer Lanze bewaffnete Minerva die Laster in die Flucht, um den Berg Parnassos und die Musen zu befreien, die im Hintergrund der Vertreibung beiwohnen. Die personifizierten Laster sind schlecht zu differenzieren und die Art ihrer strafbaren Handlung ist nicht explizit kenntlich gemacht. Auf der rechten Seite befindet sich vor der Grotte die doppelgesichtige *Prudentia* mit der Sphäre der *Fortuna* unter ihrem Fuß. Direkt darunter sitzt an der rechten unteren Ecke eine weibliche geflügelte Figur, die das Geschehen beobachtet. Sie offenbart auf ihrem Bein Pfauenaugen und

⁶⁶⁵ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, 1906 (1981), V, S. 549f. und siehe oben.

⁶⁶⁶ Forti Grazzini, 1990, S. 19.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 15ff. Die Zeichnung wurde von Mc. Allister Johnson bekannt gemacht, ohne jedoch über deren Herkunft zu informieren (siehe Mc. Allister Johnson, 1969, S. 9ff., figg. 3-5).

⁶⁶⁸ Forti Grazzini, 1990, S. 17; Ders. 1982, S. 64; Inventar 1580, c. 2; Inventar 1587, c. 4a; Inventar 1598, S. 250; Inventar 1664; Arazzi 1679.

trägt in der Hand Palmwedel, Lorbeerkränze, Diademe und Trompeten, das heißt Attribute, die der *Fama* allgemein sind.⁶⁶⁹ Eine aufgeregt gestikulierende Frauengruppe, die als Musen zu identifizieren ist, erscheint vor einem Wäldchen im rechten Hintergrund.⁶⁷⁰ Oben in der Luft flieht eine weibliche Figur mit Fackel, Ketten und mit der Maske des Betrugs und der Täuschung in den Händen.⁶⁷¹ Zwei Putti, von denen sich der eine eine Maske vors Gesicht hält, der andere eine Maske mit dem Arm von sich streckt, begleiten sie.

Die komplexe Ikonographie der Zeichnung wurde ausführlich von McAllister Johnson besprochen.⁶⁷² Das Bild ist eine Paraphrase, eine spiegelverkehrte Variation des Bildes *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* aus dem Louvre, das Andrea Mantegna 1502 für das Mantuaner Studiolo von Isabella d'Este malte. Dort ist die Auftraggeberin Isabella d'Este vermutlich in Gestalt der *Prudentia* (Minerva) dargestellt, in Begleitung der Kardinalstugenden der *Justitia*, *Fortitudo* und *Temperantia*.⁶⁷³ Vom ikonographischen Gesichtspunkt aus betrachtet, basiert das Mantuaner Bild wiederum unmittelbar auf einer Zeichnung von Baldassare Peruzzi, *Herkules vertreibt den Neid aus dem Tempel der Musen*, vom Maestro del Dado, die von Ugo da Carpi in Druck übertragen wurde.⁶⁷⁴ Giulio Romano übernimmt von Mantegna, abgesehen vom komplexen Thema und dem Kontrast zwischen den siegreichen Göttern und den Lastern, einige Personen, zum Beispiel Minerva, die in Rolle und Pose ähnlich sind. Andere Figuren im oder am Wasser sind vom Prototyp beträchtlich modifiziert. Von Mantegna ist in Kontrapost die dynamische Entwicklung der Figuren in heftiger Bewegung in einer langen Parallele reproduziert. Auch findet die Handlung ebenfalls an einem Wasserrand statt. Giulio multiplizierte die von Mantegna inszenierten Personen und hat den räumlichen Kontext der Allegorie unterschiedlich qualifiziert, der wegen der Präsenz von Apoll und den Musen sich jetzt als Parnassos charakterisiert. Die Malerei des Studiolo hatte der Künstler sicherlich mehrmals während seiner täglichen Besuche am Mantuaner Hofe bewundert.⁶⁷⁵

⁶⁶⁹ McAllister vergleicht diese weibliche Figur mit einer ebenfalls das Geschehen beobachtenden Figur in der Allegorie der *Providentia* von Giulio Romano (Detroit Institut of Arts, Michigan; siehe McAllister, 1969, S. 14, Abb. 1 und 7).

⁶⁷⁰ Eine von diesen könnte Melpomene sein, mit der Maske in der Hand (McAllister, 1969, S. 13).

⁶⁷¹ Zur Allegorie der Lüge, des Betrugs und der Täuschung siehe Leuschner, E., *Persona, Larva, Maske*. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1997, S. 119ff.

⁶⁷² McAllister, 1969, S. 9ff.

⁶⁷³ Siehe McAllister, 1969, S. 9f.; Patz, K., *Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d'Este*, In: *Bildnis, Fürst und Territorium*, Bd. 2, München 2000, S. 46ff.; *Ausst.Kat. Andrea Mantegna*, hrsg. von J. Martineau, London 1992, Kat. Nr. 136, S. 427-430; Forti Grazzini, 1990, S. 16; Lightbown, R., *Mantegna*, Oxford, 1986, S. 201ff., 443, tav. XIII und McAllister, 1969, fig.1, S. 9ff.

⁶⁷⁴ Letzteres ist abgebildet in McAllister, 1969, fig. 8.

⁶⁷⁵ Forti Grazzini, 1990, S. 16.

In einem Bestandskatalog mit dem Titel „Raffael und die Folgen“ ist eine kolorierte, besser ausdifferenzierte und ebenfalls spiegelverkehrte Zeichnung aus der Sammlung Schloss Fachsenfeld abgebildet, die mit jener aus dem Louvre in Verbindung gebracht werden muss (**Abb. 41**).⁶⁷⁶

Die Hervorhebung von Umriss und Kontur der Figuren ist charakteristisch für die Blätter Giulio Romanos. Obwohl besser ausgearbeitet als die Zeichnung aus dem Louvre, bleibt die Körperlichkeit der Figuren, trotz der Dramatik der Bewegungen, relativ flach und erscheint wie reliefartig hintereinandergeschichtet im Raum. Die Zeichnung wird daher im Katalog als ein mutmaßlicher Entwurf zu einem Stich von der Hand Giulio Romanos oder eines Nachfolgers bewertet. Eine Verbindung zur Zeichnung aus dem Louvre beziehungsweise zur verlorenen Tapissérie der *Deità d'Ercole* wurde von Corinna Höper jedoch nicht hergestellt. Komposition und Anlage der beiden Blätter sind identisch, einige Details sind genauer ausgearbeitet und besser zu identifizieren als in der Pariser Zeichnung. Außerdem erscheinen blaue Farbakzente in der Himmelszone, im Gewässer und in diversen Gewandpartien. Ebenfalls haben sich auf der Zeichnung braune, grüne und rote Farbtöne erhalten. In beiden Zeichnungen tauchen wieder punktuelle Bezüge zu figurativen Motiven auf, die in anderen Vorlagen Giulio Romanos für Tapissereien zu sehen sind, wie der Triumphwagen im *Triumph des Scipio* oder im *Triumph des Herkules* in der *Gigantomachia*. Die Gruppe der Laster nimmt die Pose der Viktorien über dem Triumphwagen sowohl im *Triumph des Scipio*, als auch im *Triumph des Herkules* in der *Gigantomachia* wieder auf. Ferner ist die Mündung der Grotte, die das Bild rechts abschließt, vergleichbar mit dem Bogen des Rosengartens auf der Zeichnung *Venus und Putti* (**Abb. 36**).⁶⁷⁷

Die Themen für die Tapissérieserie der *Deità d'Ercole* sind offensichtlich auch hier wieder als metaphorische Zelebrierung des Auftraggebers ausgewählt worden, wie es in der panegyrischen Hofliteratur zu lesen ist. Unter anderem betont Baruffaldi den panegyrischen Charakter der für Ercole II. entworfenen Darstellungen: „*Tutti questi quadri, simboleggianti i fatti d'Ercole, non per altro fine furono fatti, che per alludere alle imprese, non meno che al nome del quarto Duca di Ferrara, nella stessa guisa che Lilio Gregorio e Cintio Giraldi l'esaltarono l'un con un poema, l'altro con un trattato mitologico; la qual via fu tenuta anche da Gio. Battista Bonacossi nel suo libro - De laudibus Herculis II Ferrariae Ducis Quarti*“.⁶⁷⁸ Wie bei der *Gigantomachia* gaben vermutlich wieder humanistische Gelehrte des Hofes ikonographische Ratschläge, viel-

⁶⁷⁶ Höper, C., Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner Reproduzierbarkeit, Ostfildern-Ruit 2001, S. 26, Abb. 18 / II.26.

⁶⁷⁷ Forti Grazzini, 1990, S. 16.

⁶⁷⁸ Baruffaldi, Vite, I, (1844) 1986, S. 281.

leicht abermals Giraldi, der von Baruffaldi namentlich erwähnt wird. Die Reihenfolge, in der die Serie vermutlich zu lesen ist, beginnt mit der *Befreiung der Hesione*, dann folgen *die Vertreibung der Laster*, *die Hochzeit der Hebe*, *das Bad der Nymphen* und zuletzt *das Opfer des Herkules*. Der Protagonist ist Herkules, der bereits als eine bevorzugte Metapher zur Verherrlichung des gleichnamigen Herzogs von Ferrara bekannt ist. Die Tapisserieserie ist reich an Anspielungen auf Taten und Ereignisse im öffentlichen Leben Ercoles II. Zum Beispiel findet man eine Andeutung auf die Hochzeit mit Renée von Frankreich (Hebe) oder auf die Vergnügungen des ehelichen Lebens und gleichzeitig die Friedenspolitik (Bad).⁶⁷⁹ Ferner wurde die Tötung der Hydra bereits seit dem 15. Jahrhundert als eine Metapher für die Trockenlegung der Sümpfe in der Polesine betrachtet, ein Verweis auf die Este, die diesbezüglich ausgedehnte Projekte förderten.⁶⁸⁰

Forti Grazzini beleuchtet die Interpretation einer weiblichen Figur an der Mündung der Grotte auf der rechten Seite: Die Sphäre, die sie unter ihrem Fuß hält, deutet auf eine Verkörperung der Fortuna, aber das zweifache Gesicht charakterisiert sie vor allem als *Prudentia*.⁶⁸¹ Die „*Fortuna temperata dalla prudentia*“ ist eine Allegorie der persönlichen und politischen Leitung des vierten Herzogs von Ferrara, wie es der Literat Giambattista Giraldi beschrieben hat: „*Et prima sapendo egli, che le cose di questo mondo sono tanto instabili, che di continuo so vanno mutando, & secondo il volere della fortuna vanno, e vengono, esso contro la Fortuna si fortificò (...) Con la Prudenza poi riandava le cose passate, ordinava le presenti, prevedeva le future; & pari diligenza usava in quelle, che si facevano, & in quelle, che rimanevano da farsi*“. Giraldi verweist auf die *Prudentia* des Fürsten und dessen Wunsch nach Frieden, da dieser die Stadt befestigen und eine Politik des Ausgleichs zwischen Spanien, Frankreich und dem Papsttum verfolgen wollte.⁶⁸²

⁶⁷⁹ Forti Grazzini, 1982, Fn. 37 auf S. 88.

⁶⁸⁰ Das Wasser war wegen seiner Lage von besonderer Bedeutung für Ferrara. Der Fluss Po hatte immer eine primäre Bedeutung für Wirtschaft und Lebensunterhalt der Stadt. Ein Zweig des Po, der Po di Ferrara oder Primaro lief entlang der südlichen Grenzen Ferraras. Dieser Zweig verschlammte jedoch im 16. Jahrhundert zunehmend, begrenzte damit die Navigierbarkeit und schuf verschiedene Probleme. Das begrenzte Strömen von Wasser verursachte zum einen die Bildung von Sumpfland in großen anbaufähigen Gebieten des ferraresischen Territoriums und zum anderen immer wiederkehrende Überflutungen. Bereits die Herzöge Borso und Ercole I. hatten wichtige Entwässerungsarbeiten angelegt. Ercole II. und Alfonso II. unternahmen dann in der Folge entsprechende Projekte der Trockenlegung in der Polesine von S. Giovanni Battista, die 23.000 Hektar des Territoriums beeinflussten. Das von Ercole II. konzipierte System wurde später von Alfonso II. zwischen 1563 und 1589 in die Praxis umgesetzt (siehe Marcigliano, 2003, S. 92f.).

⁶⁸¹ Zur Ikonographie der *Prudentia* siehe Barasch, Moshe, *Das Doppelgesicht der Prudentia*. Zur Ikonographie der Weisheit in der Renaissance, In: *Weisheit*, hrg. von Aleida Assmann, München 1991, S. 407-424.

⁶⁸² G. Giraldi, *Commentario delle cose di Ferrara et de' principi da Este (...) Aggiuntovi la vita di Alfonso da Este, Duca di Ferrara, descritta da Gioio*, Venezia 1597, S. 165; Forti Grazzini, 1990, S. 17.

Ein großer diplomatischer Verdienst des Herzogs war die Erhaltung von Frieden in einer eher schwierigen politischen Situation. Durch seine Frau Renée, Tochter von Louis XII. von Frankreich, war Ercole II. mit Frankreich verbündet, aber er folgte hauptsächlich freundschaftlichen Beziehungen zu Frankreichs Feinden, dem Papst und Karl V. Sein Leben lang war er damit beschäftigt, von einer dieser großen Mächte zur anderen zu schwenken. Um sein Herzogtum zu erhalten, hatte er keine andere Wahl, als mit Klugheit und Geduld zu walten. Die Politik Ercoles II. wurde in allegorischen Symbolen ausgedrückt, deren Erklärung jedoch nur einem kleinen Kreis von Humanisten zugänglich war.⁶⁸³ Das Bild der *Prudentia* war dem antiheroischen Herzog Ercole II. ebenso wichtig wie das der *Patientia*.⁶⁸⁴ Giraldi Cintio beschreibt den Herzog als „cavaliere gentiluomo“, der die Feinde „con la clementia, con la humanità e con la piacevolezza“ besiegt, und der den christlichen Herkules verkörpert, der „gli incomodi della guerra“ entfernt.⁶⁸⁵

Die Musen sind Personifikationen der Kultur und der Künste. Eine Vorführung der politischen und kulturellen Verdienste des Herzogs mittels einer Tapissérie war besonders für eine Präsentation im herzoglichen Repräsentationszimmer geeignet, für das die Serie bestimmt war. In der *Camera dello Specchio (Sala dell’Aurora)* wurden fünf Tapisséries ausgestellt, vier *Arazzi* der *Gigantomachia* und eine aus der Serie der *Deità d’Ercole*.⁶⁸⁶ Die Bildteppiche wurden auch von Alfonso II. bei seiner Reise nach Venedig im Jahr 1572 mitgeführt und mit höchstem Lob beschrieben.⁶⁸⁷ Die Serie der *Deità d’Ercole* ist wie die der *Gigantomachia* wegen ihres figurativen Wertes und der kostbaren Weberei an einer Ehrenstelle in den Tapissérieverzeichnissen des Hofes zu finden.⁶⁸⁸ Beide Zyklen nach Entwürfen Giulio Romanos wurden mit Gold- und Silberfäden gewebt. Vergleichbar kostbare Stücke stellte die *Arazzeria estense* in der Folge in Ferrara nicht mehr her.

⁶⁸³ Forti Grazzini, 2003, S. 329; Ders. 1990, S. 12-15.

⁶⁸⁴ Dem Emblem der *Patientia*, das der Herzog als Symbol seiner Persönlichkeit und seiner Herrschaft wählte, ist eine Camera seines Appartamento gewidmet. Die Dekoration entstand bereits 1558, vier Jahre nach dem Brand im Castello, mit Bildern von Battista Dossi und Girolamo da Carpi, die heute zwischen den Museen von Modena und Dresden aufgeteilt sind. Darüber hinaus ließ Ercole Münzen und Medaillen mit dem Motiv der *Patientia* prägen (siehe Bentini, J., Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Bologna 1985, S. 83, n. 48; Weber, 2003; Wittkower, 1937-38, I, S. 171-177, 172f. und Kapitel 5.2.3).

⁶⁸⁵ Giraldi, 1597, S. 165.

⁶⁸⁶ Bentini, Borella, 2002, S. 49.

⁶⁸⁷ *Descrizione della pomposa entrata del Duca Alfonso II con un carteggio di 3310 persone, fatta in Venezia nel’anno 1572*: Beschreibung der Räume: „Si passò di questa sala in un camerone: dentro il quale erano in superbissimi razzi con oro argento, e seta ritratto le forze d’Hercole: e di quindi si andò nella camera, in cui haveva a dormire la persona del Duca“ (zitiert in Campori, (1876) 1980, S. 127).

⁶⁸⁸ Forti Grazzini, 1990, S. 17.

Diesen Prachtserien folgten später zwei weitere Herkules-Tapisseriezyklen, die ebenfalls nicht erhalten sind. Um 1550 lieferten Leonardo da Brescia und Luca d'Olanda Modelle für eine Serie, genannt die *Hercolini*, die Giovanni Karcher in Wolle und Seide webte. Die sieben Tapisserien waren 3,82 m hoch und wurden in den Inventaren des späten Cinquecento als „*apparamento di razzaria di seta bovella et lana con forze d'Hercole nel mezo et paisi*“ beschrieben.⁶⁸⁹ Diese Angaben deuten auf einen Herkuleszyklus mit Landschaftsdarstellungen hin. Leonardo da Brescia war für die vier Entwürfe der Kartons mit *Ercole e Anteo*, *Ercole e il toro*, *Ercole e il leone nemeo* und *Ercole e cerbero* zuständig. Luca d'Olanda arbeitete an den drei Kartons mit den Darstellungen von *Ercole che uccide l'idra*, *Ercole che riposa* und *Euridice*.⁶⁹⁰ Die Serie war für die *Camera della Stufa* im Castello bestimmt.⁶⁹¹ 1560-1561, nach dem Tod von Herzog Ercole II., führte Giovanni Karcher den letzten der Herkules-Zyklen in Tapisserie aus, genannt die *Ercoli in bronzo*. Die 14 Stücke wurden nach Kartons von Ludovico Settevecchi in Wolle und Seide und mit einer Höhe von 4,91 m gewebt. Die Anlage der Szenen war laut Inventarbeschreibungen durch dunkelblaue Säulen und Arkaden charakterisiert, die ein Feld einrahmten, in der die Taten des Helden als vorgetäuschte Bronzereliefs illustriert waren. Im ersten, 1560 gewebten Stück erscheint in einem Schild der Name von Ercole II., in anderen Stücken dagegen der von Alfonso II.⁶⁹² Es dürfte sich vermutlich um eine ähnliche Inschriftentafel gehandelt haben, wie sie auf den erhaltenen *Arazzi ferraresi* zu sehen ist.

4.3.3.3. Die Tapisserieserie der *Odissea* (um 1538)

Im Zeitraum zwischen der Umsetzung der *Gigantomachia* und der *Deità d'Ercole* unternahm Herzog Ercole II. einen weiteren Versuch, einen Künstler außerhalb Ferraras mit dem Entwurf von Zeichnungen für seine herzogliche *Arazzeria* zu beauftragen. Sein Ruf erreichte Giovanni Antonio de'Sacchi (1483/84-1539), der nach seinem Geburtsort „il Pordenone“ genannt wurde.

⁶⁸⁹ Ders., 1982, S. 71. Zur Serie der *Hercolini* siehe Inventar 1580, c. 6; Inventar 1587, c. 5b; Inventar 1638, c. 3 (verzeichnet im Palazzo estense von Modena in der Camera dell'Audienza); Nota distinta 1679: *Pezzi n° 7 delli Hercolini fini di buon disegno ma affumati servano di straordinie alle forastiere, sono però assai uaghi...“; dazu „belli“.*

⁶⁹⁰ Bentini, Borella, 2002, Fn. 60.

⁶⁹¹ Forti Grazzini, 1982, S. 71.

⁶⁹² Ebd.; Notta delle coltrine che ha fatto M° Zoane de fiandra; Inventar 1580, c. 4; Inventar 1587, c. 4b; Inventar 1598, S. 250; Inventar 1638, c. 6; Inventar 1664; Nota distinta 1679 („*Pezzi n° 14 delli Ercoli a Bronzo fini di disegno de Dosi coloriti...“; dazu „belli“.*)

Aus der Korrespondenz des Este-Herzogs mit dem Botschafter Giacomo Tibaldi geht hervor, wie intensiv die Aktivitäten Pordenones waren, der im Begriff war, Venedig zu verlassen.⁶⁹³

Laut Vasari soll Ercole II. geklagt haben, dass es in Ferrara keine Künstler gebe, die fähig sind, kräftige Szenen mit Figuren zu schaffen: „A Giovanni Antonio dunque (...) ritornato a Vinegia fu fatto intendere, come Ercole Duca di Ferrara aveva condotto di Alemagna un numero infinito di maestri, ed a quelli fatto cominciare a far panni di seta, d'oro, di filaticci e di lana secondo l'uso e voglia sua; ma che non avendo in Ferrara disegnatori buoni di figure (perché Girolamo da Ferrara era più atto a' ritratti ed a cose appartate, che a storie terribili, dove bisognasse la forza dell'arte e del disegno), che andasse a servire quel signore. Ond'egli non meno desideroso d'acquistare fama che facultà, partì da Vinegia e nel suo giugner a Ferrara dal duca fu ricevuto con molte carezze“.⁶⁹⁴ Pordenone, der bedeutendste Künstler, den das Friaul hervorgebracht hat, verfügte nach Aussage Vasaris über eine humanistische Ausbildung und hatte seine Kunst an zentralitalienischen Werken geschult.⁶⁹⁵ Seine Werke sind vielfigurige, von gewagten Verkürzungen und Asymmetrien geprägte Bilderfindungen. Seine Zeitgenossen bezeichneten ihn als *Pictor modernus*.⁶⁹⁶

Carlo Ridolfi beschrieb die Kartons von Pordenone, von denen gegen Mitte des 17. Jahrhunderts noch einige in Venedig existierten, lange und detailliert in seinen „*Meraviglie dell'arte*“.⁶⁹⁷ Pordenone begann mit den Entwürfen bereits in Venedig, da Ridolfi am Ende seiner Ausführungen vermerkt, dass der Künstler „*sollecitato dal Duca gli convenne passare a Ferrara, pensando ivi dar fine a' cartoni incominciati*“.⁶⁹⁸ Pordenone kam Ende 1538 nach Ferrara, wurde jedoch kurz darauf von einer schweren Krankheit ergriffen und starb am 13. Januar 1539. Ridolfi

⁶⁹³ Siehe einen Brief vom 16. September 1538 von Herzog Ercole II. an den Botschafter Giacomo Tibaldi, der beauftragt wird, Pordenone nach Ferrara einzuladen. Am 12. Dezember war Pordenone noch in Venedig. Kurz danach muss er nach Ferrara aufgebrochen sein, vier Wochen später verstarb er (siehe 4.1.6; Furlan, C., *Il Pordenone*, Mailand 1988, S. 34, 366; Forti Grazzini, 1982, S. 63f., Campori G., *Il Pordenone in Ferrara*, Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, vol. III, Modena 1865, S. 275-76).

⁶⁹⁴ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, Florenz 1906 (Florenz 1981), V, S. 118.

⁶⁹⁵ Ebd., V, S. 103-121.

⁶⁹⁶ Bonelli, M., *Gli affreschi. Itinerario attraverso la tecnica pittorica. Il Pordenone*. Ausst. Kat. Passariano und Pordenone, hrg. von C. Furlan, Mailand 1984, S. 243; Furlan, 1988, S. 9; Cohen, C.E., *The Art of Giovanni Antonio Pordenone: Between Dialect and Language*, 2 Bde. Cambridge Studies in the History of Art. Cambridge und New York 1996, S. 439-441, 736-737; Bertling Biaggini, C., *Il Pordenone: Pictor Modernus. Zum Umgang mit Bildrhetorik und Perspektive im Werk des Giovanni Antonio de Sacchis*, Hildesheim u.a. 1999.

⁶⁹⁷ Ridolfi, C., *La Vita di Gio. Antonio Regillo detto Licinio da Pordenone e d'altri pittori del Friuli*, In: *Le Meraviglie dell'Arte, Ouero Le Vite de Gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, (Venedig 1648), Sala Bolognese 2002, Band I, S. 162-168; Campori, (1876) 1980, S. 57ff.

⁶⁹⁸ Ridolfi, 2002, S. 167.

fügte hinzu, dass nach seinem Tod das Werk der Kartons nicht mehr zu Ende geführt wurde, „non essendovi alcuno che fosse bastevole seguire la maniera da lui tenuta“.⁶⁹⁹

Die *Odyssee* ist das zweite große Epos, das neben der *Ilias* der Überlieferung nach von Homer stammen soll. In der Renaissancekunst waren die Abenteuer des Odysseus, König von Ithaka, fast so beliebt wie der populäre Trojanische Krieg, nach dessen Ende Odysseus mit seinen Gefährten auf eine Irrfahrt geriet, die zehn Jahre dauern sollte und von der er allein zurückkehrte.⁷⁰⁰ Die von Pordenone dargestellten Szenen auf den ferraresischen Tapisserien waren *die Lotosesser, Polyphem, Aeolus und der Beutel der Winde, die Laistrygonen, der Besuch in der Unterwelt, Cirke, die Sirenen* und zuletzt *Skylla und Charybdis*.

Ridolfi interpretiert die Serie der Odyssee allgemein als Allegorie des menschlichen Lebens mit allen seinen Sorgen und Beschwerden.⁷⁰¹ Zu den einzelnen Szenen liefert er folgende Erklärungen: „*Nell'isola de'Lotofagi ci vengono significati i diletti del senso che ci ritardano dalla virtù. Le barbarie de'Lestrigoni dimostrano la crudeltà dei tiranni sitibondi dell'umano sangue. La sagacità d'Ulisse nel cacciar l'occhio a Polifemo, ci avverte che l'uomo saggio può con l'ingegno superar le grandi difficoltà. I venti dati in potere da Eolo ad Ulisse, ci avvisano esser in nostro arbitrio le divine grazie. Circe è un tipo della bellezza che ha forza di tramutare gli uomini in fiere. Il sacrificio d'Ulisse, ci insegna che nell'importanti nostre azioni dobbiamo ricorrere al divino aiuto. Il canto delle Sirene, inferisce gli allettamenti della musica, che proferita da lunsighiera voce, uccide. Scilla e Cariddi, denotano le punture de'maldicenti. I compagni d'Ulisse fulminati per li rapiti armenti del Sole, ci avvertono il rispetto che devesi alle cose sacre. Minerva che serve di scorta ad Ulisse, mediante la cui protezione si riduce alla patria, è una somiglianza della divina grazia, che non ci manca nell'avversità, guidandoci finalmente al Cielo.*“⁷⁰²

Ridolfi interpretiert die Abenteuer des Odysseus als eine Metapher des Lebens, in dem Qualen und Schmerzen den Menschen von feinen Tugenden abbringen. Angespielt wird unter anderem auf die Prüfungen des Lebens und der Treue. Als moralisierendes Sinnbild des zivilisierten Menschen, der durch Prüfungen geformt wird, tauchen Zyklen der Odyssee in Freskenprogrammen italienischer Paläste auf. Odysseus verkörpert hier auf der einen Seite die Prudentia als

⁶⁹⁹ Ebd., 2002, S. 168.

⁷⁰⁰ Homer, *Odyssee*, übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1980.

⁷⁰¹ „Or concedasi che da questa favolosa corteccia ne caviamo alcun sentimento morale, avendo quel divino poeta sotto tali forme figurata la vita dell'uomo civile, e come in questa vita mortale viene agitato in varii modi da infinite cure e travagli“ (Ridolfi, S. 167).

⁷⁰² Ebd.

diplomatisches Geschick, das Ingenium als Quelle politischer Lösungen, andererseits erscheint er als ein gerissener Abenteurer und keinesfalls als Moralexempel.⁷⁰³

Zu erwähnen sind Primaticcios Fresken von Troja und der Odyssee in Fontainebleau (1541-1570), die verloren, aber durch Zeichnungen (**Abb. 42**) und Stiche von van Thulden bekannt sind.⁷⁰⁴ Die Zeichnungen Pordenones übten offensichtlich durch Primaticcio in gewisser Weise Einfluss auf die Entwicklungen der Schule von Fontainebleau aus.⁷⁰⁵ Einige Blätter korrespondieren mit den für Ercole II. gewählten und von Ridolfi beschriebenen Sujets.⁷⁰⁶ Die oben zitierte Passage von Ridolfi ist vor allem in Bezug auf die Südmauer der *Galerie d'Ulysse* interessant.⁷⁰⁷ Auch auf Tapisserien waren Serien der Odyssee nicht selten. Zum Beispiel ist eine Florentiner Bildteppichserie von Stradanus mit dem Thema der Odyssee (1564) bekannt, ferner Werke von Tibaldi (Bologna) und Allori (Florenz, Palazzo Salviati) oder die Brüsseler Teppiche mit der Geschichte des Odysseus, die noch heute in Hardwick Hall hängen, und zwischen 1530 und 1570 entstanden sind.⁷⁰⁸

Die estensische Serie ist möglicherweise in ähnlicher Weise zu interpretieren wie die Herkules-Tapisserien nach Entwürfen Giulio Romanos: als metaphorische Zelebrierung des Auftraggebers Ercole II. und dessen ethischer und politischer Taten. Es handelt sich um eine Odyssee, die von Ariost der Öffentlichkeit vorgelesen wurde, der vielleicht die allegorische Lektüre von Ridolfi nicht fremd war. Dennoch ist der komplexe Sinn des Zyklus genauso wenig bekannt wie die Bedeutung, die diesem nach den Vorstellungen des Herzogs und seiner ikonographischen Ratgeber beigemessen wurde. Forti Grazzini hält eine Betonung der Varietät der Landschaften für möglich, die eine Vorliebe der ferraresischen Künstler war.⁷⁰⁹ Die Abenteuer des Odysseus boten diverse Möglichkeiten für landschaftliche Schilderungen, die in Begleitung des homerischen Helden vom ruhigen Arkadien der Calypso bis zum aufgewühlten Meer im Sturm führten.⁷¹⁰ Bei den Entwürfen Pordenones darf man jedoch sicherlich – wie auch vergleichbar bei den Entwürfen Giulio Romanos – einen Schwerpunkt auf der Gestaltung der Figuren vermuten.

⁷⁰³ Die Abenteuer des Odysseus erscheinen u.a. häufig auf Cassonebildern, wo die Sehnsucht des Helden nach seiner Frau Penelope und ihre unerschütterliche Treue das Thema für diese Objekte geeignet erscheinen lässt (Poeschel, 2005, S. 346).

⁷⁰⁴ Béguin, S., Guillaume, J., Roy, A., *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris 1985, S. 254ff.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 86, 100-101.

⁷⁰⁶ Katalog-Nr. 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 16-20, 22, 23, 24, 26-29 in: Béguin, Guillaume, 1985.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Roethlisberger, M., *The Ulysses tapestries at Hardwick Hall*, In: *Gazette des beaux-arts*, 6th series, 79, 1972, S. 111-25; Levey, S.M., *Elisabethan Treasures. The Hardwick Hall Textiles*, London 1998, S. 23.

⁷⁰⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 64.

⁷¹⁰ Zur ferraresischen Landschaft siehe das anschließende Kapitel 4.3.4.

Wurde der Künstler aus Venedig doch an den Hof gerufen, da in Ferrara mehr Landschafts- und Dekorationsmaler zur Verfügung standen als Künstler, die in der Lage waren, kräftige Szenen mit Figuren zu schaffen.

4.3.4. Allegorien Ferraras: *Delizie* und Gärten in Tapisserie

4.3.4.1 Ferrara: *Paradisus diliciarum* – *Paradisus principis*

*„Sopra gli altissimi archi, che puntelli
Parean del' ciel fossero a vederli
Eran giardini sì spaziosi e belli
Che sarian nel pian anco fatica averli.
Verdeggiar gli odoriferi arboscelli
Si puon veder fra i luminosi merli
Ch'adorni son l'estate e il verno tutti
Di vaghi fiori e di maturi frutti.*

*Di così nobili arbori non suole
Prodursi fuor di questi bei giardini,
né di tai rose o i simil viole,
di gigli, di amaranti o di gesmini.
Altrove appar come a un medesimo sole
e nasca, e viva, e morto il capo inchini,
e come lasci vedovo il suo stelo
il fior soggetto al variar del cielo:*

*Ma quivi era perpetua la verdura,
perpetua la beltà de' fiori eterni”.*⁷¹¹

Die berühmte *Delizia* von Belvedere sowie das gesamte System der Gärten, die Ferrara umgaben und die unter dem Patronat der Este-Herzöge im Quattro- und Cinquecento entstanden, haben Ludovico Ariost zu seinen Beschreibungen der mythischen Orte in „*Orlando furioso*“ inspiriert. Diese Gärten formten zusammen mit der Stadtmauer einen Ring, der einen Übergang zwischen Stadt und Territorium schuf. Sie trugen alle Elemente der Landschaft in sich: nicht bebautes Land, Wasser, saubere Luft sowie Flora und Fauna verschiedener Art. Gleichzeitig wurden diese Elemente manipuliert und jedem möglichen Kunstgriff unterworfen. Landschaftsarchitekten und Hofkünstler schufen unnatürliche Klimaverhältnisse, entwarfen für das Land unwahrscheinliche Formen, manipulierten das Wasser des Po mittels komplexer hydraulischer Systeme und wählten als Pflanzen und Tiere kleine oder große Exotismen. Bei einem Vergleich der Merkmale der herzoglichen Gärten mit den natürlichen Charakteristika des Gebietes um Ferrara wird deutlich, wie diese auf der einen Seite ein Kompendium lokaler Elemente repräsentierten, auf der anderen Seite eine ideale Ergänzung bildeten, um die klimatischen und geographischen Hintergründe der natürlichen Seite der Stadt zu verbessern. Um dieses Destillat glücklicher Natur zu erhalten, war

⁷¹¹ Beschreibung des „*Giardino di Logistilla*“ im X. Gesang des „*Orlando Furioso*“ von Ludovico Ariost, Venedig 1556; zitiert nach Cavicchi, C., Nuove acquisizioni documentarie sulla trasformazione del Castello Estense di Ferrara ad opera di Girolamo da Carpi, In: Schifanoia, 13-14, 1992, S. 43.

ein enormer finanzieller Aufwand nötig, der mit Präzision in den Verzeichnissen der Camera Ducale dokumentiert ist.⁷¹²

Die zahlreichen Gärten als Orte der *Delizie* im Westen, Norden und Osten des Mauergürtels⁷¹³ konstituierten fast ein Kontinuum an Wäldern, Nutzgärten und Fischteichen, in deren Mittelpunkt zum Teil Jagdhütten oder Palazzi standen.⁷¹⁴ Mittels der Gärten der Mauer konnte der Herzog das Castello verlassen, ohne in Erscheinung treten zu müssen. Sie dienten auch Mitgliedern des Hofes dazu, heimlich von oder nach Ferrara zu kommen, zum diskreten Empfang illustrier Gäste, die inkognito bleiben wollten, oder für triumphale Einzüge in die Stadt sowie zum prächtigen Empfang von Besuchern ersten Ranges. Um etwa die Insel von Belvedere zu erreichen, musste man von der Straße der Gärten abweichen, die an der Mauer entlang führten, und ein kurzes Stück über den Po setzen. Da prominente Besucher und neue Schwiegertöchter oft mit den herzoglichen *Bucintori* auf dem Fluss ankamen, war Belvedere der ideale Ort für erste Begrüßungszeremonien, ehe der förmliche Einzug in die Stadt begann.⁷¹⁵ Die *Montagna di San Giorgio* schloss im Südosten Ferraras die harmonische Ausbreitung der Grünanlagen um die Mauer ab.

Die Gärten der Mauer und die zu diesen in Beziehung stehenden Gebäude werden im Allgemeinen als Gesamtkomplex betrachtet.⁷¹⁶ Die *Delizie* sind das Ergebnis verschiedener Aufgaben ökonomischen, politischen und strategischen Charakters, und übernahmen neben jener der Repräsentanz an erster Stelle Funktionen als Koordinationszentrum, um ein instabiles Territorium unter Kontrolle zu halten, sei es zur Verteidigung durch die kontinuierliche Bedrohung des Wassers oder für die rationelle Organisation und damit der Garantie der Produktivität.⁷¹⁷ Heute ist

⁷¹² Leoni, G., *La città salvata dai giardini*, In: *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, 1992, S. 14ff., S. 22; Venturi, G., *Scena e giardini a Ferrara*, In: *AA.VV., Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari 1977, S. 553ff.

⁷¹³ An der Südseite, die an die mittelalterliche Stadt angrenzte, reichte der Platz nicht aus. Ercole II., ab 1534 Herzog, vergrößerte gemäß seiner Politik des Friedens und des Ausgleichs zunächst die Verteidigung der Stadt und verstärkte die Südseite der mittelalterlichen Mauer mit Erdwällen und Bollwerken (C. Cavicchi, 1992, S. 62).

⁷¹⁴ Zu den Gärten siehe Kehl, P., *Die Entwicklung der estensischen Renaissance-Gärten*, In: *Architecture, Jardin, Paysage. L'environnement du château et de la ville aux XVe et XVIe siècles*, Paris 1999, S. 75-90 und Ceccarelli, F., *Palazzi, castalderie e delizie. Forme degli insediamenti estensi nel Ferrarese tra Quattrocento e Cinquecento*, In: *Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città*, 2004, S. 73-83.

⁷¹⁵ Artioli, F., *Gli Estensi e la delizia di Belriguardo*, Ferrara 1988, S. 2; Gibbons, 1968, S. 9f.

⁷¹⁶ Zevi sprach von der Stadt als einem Kunstwerk. Giovanni Leoni spricht von einem einheitlichen „*edificio*“ (Leoni, 1992, S. 16; Venturi, G., 1977, S. 553)

⁷¹⁷ Ceccarelli, 2004, S. 73. Der ferraresische Historiograph Marc'Antonio Guarini schrieb im Jahr 1621, dass die Befestigungen der Stadt „(...) *fur così costituite e disposte che non solo rendessero sicura e forte quella piazza, ma che nello stesso tempo riuscissero vaghe e riguardevoli, in maniera che in pace e in guerra prestassero a lor signori servizio proporzionale alla congiuntura...*“ (M.A. Guarini, *Compendio storico...*, Ferrara 1621, S. 3-4; C. Cavicchi, 1992, S. 62). Die Gärten erfüllten eine strategische Funktion in der Verteidigung der Stadt. Zu den Gärten als integraler Teil des städtischen Verteidigungssystems siehe Leoni, 1992, S. 18ff.; Ders., *Christ the gardener and*

von den Este-*Delizie* nicht mehr viel übrig. Entweder wurden sie in Befestigungen verwandelt oder sie verfielen unter den päpstlichen Besitzern des Herzogtums zu Ruinen. Im Unterschied zu den Boboli-Gärten, der Villa Levante, Caprarola, Bagnaia, Villa d'Este oder den vatikanischen Gärten, bleiben von Belfiore, Belvedere, la Castellina, la Montagna oder der Via ducale nur noch die Namen und die Beschreibungen. Nach der Devolution von Ferrara durch den Kirchenstaat wurden die estensischen „*amoeni loci*“ systematisch zerstört. Die *Delizia* von Belvedere, die prächtigste und signifikanteste der *Delizie*, war das erste Opfer. Die Festung (Cittadella), die anstelle der paradiesischen *Delizia* zwischen 1608 und 1618 erbaut wurde, galt als ein Unterdrückungssymbol. Die Piazza der *Montagna* neben dem noch erhaltenen Palazzo ist heute zum Parkplatz degradiert. Der Berg wurde 1611 geteilt, da er nicht die neu entstandene Festung dominieren sollte. Die Pflanzen wurden sofort nach dem Umzug der Este abgeschnitten. 1890 wurde bei der Modernisierung der Stadt der erste Aquädukt von Ferrara gebaut. Dafür war ein erhöhter Platz notwendig, für den die *Montagna di San Giorgio* ideal war. Bei dieser Gelegenheit muss die innere Grotte mit den prächtigen Räumen zerstört worden sein.⁷¹⁸ Die Mauer mit ihren Erdwällen ist heute ohne den einst prachtvollen Kranz der Gärten zu sehen. Im 19. Jahrhundert wurde auf ihr ein befahrbarer Weg mit Platanen und Pappeln angelegt, die an die Ulmenreihen erinnern sollen, die sie schmückten.⁷¹⁹ Der *Giardino Pensile* gibt heute noch eine gewisse Atmosphäre des Renaissancegartens wieder, auch wenn er stark modifiziert wurde. Der Garten der Marfisa ist der einzige erhaltene Garten aus der estensischen Epoche. Seit 1995 sind die *Delizie estensi* offiziell Teil des Weltkulturerbes.

the chain of symbols: the gardens around the walls of sixteenth century Ferrara, In: *The Italian Garden*, 1996, S. 65ff. Leoni interpretiert die Gärten nicht nur als eine defensive Struktur und virtuose und heilende Natur, sondern auch als einen magischer Ring von Bildern und Symbolen, die Ferrara umgeben und schützen, als eine Art „talisman on an urban scale“ (Leoni, 1996, S. 72ff.).

⁷¹⁸ Siehe Venturi, G., 1977, S. 553ff.; Visser Travagli, A.M., *Distruzione e decadenza dei giardini di Ferrara*, In: *Fiori e giardini...*, 1992, S. 34ff.

⁷¹⁹ Di Fabio, M. R. (Hrg.), *Le Mura di Ferrara. Storia di un Restauro*, Ferrara 2003; Ravenna, P., *Le mura di Ferrara. Immagini e storia*, Modena 1985.

4.3.4.2 Die allegorischen Gärten Herzog Ercoles II.: die Serie der Metamorfosi (1543-1545)

Die fünfteilige Tapisserieserie der *Metamorfosi*, die in den zeitgenössischen Inventaren auch als „*Transfigurazioni degli Dei*“ bezeichnet wird, gehört zu den Meisterwerken, die in der *Arazzeria ferrarese* unter dem Patronat von Herzog Ercole II. entstanden. Zwei vollständige Stücke der Serie hängen im Pariser Louvre in Saal 26, in der ersten Etage des Richelieu-Flügels. Eine dritte Tapisserie, deren Darstellung ein Stich und ein Aquarell überliefert, ist vermutlich ebenfalls noch erhalten, befindet sich jedoch in einer nicht bekannten Privatsammlung. 1983 tauchten zwei Fragmente eines vierten Stückes auf dem Kunstmarkt auf, auch ihr Aussehen ist bekannt, ihr Aufenthaltsort jedoch nicht. Von der fünften Tapisserie fehlt jede Spur.⁷²⁰

Die Kartons stammen von Battista Dossi (ca. 1490/95-1548), dem Camillo Filippi (ca. 1500-1574) und Bernardino Bellone assistierten, und wurden in den Jahren 1543-1545 von Giovanni Karcher in Tapisserie gewebt. Beim Teppich der *Giardini* ist in der rechten unteren Ecke der Bordüre das Monogramm des *Arazziere* zu sehen, ein H (für Hans), ein K (für Karcher) und ein Kreuz (**Abb. 43**). Die erhaltenen *Arazzi* zeigen eine ähnliche Komposition. Jede Szene wird an den Seiten von antiken Säulen eingerahmt, deren Schäfte mit sich zart abhebenden Weinreben oder Kletterpflanzen dekoriert sind. Darauf ruht ein Architrav, der den oberen Abschluss bildet. In seiner Mitte befindet sich das Wappen des estensischen Adlers und an den Seiten des Adlers die Inschrift: „*HER II DUX IIII*“ (Ercole II., 4. Herzog von Ferrara). Die Tapisserie der *Gärten* zeigt die Inschrift des Herstellungsortes und das Datum der Weberei: „*FACTUM FERRARIAE MDXXXXV*“.

Am rechten und linken Seitenrand der Bildteppiche hängen vom Kapitell an Bändern Grottesken mit Zweigen, Masken, Musikinstrumenten und Waffen herab. Nach den zeitgenössischen Beschreibungen stellte die Gruppe Landschaften mit Göttern und Göttinnen dar, die sich in Bäume, Pflanzen, Wasser und Tiere verwandeln. Vier phantastische Kreaturen, halb Mensch halb Baum männlich und weiblich, dominieren das Proszenium eines jeden Stückes und gliedern das

⁷²⁰ Campori, (1876) 1980, S. 41f.; Müntz, E., 1878-1883, S. 57-59; Müntz, 1882, S. 227-229; Guiffrey, 1886, S. 228-230; Venturi, 1892-1893, S. 48-62, 130-135, 219-224, Dok. CCCXXVII-CCCXXX; Patzak, 1908, S. 295ff.; Göbel, 1928, I, S. 372; Ackermann, 1933, S. 400; Catalogo della Esposizione della pittura, Ferrara 1933 (2.Ed.), S. 173; Longhi, (1934) 1956, S. 120; Plourin, 1955, S. 116-117; Gatti Gazzini, 1958, S. 114; Viale Ferrero, 1961, S. 18-22, 50f.; Heinz, 1963, S. 262; Mezzetti, 1965, S. 49, 105-106; *Le XVIIe Siècle Européen Tapisseries*, Paris 1965, n. 36, S. 58; Gaeta, 1966, S. 58-59; Gibbons, 1966, S. 409-411; Gibbons, 1968, S. 12, 267f.; Forti Grazzini, 1982, S. 64-67, S. 104-108; Adelson, 1983, S. 916ff. und Fn. 52; Adelson, 1985, S. 308; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 327-328, 341; Dufour Nannelli, 1997, S. 51; Sachsenhofer, 2001, S. 47ff., 80ff.; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Campbell, T.P., 2002, S. 486; Weber, 2003, S. 167; Forti Grazzini, 2003, S. 329.

Hauptbild zwischen der Säuleneinrahmung in mehrere Bereiche. Als Büsten und menschliche Köpfe sind sie in die Stämme der Bäume eingelassen. Auf ihren Schultern wachsen Zweige, die mit Blättern und Früchten bedeckt sind und sich oben in Form einer Arabeske mit den Zweigen der benachbarten Pflanze überkreuzen. Ein raffiniertes Spiel aus Zweigen und Blättern versteckt den schwierigen Übergang von Mensch zu Pflanze.

Im Jahr 1580 wurden die Tapisserien der *Metamorfofi* an die Wände des ersten Raumes der *Camerini dorati* am Hof von Ferrara gehängt. Zu diesem Zweck wurde am längeren Stück ein Schnitt ausgeführt, um die Öffnung durch eine Tür zu ermöglichen. Einen Gebrauch vor 1580 kann Forti Grazzini nicht nachweisen. Am Ende des Jahrhunderts gelangten die Stücke nach Modena, wie die beiden Inventare von 1664 und 1679 bezeugen. Dort wurden sie benutzt, um eine Fremdenherberge und das erste Vorzimmer des *Appartamento della facciata* des Palazzo estense zu dekorieren. Damals erschienen sie bereits in den Farben „*scuri*“ und „*affumati*“.⁷²¹ Die Kartons der *Metamorfofi* waren noch im 17. Jahrhundert erhalten.⁷²²

Die Gärten oder Libanus-Melia-Tapisserie

Auf der ersten Tapisserie, die als *Libanus-Melia-* oder auch als die *Giardini-*Tapisserie bekannt ist, stehen vier sich verwandelnde Figuren auf einer ungeschmückten Bogenbrücke über einem Fluss (**Abb. 43**). Drei Gestalten sind männlich, die zweite von rechts ist weiblich. Auf dem Rumpf der ersten und der dritten Figur liest man auf den beschnittenen Bäumen, die auf Kniehöhe wachsen, die Inschriften „*LIBANUS*“ (links) und „*MELIA*“ (rechts), Anspielungen auf die Zedern des Libanon⁷²³ und auf die Nymphe der Esche.⁷²⁴ Nach Mezzetti sind auf dem Rumpf

⁷²¹ ASMo, Camera Ducale, Amm. Della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Reg. n. 16: Vacheta de Ricordi, 1580-1581, c. 26r: „... *Adi 3 ottobre (1580). Camerini adorati. La infrascritta robba apparati per questa Invernata proxima per servizio di sua Altezza. Primo Camerino al entrare transfiguratione de dei pezzi cinque di qualli, uno va piegato et posto sopra il camino, et ancho va serrata una finestra verso le pescarie pezzi n° 5...*“. Inventario 1587, c. 7b; Inventario 1598, p. 251; Inventario 1664, s.c. („*Le Metamorfofi di ouidio alti B.7. ½...*“); Arazzi 1679; Nota distinta 1679: „*Pezzi n° 5 delle Metamorfofi fini di disegno de Dosi, ma affumati servano di straordine alle Foresterie & hanno servito alla prima Anticamera del Partimento della facciata*“, ferner „*scuri*“.

⁷²² Nota delle tele dipinte; Forti Grazzini, 1982, S. 65.

⁷²³ Libanus ist der Name, der in der Antike mit der Bergreihe verbunden wurde, die den Libanon einschließt, ein Gebiet, das berühmt ist für seine Zedern. Gibbons merkte an, dass derjenige, der den Karton der Tapisserie vorbereitete (Battista Dossi), niemals die nadelförmigen Blätter einer Zeder aus dem Libanon zu Gesicht bekommen hat (Gibbons, 1966, S. 411). Dokumente verweisen jedoch darauf, dass in dieser Zeit in Ferrara Zedern angepflanzt waren: z.B. in dem Garten der *Cedrada*: „*giardino così chiamato; perch'era composto di piante di Cedri, e di altri agrumi di singolare bontà e bellezza...*“ (A. Penna, 1671; zitiert nach Venturi, G., *Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, In: *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara 1979, S. 38). Ebenfalls

der zweiten und vierten Figur die Namen „*GIRIUM*“ und „*IRUS*“ eingeprägt, denen man bisher jedoch keine präzise Bedeutung hat zuschreiben können.⁷²⁵ Der Fluss im Vordergrund fließt in einer Bogenform in eine idyllische und kultivierte Landschaft mit einem ausgedehnten Park und einem von einer Esplanade überzogenen Hügel. Der Park wird auf der rechten Seite von einem Pavillon in Form eines römischen Triumphbogens begrenzt. Auf der linken Hälfte teilt sich eine mit Laubengängen bedeckte Allee. Neben dem Triumphbogen führt ein Eingangstreppechen in einen Garten mit rechteckig angelegten Beeten, der von einem Wäldchen flankiert wird. Auf der Tapiserie ist von Giovanni Karcher jeder Zweig, jede Blume, minutiös in Einzelheiten, einem flämischen Ölbild würdig, wiedergegeben.

Felton Gibbons verdankt man die Identifizierung zweier estensischer *Delizie*, des berühmten künstlichen Berges, der *Montagna di San Giorgio*, und der Villa von Belvedere.⁷²⁶ Tatsächlich korrespondiert die in der Tapiserie dargestellte Landschaft hinter den vier großen Baumgottheiten mit der Topographie der *Delizia della Montagna di San Giorgio*, die durch Beschreibungen von Alberto Penna und Marcantonio Guarini sowie durch zwei Stadtpläne überliefert ist. Disposition und Umriss der *Delizia* sind sowohl auf dem Plan von Gianbattista Aleotti von 1605 (**Abb. 44**) als auch auf der Anordnung von Andrea Bolzoni von 1747 gut zu erkennen (**Abb. 45**). Unter Herzog Alfonso I. wurde im Südosten der Stadt bei der *Porta di San Giorgio* ein künstlicher Berg aufgezogen⁷²⁷, an dessen Basis eine künstliche Grotte mit verschiedenen Räumlichkeiten errichtet wurde, die mit Fresken „*a grottesche*“ dekoriert waren.⁷²⁸ Vor dem Eingang der Grotte stand ein quadratischer Marmorbrunnen. Ercole II. entschied sich im Jahr 1541 zum Bau des prächtigen Gartens mit Palazzo, der vom Ende der Via della Ghiara aus betreten werden

befanden sich in der *Delizia* von Belriguardo nachweislich Zedern (siehe Benetti, E., *Al Belriguardo. Piccola storia del rapporto tra la famiglia d'Este e la Delizia di Voghiera*, Portomaggiore 2001, S. 19).

⁷²⁴ Melia, Tochter von Oceanus und Gaia, war die Nymphe der Eschenbäume. Sie und ihre Schwesternymphen, die Meliae, Meliai oder Meliaden, waren die Kindermädchen des Zeus (Gibbons, 1966, S. 411).

⁷²⁵ Mezzetti, 1965, S. 106; Forti Grazzini, 1982, S. 67.

⁷²⁶ Gibbons, 1966, S. 410.

⁷²⁷ Der Berg entstand 1512 durch die Aushebung des Wassergrabens unter Herzog Alfonso I.: „*Al proseguimento della gran fossa cominciata verso il Borgo di Sotto impiegò gli uomini della campagna... Del terreno scavato si cominciò allora quel gran cavaliere di terra che il volgo chiama il Montagnone*“ (Frizzi, A., *Memorie per la storia di Ferrara*, 1848, Bd. IV, S. 349; zitiert nach C. Cavicchi, *Il Palazzetto e il giardino della Montagna di San Giorgio a Ferrara*, In: *Accademia Clementina*, n. 30, Bologna 1992, S. 63).

⁷²⁸ 1549 wurde Girolamo da Carpi für Zeichnungen für die *Grotta della Montagna* bezahlt, die durch die Dekorateur Girardo und Alessandro „*battiloro*“ ausgemalt und vergoldet wurde (ASMO, *Munizione e Fabbriche, Memoriale 1549, carta LXXVI*; C. Cavicchi, *Il Palazzetto...*, 1992, S. 68).

konnte. Für die Ausgestaltung des Gebäudes zwischen 1541 und 1545 waren Battista Dossi, Girolamo da Carpi, Garofalo und Camillo Filippi zuständig.⁷²⁹

Die *Delizia* wird mit einem Pavillon, einer gegenüberliegenden Esplanade, Gärten, Wäldchen und dem benachbarten gewaltigen Bauwerk der *Montagna di San Giorgio* beschrieben, auf deren Abhängen Reihen mit Weinreben und Bäume gepflanzt waren. Angereichert mit Orangengärten, Zitronenhainen und seltenen Pflanzen wurde sie vor allem während der brütenden Sommerhitze genutzt. Diese sogenannten Orangerien dienten sowohl Zier- und Repräsentationszwecken als auch der Befriedigung des steigenden Bedürfnisses der Fürstenhöfe nach exotischen und insbesondere Zitrusfrüchten. Die immergrünen, gleichzeitig Früchte und Blüten tragenden Zitrusbäumchen zählten wegen ihres Duftes und Symbolgehaltes (Symbol des ewigen Lebens, Herkulesikonographie) zu den beliebtesten Pflanzen in den herrschaftlichen Gärten ab dem 16. Jahrhundert. Die suggestive Schönheit des Ortes ist durch die Beschreibung Alberto Pennas bezeugt:

„S’entrava in questo luogo di delitie per un Portone d’ordine Dorico magnificentissimamente costruito, che oltre l’ingresso, che prestava in esso, serviva anco di termine inferiore alla via detta Giaia, ma non già alla vista, che penetrando più oltre s’incontrava in un Laberinto, che attorniato da un foltissimo bosco di varij arboscelli, trà la montagna sudetta, e il Terrapieno della Città era in intricati viali distinto, nel cui centro era situata una fonte di marmo. Tra questo e il mentovato ingresso era una gran piazza, che à destra veniva disgiunta dalle mura della Città da Giardinetto di fiori e piante gentili, selciato e distinto in varie figure da mottano cotti, e tagliati... attaccato al qual Giardinetto, era una Uccelliera in cui veniva nodrita una numerosa diversità di uccelli. A sinistra di detto Laberinto stava la Montagna già nominata fatta a mano, sopra due stanze à volta, che ritenevano la somiglianza di Grotte, l’interiore delle quali era di forma quadrata, non molto grande, lavorata a mosaico, e adorna di Grotteschi e Arabeschi di rilievo gentilmente coloriti, e messi à oro l’altra poi che era la più esteriore era di molto maggior capacità, e di forma rotonda, ornata anch’essa di vari nicchi, e di pitture parimenti poste à oro, all’entrata delle quali stanze, che era à piedi della suddetta montagna, verso mezo giorno, era un altro fonte pure di marmo di figura quadrata; E questa Montagna come s’è detto non naturale, ma fatta à mano alta sopra il piano di piazza sudetta, pertiche venticinque di

⁷²⁹ Erbauungsphasen und Dekoration des Palazzos, der Grotte innerhalb der *Montagna* und der Ausstattung des Gartens sind von 1541-1555 in den Verzeichnissen des Memoriale della Munizione (ASMO) dokumentiert. Zum Palazzo gibt ein Verzeichnis der „*Fabbrica della Montagna*“ von 1541-1542 separat die Zahlungen für die Arbeiten für Mauerwerk und Dekoration wieder (siehe C. Cavicchi, *Il Palazzetto*, 1992, S. 67ff.).

misura di Ferrara; sopra essa s'ascende per due vie poco meno, che opposte una all'altra, che già erano coperte di pergolati di varie sorti di uva esquisite, che continuavano anche attorno alla piazza, in cui terminava la parte suprema della stessa Montagna, e che serviva non solamente per porgere commodità di diletto alla vista, vagheggiando la città tutta, e il paese vicino, mà anco di Cavaliere à difesa della stessa Città, e del Pò che ivi vicino correva, dominandolo esso, e assieme due Baloardi, e una Piatta forma in misura disposti; il rimanente d'essa montagna era tutto piantato di scielta varietà di piante di frutta disordinatamente ordinate, fuorchè dalla parte verso la Città che era coltivata a pretiosissima vigna dalla sommità al piede, che terminava in una bellissima, e gran peschiera lunga quanto la stessa Montagna, e molto larga, e profonda, tra la quale, e le case dei cittadini era un superbissimo Pergolone, sostenuto da quantità d'archi di ferro impostati su altre tante coppie di Colonne di marmo, e uniti con legname di larice, non più lungo della stessa Peschiera, tutto coperto di quanià granda di viti, che lo rendevano molto ombroso. (...) Dalla parte al sudetto Laberinto opposta all'angolo dietro di detta piazza, e all'entrata di essa, era una fabbrica in forma di Palazzino, che tuttavia è in piedi d'ordine rustico di pietre cotte tagliate, ornato di molti merli attorno al coperto, nella facciata dinanzi del quale sono tre volti, che servono anche di porte per entrare in esso, formati da pilastri, e archi dello stesso ordine. In mezo ha una corte non molto grande, attorno alla quale sono stanze, non molto capaci, che servivano per albergo di chi era destinato alla custodia delle sudette delitie“.⁷³⁰

Das bereits angesprochene kleine Gebäude in Form einer Loggia mit Zinnenkränzen auf der rechten Bildhälfte der Tapisserie dürfte eine offensichtliche Vereinfachung des heute noch erhaltenen Palazzo sein.⁷³¹ Nach links schreitend, sieht man einen großen umzäunten Garten mit geometrisch aufgeteilten Beeten, die von Hecken umgeben sind, während der große offene Platz vor dem Gebäude durch Töpfe mit Orangen- und Zitronenbäumchen geschmückt ist. Im Zentrum der Tapisserie, an demselben Punkt, an dem sich heute in Ferrara die Porta della Ghiara befindet,

⁷³⁰ Penna, A., *Descrizione della Porta di San Benedetto della città di Ferrara, De luoghi delitiosi, che erano attorno alle mura di essa e del residuo de' Giardini Ducali*, Padua 1671, S. 4-6 (zitiert nach Cavicchi, C., 1992, S. 63). Eine detaillierte Beschreibung der Delizia findet man auch bei Guarini, M.A., *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e prerogative della Chiesa e Luoghi Pij della città e Diocesi di Ferrara...*, Ferrara 1621, S. 295-296; die Stelle ist auch übertragen worden von Solerti, 1891, S. XII-XIII.

⁷³¹ Der *Palazzetto della Montagna*, auch *Bagni ducali* genannt, ist heute nur ein Fragment seines ursprünglichen Zustandes, ohne der Malerei, die sie außen und innen dekorierte. Der Außenbereich war wahrscheinlich mit Grisaille-Malerei dekoriert. Die Namensgebung ist von Scalabrini geprägt worden, zusätzlich zu *Palazzin de la Montagna di sotto* oder *di San Giorgio* oder *Casin de la montagna*, wie die Memoriali della Munizione spezifizieren (siehe Scalabrini, G.A., *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara 1773, S. 290; C. Cavicchi, 1992, S. 62; zum Palazzo siehe C. Cavicchi, 1992, S. 66ff., tav. 7-9).

führt ein Bogen aus „*verzura*“ in die Piazza ein,⁷³² und ein zweiter Bogen, symmetrisch zum ersten, führt in den dahinterliegenden Wald. Der Hügel, der auf der linken Seite der Tapiserie dargestellt ist, an dem ein Weg empor läuft und auf dessen Gipfel eine von einem Säulengang umgebene Esplanade zu erahnen ist, muss die *Montagna di San Giorgio* darstellen. Daneben erstreckt sich in der Tapiserie wie in der Realität ein Fischteich, dessen Ränder von in doppelten Reihen gepflanzten Bäumen auf der Seite der *Montagna* und von Pergolen auf der entgegengesetzten Seite umgeben sind. Battista Dossi musste den Ort gut gekannt haben, da er 1541-1545 zusammen mit Garofalo, Girolamo da Carpi und Camillo Filippi unter anderem an der Malerei von Figuren an der Fassade arbeitete.⁷³³ Die Dokumente berichten von der Villa neben dem Hügel als der „*fabbrica*“ oder dem „*chasin dela montagna de sotto*“. Diese Phrase erscheint ebenfalls in dem Dokument, aus dem hervorgeht, dass Battista für fünf Kartons mit Metamorphosen bezahlt wurde „*et el pezo della montagna de sotto*“.⁷³⁴

Eine durch ein Pflanzenspalier geschlossene Wiese, die beschnittenen und gepflegten Gärten und ihre kultivierte ländliche Anlage in einem Flussbogen rufen auch die Beschreibungen der berühmten ferraresischen *Delizia* von Belvedere in Erinnerung. Belvedere wurde von Herzog Alfonso I. auf einer rautenförmigen Insel eines Seitenarms des Po erbaut, der in jener Zeit entlang des südlichen Randes von Ferrara floss. Die *Delizia* ist durch einige zeitgenössische Beschreibungen bekannt, in denen die Schönheit der Gärten, Wiesen, Wäldchen, Schattenbäume, Brunnen, Blumenbeete und der Reichtum der dort aufgezogenen exotischen Tiere gepriesen werden. Beschrieben wird etwa auch eine Treppe, die benutzt wurde, um zu einem Badeplatz im Fluss zu steigen, Giuseppe Giraldi schildert die *Delizia* folgendermaßen: „*Antica descrizione di Belvedere delizia ducale situata tra li due rami del Po, ove ora è in parte la fortezza, attuata e disfatta l'anno 1603 da Mario Farnese d'ordine ponteficio: Isola di forma triangolare, era in mezzo del Po di Ferrara cinta intorno di mura con suoi merli ben disposti e vagamente dipinti. Nel primo ingresso compariva una verdeggiante prateria, tutta attorniata da piccoli bossi, un fonte nel*

⁷³² Der große Bogen am Ende der alten Via della Ghiara (die heutige Via XX Settembre) wurde 1786 vom Architekten Gaetano Genta restauriert bzw. stark modifiziert. Die Porta besteht aus vier großen Pilastern dorischer Ordnung, die den zentralen Bogen flankieren, der so gesetzt ist, dass er einen Brennpunkt des Gartens einrahmte, wahrscheinlich ein Bogen aus „*legnami e verzura*“, der in die geometrischen Beete einführte. Die Fenster an den Seiten des Bogens sind aus dem 18. Jahrhundert, sie ersetzen wahrscheinlich zwei Nischen. Neben dem Giebel sind auch die Marmorvasen aus dem Settecento, an ihrer Stelle standen ursprünglich Pyramiden und Kugeln (siehe C. Cavicchi, 1992, S. 65 und tav. 6).

⁷³³ Venturi, 1892, S. 57-59, 60, 130f., Dok. CLXIX-CXCIX, CCIII-CCX, CCXXVI-CCXXXVI; C. Cavicchi, 1992, S. 68.

⁷³⁴ 24. Dezember 1545: „*a m. Baptista de Doso (...) cinque cartoni doue lie dipinto le transfiguracione et il pezo della montagna de sotto a uinteotto luno*“ (Venturi, 1893, S. 223, CCCXXXVII).

*mezzo, che gettava acque. Compariva poi in lontananza il superbissimo Palazzo ducale con grande copia di camere, logge, salette e sale tutte dipinte, e colla Chiesa coperta tutta di piombo e dipinta dalli Dossi famosi pittori di que' tempi. Eranvi giardini, orti, selve ombrose, boschi folti, viali ameni, scale in varii siti, per le quali si scendeva a bagnarsi nel Po con alberi di bella vista, oltre una quantità prodigiosa di uccelli ed animali per divertimento della caccia. Era così ameno e delizioso quel sito che Agostino Steuco nel lib. I della sua Cosmopeia il paragona al paradiso terrestre.*⁷³⁵ Gibbons Identifizierung basiert somit sowohl auf visueller als auch auf dokumentarischer Grundlage.

Im Gegensatz zur gelungenen Identifizierung der Landschaft ist das Problem der Ikonographie nicht so leicht zu lösen, da hier die Dokumente ganz unverbindlich sind und sich nur auf „*termini e paissi e pergola*“ und „*le transfigurazione*“ beziehen.⁷³⁶ Waldgottheiten, das eigentliche Thema der Tapiserie, passen gut zur Ansicht einer Villa, die von einem Wald umgeben ist. Durch die Präsenz von Gottheiten auf den Tapisseries wurde dem Betrachter ein Blick in den göttlichen Garten gestattet. Gibbons indizierte, dass die Serie der *Metamorfosi* wie auch andere Tapisseries aus der von Ercole II. geförderten Manufaktur als eine poetische Zelebrierung des Auftraggebers zu interpretieren ist. Die paradiesischen Szenen liefern eine Metapher für das goldene Zeitalter und das irdische Paradies, das unter der Regierung des Este-Herzogs florierte.⁷³⁷ Für den humanistisch gebildeten Menschen des 16. Jahrhunderts galt es als ein Ideal, Kunst und Natur zu vereinen. Dieses Bestreben wird im Garten, der als Symbol des ewigen Frühlings, des Paradieses und des Goldenen Zeitalters gilt, sichtbar. In die Porträts der estensischen Residenzen sind mythologisch-topographische Bezüge eingearbeitet, welche die Gärten der Este als Goldenes Zeitalter und als Symbole für das Paradies Eden zelebrieren. Agostino Steuco da Gubbio verglich in Buch I seiner 1535 veröffentlichten „*Cosmopeia*“ Belvedere mit einem „*Paradiso terrestre*“: das eine sei das von Gott erschaffene Paradies, das andere stamme vom

⁷³⁵ Veröffentlicht in G. Antonelli, *Viaggio e feste in Ferrara per Lucrezia de' Medici venuta sposa al Duca Alfonso II. d'Este; descrizione di Alessandro Sardi*, Ferrara 1868, S. 16ff., n. 5.

⁷³⁶ Am 22. Dezember 1543 erhielt Battista Dosso eine Bezahlung für die Herstellung von „*uno Carton a termini e paissi e pergola per fare una tapezaria del S. nostro Ill.mo*“ (Venturi, 1893, S. 223, CCXXVIII.), am 5. Januar 1544 wurde Battista bezahlt für „*uno Carton per fare una tapezaria per il S. nostro Ill.mo che son depinte a termini e paissi*“ (Venturi, 1893, S. 223, CCCXXIX), am 10. Januar 1545 wurde Battista zusammen mit Camillo für einen weiteren großen Karton für die Serie entlohnt und zuletzt erhielt Battista am 24. Dezember 1545 eine Geldsumme (zusammen mit Kartons für weitere Tapisseries) für fünf Kartons mit Szenen der Metamorphosen „*cinque cartoni doue lie dipinto le transfigurazione*“ und einen der „*montagnia de sotto*“ (Venturi, 1893, S. 223, CCCXXXVII). Gibbons, 1968, S. 267, hält es für möglich dass die Dokumente vom Dezember und Januar 1543 und 1544 (Venturi, CCCXXXVIIIff.) die anfängliche Arbeit an diesen Stücken erwähnen, da sie sich auf Tapisserieskartons „*termini e paissi e pergola*“ beziehen. Die Zahlung vom Dezember 1545 korrespondiert mit der Inschrift auf allen Tapisseries.

⁷³⁷ Gibbons, 1966, S. 409-411.

Fürsten.⁷³⁸ Die gesamte Serie kann noch bezüglich eines weiteren Aspektes auf den estensischen Auftraggeber bezogen werden. Das in der Tapisserieserie konstant erscheinende Element Wasser bildet eine Anspielung auf die Situation des ferraresischen Territoriums und auf den Wunsch der Este, im Sinne eines detaillierten Programms der Landschaftsarchitektur einen solchen Wasserreichtum nicht nur für produktive, sondern auch für spielerische und dekorative Zwecke zu nutzen.⁷³⁹

Es musste einen gebildeten ikonographischen Ratgeber am Hof Ercoles II. gegeben haben, der Battista Dossi auf die literarischen Quellen dieses mythologischen Pflanzen- und Tierbuches hingewiesen hatte. Die *Delizia della Montagna di San Giorgio* war Teil eines umfangreichen Projektes, welches das Bild eines großen allegorischen Gartens verwirklichte, und nimmt einige mythologische Themen der Villa d'Este in Tivoli vorweg, wo ebenfalls ein Este-Auftraggeber in Erscheinung trat. Im Garten der Villa d'Este in Tivoli, den Pirro Ligorio ab 1560 für Kardinal Ippolito II., Bruder von Ercole II., ausgestaltete, äußerten sich die Themen in einer komplexeren und gelehrteren Manier. Die Verbindung zwischen den mythologischen Themen der *Montagna* von Ercole II. und jenen der Villa d'Este in Tivoli verdankt man insbesondere der Tatsache, dass Celio Calcagnini die Erziehung von Ippolito II. begleitet hatte. Der Kardinal hielt die Kontakte mit den Intellektuellen des Hofes, interessierte sich besonders für den Mythos des Herkules und für die Darstellung in der antiken Statuenkunst.⁷⁴⁰ Wahrscheinlich empfahlen die Hofliteraten Celio Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi und Giambattista Giraldi Cintio, passionierte Wissenschaftler der Antike, die allegorischen und mythologischen Themen des Gartens der *Montagna*.

Die Tapisserien reflektieren mit der Darstellung der Metamorphosen die Beschäftigung mit der Antike. Die Benutzung von phantastischen Figuren, teils Mensch, teils Pflanze oder Tier, war bereits in dekorativen Schemata, die auf der antiken Grotteske basierten, Allgemeingut.⁷⁴¹ Die

⁷³⁸ „Io dunque mi figuravo che il Paradiso terrestre fosse corredato di tutte queste qualità, e che fosse un luogo eguale a questo, se è vero che anche quel luogo era tutto fiorito, circondato da grandi fiumi, ricco di alberi di ogni specie, popolato dagli animali più svariati: a tutto questo Adamo diede il nome. Tale doveva essere il Paradiso di Dio, quale è ora il paradiso del principe“ (Augustino Eugubini, *Cosmopoeia*, apud Sebastianum Gryphum, Lugduni 1535, S. 131; zitiert nach Venturi, 1990, S. 129; Dies., 1977, S. 553; Forti Grazzini, 1982, S. 65, 104).

⁷³⁹ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 328. Das Thema Wasser findet man im ferraresischen Bildprogramm dieser Zeit häufig. Siehe 4.3.1, 4.3.3.

⁷⁴⁰ Coffin, D.R., *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960; Dorni, D., *Villa d'Este at Tivoli*, London 1996.

⁷⁴¹ Diese Miniaturfiguren sind jedoch in Größe und Wirkung ziemlich unterschiedlich zu den Figuren der Tapisserie, deren Größe und plastische Wirkung sie eher an antike architektonische Karyatiden anschließen lässt. Vegetabile Karyatiden, die ehemals das Gewölbe der Santa Costanza in Rom in der Spätantike dekorierten, und die durch eine Zeichnung von Francesco d'Olanda (Escorial) bekannt sind, sind der Dossi-Dekoration ähnlicher als die antiken Grottesken der Domus Aurea in Rom (Patzak, 1908, S. 300, fig. 212).

Kunst des Gartenbaus und die landschaftliche Darstellung verbinden sich mit literarischen Anspielungen, die von Ovids Metamorphosen und anderen antiken Quellen inspiriert wurden. Die Gestalten der Waldgottheiten verweisen auf die in den Metamorphosen des Ovid beschriebenen mythischen Umwandlungen. Ovid galt als berühmtester Autor und Standard-Renaissancequelle für Ansichten der Transformierung.⁷⁴² Der literarische Schlüssel für die Deutung der Ikonographie des Tapisseriezyklus ist durch eine alte Beschreibung derselben als „*Dei et De trasformati in Arbore erbe Aque et animali*“⁷⁴³ und durch die Erwähnung der Geschichte des Ovid als literarische Quelle der Serie in einem Inventar des Seicento gerechtfertigt.⁷⁴⁴ Meist stellte die Verwandlung das einzige Mittel dar, um einem drohenden Missgeschick zu entkommen, wie der Verfolgung durch einen Gott oder die Gefahr, von ihm vergewaltigt zu werden.

Die Identifikation bestimmter Bäume mit Nymphen, deren Beziehung zu einer Gottheit und schließlich die Umstände ihrer Verwandlung gestatteten es, die Eigenschaften und die Persönlichkeit zu erfassen, die in der Antike den entsprechenden Baumarten zugeschrieben wurden. Die Metamorphosen waren daher auch Ausdruck einer Betrachtungsweise und Deutung der Natur, in deren Kontext alles einen genau umrissenen Sinn erhielt und die Beziehung des Menschen zu den verschiedenen Baumarten und damit auch die richtige Art, mit ihnen umzugehen, definiert ist.⁷⁴⁵ In der griechisch-römischen Antike wurde die Metamorphose ebenfalls als Strafe verstanden. Von Ovid erzählte Geschichten werden als Warnung in dem Sinn gedeutet, dass man sich hüten soll, die Zweige eines Baumes zu brechen, da sie göttliche Körper beherbergen können. Die Forderung nach Respekt vor der Natur und vor allem vor den Bäumen ist ein oft verkannter Wesenszug dieses Dichters. Die Metamorphosen erklären auf ihre Art das Auftauchen bestimmter Baumarten, die ihren Ursprung auf in einen Baum verwandelte Nymphen zurückführen, der nun ihren Namen trägt.⁷⁴⁶

Der Sturz des Phaeton oder die *Heliaden*-Tapisserie

In der sogenannten *Heliaden*-Tapisserie stehen vier Baumnympfen am Rand einer Quelle, die aus dem nahen Hang in ein Becken und von diesem in einen Teich im Vordergrund strömt

⁷⁴² Lafaye, G., *Les Métamorphoses d’Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904.

⁷⁴³ „*una colona finta di marmo bianco da ogni capo che sostiene una cornice per adornamento et nel mezo paisi con Dei et De trasformati in Arbore erbe Aque et animali*“ (zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 65).

⁷⁴⁴ Inventario 1664, s.c.: „*Le Metamorfofi di ouidio alti B.7. ½...*“ (vgl. Forti Grazzini, 1982, S. 67).

⁷⁴⁵ Brosse, J., *Mythologie der Bäume*, Düsseldorf u.a. 2001, S. 167ff.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 179f.

(Abb. 46).⁷⁴⁷ Ein Pfau posiert am Rande des Teiches, in dem ein Schwan schwimmt, und am rechten Rand des Gewässers, hinter der Säule, liegt eine junge Färse mit einem Ring in der Nase. Der Blick des Betrachters wird entlang eines Flusses vorüber an Bäumen, Städten und Bergen nach hinten geleitet, bis er sich in der Weite verliert und sich mit dem Himmel und den Bergen vermennt. Im linken Hintergrund erblickt man eine Landschaft im flämischen Stil, das idyllische Detail eines Bauernhauses, das von Bäumen am Ufer eines Flusses umgeben ist. Auf der linken Seite zwischen den ersten beiden Nymphen ist eine vom Himmel herabstürzende Figur dargestellt, die durch das Ausbleichen der Farben jedoch nur noch schwer zu erkennen ist. Diese Figur muss mit Phaeton identifiziert werden, der nach einer Irrfahrt mit dem Sonnenwagen durch einen Blitz von Zeus niedergeworfen wurde, wie Ovid in seinen Metamorphosen beschreibt (II, 304ff.). Forti Grazzini brachte vor, dass die dunkle Tönung und die kahle Oberfläche der Berge auf der Rechten auf die vom Sonnenwagen ausgebrannten Ländereien anspielen könnten.⁷⁴⁸

Auf denselben Mythos beziehen sich die vier Baumnympfen, die Heliaden, Töchter des Helios und Schwestern des Phaeton, die sich aus Trauer um den toten Bruder in Pappeln verwandelt haben. Ihre Tränen härteten sich zu Bernstein (Ovid Met., II, 340ff.). Der Name „AMPETIE“ (Lampetie im ovidischen Text) ist in die Blätter der zweiten Pflanze auf der linken Seite eingeschrieben. Battista Dossis Wahl von vier Schwestern war vermutlich durch sein dekoratives Schema bestimmt. Sein Versäumnis, sie zu beschriften, wie es bei den anderen Tapissereien der Serie geschah, erklärt Gibbons durch die Verschwommenheit der antiken Quellen in Bezug auf ihre Namen.⁷⁴⁹ In der vorderen Ebene schwimmt im leicht gekräuselten Wasser eines Teiches ein Schwan, Kyknos (bei Ovid Cygnus), ein Verwandter und Freund des Phaeton, der bei „*le verdi rive e la corrente del Po, e la selva accresciuta dalle sorelle di Fetonte*“ in einen Schwan verwandelt wurde (Met., II, 367ff.). Die Färse trägt eine Inschrift auf dem Horn, die sie als „IO“ ausweist, eine jungfräuliche Priesterin der Juno und von Jupiter geliebte Nymphe, die von Jupiter in eine Kuh verwandelt wurde, um sie vor der rachsüchtigen Juno zu schützen. Juno forderte die Kuh daraufhin als Geschenk und ließ sie von Argus – in der Tapisseree der am Ufer des Teiches

⁷⁴⁷ Die Tapisseree scheint in weiten Teilen durch die Benutzung und vielleicht durch die Ausstellung im direkten Sonnenlicht entfärbt worden zu sein. Die Farbwerte sind daher verfälscht und nicht mehr mit der *Giardini*-Tapisseree vergleichbar. Auf einer Tafel, von der Grotteske am linken Rand an einem Band herabhängend, steht die identische Inschrift „*FACTUM FERRARIAE MDXXXV*“.

⁷⁴⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 67.

⁷⁴⁹ Ovid lässt die Zahl der Heliaden undefiniert, obwohl er zwei benennt, Phaetusa und Lampetie, und andere erwähnt. Die berühmteste Renaissancedarstellung dieses Themas, Michelangelos zwei Zeichnungen im British Museum und in Windsor Castle, zeigt drei Schwestern zusammen mit Kyknos, der in beiden Fällen bereits in einen Schwan verwandelt ist (Gibbons, 1966, S. 410).

stolzierende Pfau – mit seinen 100 Augen bewachen. Nachdem Argus im Auftrag von Jupiter von Merkur getötet wurde, schmückte Juno die Schwanzfedern der ihr heiligen Pfaue mit dessen unzähligen Augen (Met., I, 623ff.).⁷⁵⁰

Der Sturz des Phaeton zeigt die Gefahren an, die demjenigen drohen, der die eigenen Gesetze verkennt. Zugleich verweist der Mythos auch auf das ferraresische Herrschaftsgebiet, war doch Phaeton, wie der Mythos berichtet, am Ende seiner Fahrt im Sonnenwagen in den von Vergil mit dem Po identifizierten Fluss Eridanus gestürzt.⁷⁵¹ Die Verwandlung der Heliaden in Schwarzpappeln, die sich im Ovidtext unmittelbar an den Sturz Phaetons anschließt, ist nur selten Gegenstand einer selbständigen bildlichen Darstellung geworden.⁷⁵² Die Transformation der jungen Mädchen in Pappeln, in Ferrara verbreitete Pflanzen und der Sturz des Phaeton in den Eridanus, den heutigen Po, der nicht weit von der Stadt verläuft, erklärt die Adaption dieses Mythos ebenso wie bei der *Giardini*-Tapisserie als eine Metapher auf die Geographie der Region.⁷⁵³

Wie von Zeitgenossen ebenfalls bezeugt ist, wuchsen auch auf der Insel von Belvedere Pappeln. Bereits in der antiken Literatur ist die Präsenz von Pappeln nahe an Flüssen oder in Sumpfland zu finden.⁷⁵⁴ Bei Ludovico Ariost's Werk „*Orlando Furioso*“ (1532), einem genealogischen Rückblick auf die Signori von Ferrara, trifft man auf eine Reihe von Anspielungen, die auf eine indirekte Verbindung zwischen der Este-Familie und Phaeton hinweisen.⁷⁵⁵ Ariost richtet die Aufmerksamkeit auf ein politisches und moralisches Problem, auf die Schwierigkeit der Este, ihre unsichere Position in den sich wandelnden politischen Beziehungen aufrecht zu erhalten.

⁷⁵⁰ Viale Ferrero identifiziert den Schwan als Leda, den Pfau als Juno, die Färse als Io und liest aus der Tapisserie eine Komposition, die den Liebeleien des Jupiter gewidmet und von der Teogonie des Hesiod inspiriert ist. (Viale Ferrero, 1961, S. 18-20, 50f.). Diese Deutung ist aber eher unwahrscheinlich, da der ikonographische Bezug auf Ovid auch durch alte Inventarbeschreibungen unterstützt wird.

⁷⁵¹ (Vergil, *Georgica*, I, 482) Gemäß der griechischen Mythologie war der Eridanus ein großer Fluss am Ende der Welt. Phaeton stürzte in den Eridanus, nachdem er die Kontrolle über den Sonnenwagen seines Vaters verloren hatte. Nach dem mythischen Fluss ist das Sternbild Eridanus benannt. Je nach Version ist der Eridanus identisch mit dem Po oder er mündet bei Samland in die Ostsee.

⁷⁵² Siehe hierzu Jacoby, B., *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss., Bonn 1971, S. 58ff.

⁷⁵³ Zu Ursprung und Bedeutung des Mythos siehe u.a. Violante, A., *Il fiume Eridano: mito e storia*, In: *L'uomo e il fiume*, Hrg. R. H. Rainero u.a., Settimo Milanese 1989, S. 22-24; Jacoby, 1971.

⁷⁵⁴ Es war ebenfalls Praxis, Weinstöcke an Pappeln wachsen zu lassen, was noch heute in dem großen Weinanbaugebiet um den Po beobachtet werden kann (siehe Colantuono, A., *Tears of Amber: Titian's Andrians, the River Po and the Iconology of Difference*, In: *Phaeton's Children: The Este Court and its Culture in Early Modern Ferrara*, hrg. von D. Looney, D. Shemek, Arizona 2005, S. 236ff.).

⁷⁵⁵ Der Poet verbindet im 3. *canto* des Po mythische Identität mit dem Eridanus als Teil der dynastischen Verbindung mit Azzo VII. d'Este, Ferraras erstem Este Herrscher. *Orlando furioso* 3.34: „*Terrà costui con più felice scettro / La bella terra, che siede sul fiume / dove chiamò con lacrimoso plettro / Febo il figliuol ch'avea mal retto il lume, / Quando fu piantato il fabuloso elettro...*“ (Ferroni, G., Ludovico Ariosto, In: *Storia della Letteratura Italiana*, Rom 1996, S. 353-455).

Allegoristen des Mittelalters und der Renaissance tendierten generell dazu, den Mythos entlang solcher Linien zu interpretieren, und betonen vor allem die Gefahren verwegenen Hochmuts bei einem Herrscher.⁷⁵⁶ Apollons widerwillige Entscheidung, seinem Sohn zu erlauben, die Zügel seines Wagens anzunehmen, ist ein Paradigma, das Ariost benutzte, um verschiedene Wege der Interpretation des Verhaltens der Este-Herrscher zu suggerieren.⁷⁵⁷ Ariost war weder der Einzige noch der Letzte, der die Mythologie des Po-Deltas benutzte. Die Geschichte des Phaeton erscheint zahlreich in ferraresischen Versen, Prosa und Kunst seit der ersten Hälfte 15. Jahrhunderts bis Ende des Cinquecento.⁷⁵⁸ Ein Bild mit dem Titel *Venus auf dem Eridanus* in Dresden reflektiert ebenfalls die ferraresische Beziehung zur Ikonographie des Po (**Abb. 47**).

Das Bild wird Girolamo da Carpi zugeschrieben, der die Nymphen auf der linken Seite malte, aber die Hauptfigur erscheint im Stil Battista Dossis.⁷⁵⁹ Lilio Gregorio Giraldi bezieht sich in seiner interpretativen Schilderung der klassischen Mythologie in verschiedenen Punkten auf das Schicksal des Phaeton. Für ihn bedeutet Phaeton vor allem die Gefahr, zu viel zu wagen.⁷⁶⁰ Auch bei Torquato Tasso findet man den Mythos, der die Gefahren jugendlichen Ehrgeizes illustriert.⁷⁶¹ Gibbons verweist auf die Tendenz in der Ferraresischen Kunst zu überladenen und zufälligen Zusammenschlüssen von Szenen, die traditionell getrennt sind.⁷⁶² Die Auswahl der Episoden, der Sturz des Phaeton, die Verwandlung von Io in eine Färse, von Argo in einen Pfau

⁷⁵⁶ Siehe Looney, D., *Ferrarese Studies: Tracking the Rise and Fall of an Urban Lordship in the Renaissance*, In: *Phaeton's Children*, hrg. von D. Looney, D. Shemek, Tempe 2005, S. 1-23; Brumble, H.D., *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance*, London 1998, S. 267-70; Colantuono, 2005, S. 225-252.

⁷⁵⁷ Siehe Looney, 2005, S. 4.

⁷⁵⁸ Z.B. zeigt eine Tarockkarte des „Maestro ferrarese“ Phaetons Bild (siehe Karte „Sol XXXXIII“ in den Tarocchi des Mantegna, ca. 1460-1465 vollendet; siehe C. Cerri Via, *I Tarocchi cosidetti del Mantegna: Origine, significato, e fortuna di un ciclo di immagini*, In: *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, Hrg. G. Berti, A. Vitali, Bologna 1987, S. 49-77). Pastorale Verse von Matteo Maria Boiardo spielen auf den Mythos des Phaeton an. Galatea lamentiert in *Egloga II*: „*Ove son le sorelle di fetente / che soliano ombreggiar di tal verdura / questo bel fiume...?*“ (zitiert nach Looney, 2005, S. 3) Auch Pellegrino Prisciani widmete dem Po in seinen *Historie Ferrariae* einige Seiten. (Leoni, 1996, S. 85ff.) Der Emblematis Alciati, der 1543 zum *Studio* von Ferrara gerufen wurde, adaptierte den Mythos von Phaeton zu einem seiner berühmten moralischen Kunstgriffe, mit dem Titel *In Temerarios* (Andreae Alciati, *Emblemata*, Lyons 1614, S. 225-28, Nr. LVI; vgl. Gibbons, 1966, S. 410).

⁷⁵⁹ Der Cupido und die Schwäne sind in das 17. Jahrhundert zu datieren. Nereiden zogen einst das Boot und sind nun unter den zerstörten und neu gemalten Schwänen erkennbar. Die Identifizierung des Themas in der Malerei verdankt man A. Serafini, Girolamo da Carpi, Rom 1915, S. 88-92, der ein Gedicht des aus Ferrara stammenden Girolamo Falletti von 1546 veröffentlicht, der ein Bild dieses Themas von Carpi beschreibt (Weber, 2003, Kat. Nr. 28, S. 139-141).

⁷⁶⁰ Giraldi, *De deis gentium*, (1548) 1976, 239, 329.

⁷⁶¹ Tasso bezieht sich in seinen *Rime d'amore* (149.13-14; 160.14; 460.2-3) und in seinen *Rime d'occasione* (532.51-56; 559; 630.11; 738; 794.1-6; 917.1-4; 949; 1150; 1163.1-3; 1164.5-6; 1311.4-11) auf Phaeton (Torquato Tasso, *Rime*, Hrg. Angelo Solerti, Bologna 1898-1902).

⁷⁶² Gibbons, 1966, S. 411.

sowie von Kyknos in einen Schwan kann jedoch durch ihre gemeinsame Beziehung zum Po begründet werden.

Die Aretusa-Tapisserie

Die dritte Tapisserie, *Aretusa* genannt, befindet sich in einer unbekanntenen Privatsammlung.⁷⁶³ Ihr Aussehen ist durch eine Druck-Reproduktion (**Abb. 48**) und ein Aquarell (**Abb. 49**) bekannt.⁷⁶⁴ Beide Blätter zeigen im Vordergrund eine Nymphe, die in einer Quelle badet. Die vier sich verwandelnden Figuren sind mit den Inschriften „*PYLEMON*“, „*PASTOR*“, „*CYPARISSUS*“ und „*BALANUS*“ beschriftet. Die erste Pflanze weist die charakteristischen Blätter einer Eiche auf, der Baum, in den Philemon verwandelt wurde, der Wächter des Tempels von Jupiter und Merkur (Met., VIII, 711ff.).⁷⁶⁵

Der vierte Baum wurde, da der griechische Name (*bálanos*) eine Eiche anzeigt, mit der alten Gattin des Philemon, Baucis, identifiziert, die zusammen mit ihrem Ehemann in einen Baum verwandelt wurde.⁷⁶⁶ Der Terminus *bálanos* bezeichnet jedoch die Frucht der Eiche, die Eichel.⁷⁶⁷ Der Baum ist außerdem auf dem Aquarell nicht eindeutig als Eiche zu identifizieren. Auf dem Stich sind die Blätter der beiden Bäume ähnlich gestaltet, auf den Zweigen des ersten Baumes sind Eicheln zu erkennen, welche am vierten Baum deutlich fehlen. Da Aquarell und Stich in den Details voneinander abweichen beziehungsweise ungenau sind, ist eine eindeutigere Identifizierung nur an der Tapisserie möglich, die jedoch nicht vorliegt. Hinzu kommt, dass Baucis nach Ovid nicht die Gestalt einer Eiche annahm, sondern die einer Linde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Zwillingebäume, deren Zweige miteinander verwachsen, das Bild von zwei treuen Liebenden wachrufen, die selbst der Tod nicht trennen konnte (Philemon und

⁷⁶³ Privatsammlung, Maße: 5,00 x 5,25 m. Die Angaben zum Aufbewahrungsort der Tapisserie sind unterschiedlich (Ferrara: Gaeta, 1966, S. 58; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Frankreich: Adelson, 1983, S. 917, Fn. 52).

⁷⁶⁴ Zum reproduzierten Stich siehe Müntz, 1882, S. 57-59; zum Aquarell siehe Gatti Gazzini, 1958, Abb. 54; Gaeta, 1966, Abb. 13; Forti Grazzini, 1982, S. 104; Le XVIIe Siècle Européen Tapisseries, Paris 1965, S. 58.

⁷⁶⁵ Während Jupiter und Merkur in sterblicher Gestalt über die Erde wanderten und von keinem Menschen aufgenommen wurden, hatten ihnen nur das alte Ehepaar Philemon und Baucis Gastfreundschaft gewährt. Die Götter, welche die Bewohner des ungastlichen Landes bestrafen wollten, beabsichtigen daher, die alten Leute reichlich zu belohnen. Sie retteten die beiden Alten, als das umliegende Land zur Strafe für die Missachtung des Gastrechtes in einer großen Flut versank. Ihre armselige Hütte wurde in einen prächtigen Tempel verwandelt. Philemon und Baucis baten darum, dass sie Zeit ihres Lebens im Tempel den Göttern dienen dürften, und dass keiner des anderen Grab sehen sollte. Sie wurden zur selben Stunde in Bäume verwandelt, Philemon in eine Eiche, den Baum des Zeus, und Baucis in eine Linde, die nebeneinander wuchsen (Brosse, 2001, S. 177f.).

⁷⁶⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 67.

⁷⁶⁷ Brosse, 2001, S. 80.

Baucis). Auch die Bäume auf der Tapissérie sind im oberen Abschnitt miteinander verschlungen. Obwohl ein gemeinsames Erscheinen des Paares als Baum angebracht erscheinen würde, ist eine andere Deutung vorzuziehen.⁷⁶⁸ *Balanos* ist in der Baummythologie der Name der Hamadryade des Walnussbaums.⁷⁶⁹ Die Hamadryaden erscheinen auch bei Ovid (Met., XIV, 624ff.).

Beim zweiten Baum handelt es sich um einen wilden Ölbaum (Oleaster), in den sich ein Hirte aus Apulien verwandelte (Met., XIV, 517ff.),⁷⁷⁰ und beim dritten Baum um eine Zypresse. Kyparissos verwandelte sich in den Baum des Todes in Erinnerung an einen Hirsch, den er unbeabsichtigt getötet hatte (Met., X, 136).⁷⁷¹ Auch das eigentliche Thema der Tapissérie, die Transformierung der Nymphe Aretusa in eine Quelle (Met., V, 623ff.) beziehungsweise die Vereinigung von Aretusa mit dem Fluss Alpheios (Met., V, 585ff.) stammt von Ovid. Der Flussgott Alpheios liebte die Nymphe Aretusa. Sie floh vor ihm, der sie als Jäger bis zur Insel Ortygia bei Syrakus verfolgte, wo sie zu einer Quelle wurde. Die mitleidigen Götter verwandelten Alpheios in einen Fluss, der, unter dem Meer hindurchfließend, als Quelle bei Ortygia wieder auftauchte und seine Wellen mit dem Quell Aretusa mischte.⁷⁷² Wie in der *Heliaden*- und der *Giardini*-Tapissérie ist hier wieder das Thema Wasser präsent.

⁷⁶⁸ In diesem Fall stellt sich außerdem die Frage, warum die beiden Liebenden am linken und am rechten Rand voneinander getrennt stehen und nicht nebeneinander, und v.a., warum der Baum nicht explizit als Linde gekennzeichnet ist, sondern als *BALANUS*. Bei den bis dahin behandelten Inschriften war die Identifizierung wesentlich eindeutiger.

⁷⁶⁹ Die *Hamadryaden* (ihr Name stammt vom griechischen *ama* = zusammen und vom griech. *drus* = heilige Eiche) waren Teil ihrer Bäume, so dass mit dem Tod des Baumes auch seine Hamadryade starb. Hamadryas war die Tochter des Orius. Mit ihrem Bruder Orybus zeugte sie eine Reihe Töchter, denen verschiedene Baumarten entsprechen. Genannt werden Karya (Nussbaum), Balanos (Walnussbaum), Graneum (od. Kraneion, Kornelkirsche, Arlsbeere), Orea (Buche), Aigeiros (Pappelweide), Ptelea (Ulme oder Rüster), Ampelos (Weinstock) und Syke (Feigenbaum). Diese nannte man insgesamt nach ihrer Mutter Hamadryaden und dehnte diesen Begriff dann auf alle Bäume aus (Hederich, B., Gründliches mythologisches Lexikon, repr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996, Sp. 1186).

⁷⁷⁰ „Ein Hirt aus Apulien erschreckte und scheuchte... die Mädchen“, aber bald „verachteten sie den Verfolger... und tanzten im Reigen“ Der Hirt „öffnet sie mit bäurischen Sprüngen nach und schilt sie dazu mit unflätigem Bauerngeschimpfe. Erst als ein Baum ihm die Kehle umschließt, da endet sein Schreien.“ Er wurde in einen wilden Olivenbaum mit bitteren Früchten verwandelt; „in sie ist die Schärfe der Worte gefahren!“ Die Anekdote illustriert, wie gefährlich es ist, Nymphen zu beleidigen (Brosse, 2001, S. 179).

⁷⁷¹ Nach Ovid lebte ein „mächtiger Hirsch, den Nymphen geheiligt“ und zahm, auf dem Kyparissos sogar reiten konnte. (Met., X, 106-143) Aus Versehen traf er „mit spitzem Speere das Tier und sieht es an schrecklicher Wunde verenden. Selber beschloß er zu sterben“. Phöbus Apollos, der den Knaben liebte, versuchte, ihn zu trösten, aber er „stöhnte und flehte die Götter als die letzte Gabe darum, ihm doch zu erlauben, auf ewig zu trauern“. Und von selbst verwandelte er sich in einen Baum, eine Zypresse. Da sage Apollo düster: „Ich will dich betrauern..., und du, betrauerst die anderen, gesellst dich zum Leide.“ Seither pflanzt man diesen immergrünen Baum in die Nähe von Gräbern, er ist zum Symbol der Trauer, des untröstlichen Leids geworden (Brosse, 2001, S. 175).

⁷⁷² Ceres und Alpheios, die anderen Protagonisten der Geschichte, sind nicht präsent. Gibbons verweist darauf, dass die eintauchende Figur der Aretusa nicht mit einer Aretusa in einer illustrierten Ovid-Veröffentlichung in Paris 1570 korrespondiert (Gibbons, 1966, S. 411).

Daphne und Pitys: Fragmente einer vierten Tapisserie

Zwei Fragmente aus der Metamorphosen-Serie kamen im März 1983 auf den Kunstmarkt. Sie stammen nicht von der *Aretusa*-Tapisserie, sondern müssen einem vierten Stück zugeordnet werden.⁷⁷³ Man kennt somit das Aussehen von vier Tapisserien aus der Serie der *Metamorfosi* – die vierte nur zur Hälfte –, vom fünften Stück fehlt jede Spur. Die beiden Fragmente stellen jeweils eine Baumnymphe dar, eine davon ist durch eine Inschrift explizit als „PITYS“ gekennzeichnet (Abb. 50), die andere wird in der Literatur als *Daphne* (Abb. 51) angegeben.⁷⁷⁴

Die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum zählt zu den berühmtesten Metamorphosen. Daphne (Met, I, 452ff.), eine Nymphe der griechischen Mythologie, soll eine Tochter des Flussgottes Peneios gewesen sein. Wie die Göttin Artemis war sie eine jungfräuliche Jägerin. Als der Gott Apollon den Liebesgott Eros verspottete, rächte sich dieser, indem er einen goldenen Liebespfeil auf ihn und einen bleiernen auf Daphne abschoss. Apollon verliebte sich unsterblich in Daphne, während diese, von einem genau das Gegenteil bewirkenden Pfeil des Eros getroffen, für jene Liebschaft unempfänglich wurde. Als Apollon Daphne bedrängte, floh sie. Erschöpft von der Verfolgung Apollos, flehte sie zu ihrem Vater Peneios, dass er ihre den Apollon reizende Gestalt wandeln möge. Daraufhin erstarrten ihre Glieder und sie wurde zu einem Lorbeerbaum (griech. *dáphne*). Daphne war nicht die erste Nymphe, die vom delphischen Apollon verführt wurde, aber die einzige, die es gewagt hatte, sich ihm zu widersetzen.⁷⁷⁵

Die keusche Nymphe *Pitys*, die in Gefahr geriet, von Pan vergewaltigt zu werden, entging diesem Unheil ebenfalls durch eine Metamorphose. Sie wurde zur Schwarzkiefer (*Pinus Pinaster*), die im Griechischen den Namen *Pitys* behalten hat.⁷⁷⁶ *Pitys* gehört zur Familie der *Dryaden*, die

⁷⁷³ Christie's London, Los 171. Ihr Aussehen ist bekannt, ihr Aufenthaltsort jedoch nicht. Sie wurden veröffentlicht in: Adelson, 1985, S. 308, Abb. 57 und 58.

⁷⁷⁴ Siehe Phillips, 1994, S. 57: Zur Farbabbildung der Nymphe „Pitys“ auf S. 56 steht als Untertitel: „PITYS“, „one of a pair of wool tapestries, *Daphne and Pitys*, which were woven in Ferrara...“. Da sich die Fragmente in einer mir unbekanntem Privatsammlung befinden, kann dies nicht nachgeprüft werden. Auf der einzigen mir bekannten (Schwarz-Weiß-)Abbildung des Fragmentes ist keine Inschrift zu erkennen. Adelson verzeichnet das Fragment als „an unidentified metamorphosing nymph“ (Adelson, Recensione, 1985, Abb. 57).

⁷⁷⁵ Brosse, 2001, S. 169-171.

⁷⁷⁶ Diese ist nicht mit der Pinie (*Pinus Pinea*) des Attis zu verwechseln, die auf Griechisch *Peuke* heißt. Nach einer anderen, ausführlicheren Legende wurde die junge Pitys gleichzeitig von Pan und Boreas, dem Nordwind, begehrt. Da Pitys Pan vorgezogen hatte, blies Boreas mit einem solchen Zorn, dass die Unglückliche von einer Klippe stürzte. Pan fand sie dort halbtot und verwandelte sie sogleich in eine Schwarzkiefer. Aus diesem Grund fließt seither, wenn im Herbst Boreas bläst, ein durchsichtiges Harz aus den Kiefernzapfen. Es sind die Tränen der Pitys (Brosse, 2001, S. 173).

Baumgeister der griechischen Mythologie.⁷⁷⁷ Eine Rekonstruktion der beiden Nebenbäume könnte durch die Früchte an den Bäumen angezeigt sein, die an den Zweigen hängen, welche sich, wie in den anderen Stücken der Serie, mit denen der benachbarten Pflanze überkreuzen. Die Zweige der Bäume sind in den anderen Tapisserien mit den jeweils charakteristischen Früchten der Bäume gekennzeichnet. Aufgrund der Anordnung der Zweige – bei der Nymphe *Daphne* erscheint im oberen linken Eck ein Pinienzweig mit Pinienzapfen – und der Anordnung der Hintergrundlandschaft, musste das *Pitys*-Fragment unmittelbar links von dem der *Daphne* lokalisiert gewesen sein.⁷⁷⁸ Das heißt aber auch, dass der Zweig auf der rechten oberen Ecke beim *Pitys*-Bruchstück vom Baum der *Daphne* stammen, also ein Lorbeerbaum sein muss.

Auf der anderen Seite befand sich links der Nymphe *Pitys* ein Feigenbaum. Die charakteristischen großen Blätter und die Darstellung einer Feige machen dies offensichtlich. Feigen galten in der profanen Ikonographie als Symbol der Fruchtbarkeit und des Wohlbefindens. Syke war die Hamadryade des Feigenbaums und war daher vielleicht ursprünglich zur linken Seite von *Pitys* abgebildet.⁷⁷⁹ In der rechten oberen Ecke des *Daphne*-Stückes könnten die Zweige und Früchte auf einen Granatapfelbaum hinweisen, der ebenfalls als Symbol der Fruchtbarkeit gilt. Beim fehlenden Baum auf der rechten Seite ist daher ein Granatapfelbaum zu vermuten. Im Hintergrund ist ein weiter Landschaftsausblick mit Obstbäumen, Bauernhäusern, Bergen, Wiesen und Wäldern zu erkennen. Während in den anderen drei Tapisserien die Baumnympfen nicht im direkten Bildvordergrund stehen – beim *Aretusa*- und *Heliaden*-Stück bilden die Baumnympfen den Hintergrund zu weiteren mythologischen Figuren beziehungsweise Geschichten, bei den *Giardini* stehen die Baumgottheiten auf einer Brücke –, bilden die Figuren von *Daphne* und *Pitys* mittels eines mit Kletterpflanzen bewachsenen Zaunes eine Art Begrenzung zum Landschaftshintergrund.

⁷⁷⁷ Genaugenommen sind die Dryaden Nymphen der Eichenbäume, wie auch die Hamadryaden (s.o.), aber der Begriff wurde für alle Baumnympfen üblich. *Dryas* heißt auf griech. Eiche. Sie werden als schöne weibliche Wesen vorgestellt. *Dryaden* waren, wie alle Nymphen, übernatürlich langlebig und an ihre Behausungen gebunden. Ihnen sehr ähnlich sind die *Hamadryaden*. *Dryaden* leben als Waldnympfen unter den Bäumen, während jede *Hamadryade* in ihrem persönlichen Baum lebt. Sobald dieser Baum stirbt, endet auch das Leben der Nymphe (Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Spalte 1187; siehe auch Fn. 59, S. 180).

⁷⁷⁸ D.h. andersherum als in der Abbildung bei Adelson, 1985, Abb. 57 und 58.

⁷⁷⁹ Zum Feigenbaum siehe Brosse, 2001, S. 237ff.; siehe auch Fn. 59 auf S. 180.

Vorläufer

Die *Delizie estensi* waren im 15. und 16. Jahrhundert Zentren der höfischen Kultur und Unterhaltung. Die Elemente der Pergola, der Brunnen, Fischteiche, Grotten oder des gut gepflegten Gemüsebeetes waren charakteristische Zeichen des ferraresischen Renaissancegartens.⁷⁸⁰ Durch die Mobilität der Tapissereien bestand die Möglichkeit, den ewigen Frühling, den die *Arazzi* mit Darstellungen der Este-Gärten symbolisieren, an verschiedene Plätze mitzunehmen und dort auszustellen. Da Wandtapissereien auch saisonal verwendet wurden, Fresken damit überhängt oder qualitativ mindere Zyklen durch die kostbarsten ersetzt wurden, ist es denkbar, dass gerade während der tristen Jahreszeit Gartentapissereien häufig Verwendung fanden.⁷⁸¹ Ausgebreitet an den Wänden eines Saales oder einer Loggia wurden die Tapissereien vielleicht im Gewölbe durch Festons mit Blumen, Früchten und Blättern vervollständigt und fanden in den Pergolen des realen Gartens ihre Fortsetzung. Die Tapissereien laden metaphorisch gesprochen zum Eintreten in den Garten ein. Mit der Schaffung eines fingierten Säulenganges wird dem Betrachter eine in die Außenlandschaft geöffnete Loggia geboten. Der Garten wird mit seinem gesamten Symbolgehalt nach innen transferiert.

Die Metamorphosen-Tapisserei säumt nicht eine traditionelle Bordüre, sondern sie ist in eine als architektonische Wandgliederung konzipierte Fassung eingefügt, welche zwar die Hauptszene noch einrahmt, jedoch gleichzeitig einen wesentlichen Teil von ihr bildet. Die flämische Bordüre trennte im Allgemeinen realen von künstlichem Raum.⁷⁸² Forti Grazzini schreibt dem Maler Bernardino Bellone die in Basrelief fingierte Dekoration der Säulen zu.⁷⁸³ Signifikant ist auch der Blick durch das Pergolagerüst, wobei der kleinere Ausschnitt des Gartens einen intimen Charakter bewirkt beziehungsweise bestimmte Ausschnitte hervorgehoben werden.⁷⁸⁴ Ferrare-

⁷⁸⁰ Zur Kunst des Gartenbaus siehe u.a. Sachsenhofer, 2001, S. 5ff., 29f. Ein fundamentales Buch zu den Este Villen ist immer noch G. Pazzi, Le „Delizie Estensi“ e l’Ariosto. Fasti e piaceri di Ferrara nella Rinascenza, Pescara 1933.

⁷⁸¹ Sachsenhofer, 2001, S. 39; Doufour Nannelli, 1997, S. 48ff.

⁷⁸² Siehe hierzu 4.3.6.

⁷⁸³ Forti Grazzini, 1982, S. 67: „*alquanto stridente nella sua concezione anticlassica*“, insbesondere im *Arazzo* der *Caduta di Fetonte*, wo die fingierten Kletterpflanzen, die lang den zylindrischen Schaft emporsteigen, mit ihrem unregelmäßigem Verlauf die strenge Geometrie des Rahmens zerreißen“.

⁷⁸⁴ Interessant könnte in diesem Zusammenhang ein Passus von Penna sein, der sich auf die Bedeutung der Säulen bezieht, die die *Delizia* von Belvedere umschlossen haben: „*due gran Loggie à volta, impostate sopra Architravi, che sostenuti da buon numero di collone, e di pitture esquisite da primi uomini, che vissero al tempo di Alfonso secondo in questa professione ornato, con colori chiari, e scuro, rendevano non solo maestà al luogo, ma porgevano assieme comodità al passaggio, e diletto all’occhio*“ (Alberto Penna, 1671, S. 9). Bereits seit einiger Zeit ist die Bedeutung der Säulen, die *Belvedere* umschließen, Gegenstand von Studien gewesen. Die Pilaster trugen nach zeitgenössischen Beschreibungen große vergoldete Kugeln mit „*triplicis flammis*“, auf welchen ein großer Schmetterling postiert war (siehe Venturi, 1979; Dies., 1985, S. 174; Dies., 1990, S. 133).

sische Dokumente erwähnen seit dem 15. Jahrhundert Tapissereien mit Einrahmungen durch Säulen. Nicht auszuschließen ist daher, dass der Zyklus der *Metamorfosi* von älteren Tapissereien aus der estensischen Sammlung inspiriert wurde. Forti Grazzini verweist in diesem Zusammenhang auf zwei *Antiporti*, die nach dem Inventar von 1529 „con uno arboro in mezo con il volto d’una donna in capo“ und „con uno arboro in mezo che ha in cima una testa di damigella“ dekoriert waren und welche vielleicht die sich verwandelnden Gestalten der späteren Serie inspirierten.⁷⁸⁵

Eine dreidimensionale Rahmung mit Säulen wurde von Perino del Vaga für die *Furti di Giove*-Tapissereien für Andrea Doria entworfen. Die klassische architektonische Bordüre erscheint wieder in einem *Arazzo* mit der Darstellung der *Anbetung der Schäfer*, die im erzbischöflichen Palast in Mailand aufbewahrt wird (**Abb. 52**).⁷⁸⁶ Auch hier rahmen korinthische Säulen mit Basen die Komposition ein beziehungsweise die Säulen stützen einen Architrav.⁷⁸⁷ Forti Grazzini setzt für die Tapisserie einen Entstehungszeitraum zwischen 1535-1540 an und vermutet einen italienischen Auftraggeber.⁷⁸⁸

Die primäre Anregung für die Komposition der Metamorphosen-Tapissereien lieferte jedoch ein Freskenzyklus, den Dosso und Battista Dossi 1529-1530 für Francesco Maria I. della Rovere, Herzog von Urbino, in der *Sala delle Cariatidi* oder *Sala delle Eliadi* der Villa Imperiale in Pesaro ausgeführt haben (**Abb. 53**).⁷⁸⁹ Der kleine Raum (4,85 x 6,2 m) lässt den Betrachter die außergewöhnliche Wirkung erahnen, die eine Ausstellung der Bildteppichserie der *Metamorfosi* in ihrer Gesamtheit an den Wänden ausgeübt haben muss. Das Motiv der Waldgottheiten wurde adaptiert und vereinfacht in Tapissereiform übersetzt. Von den Nymphen-Karyatiden, die in den Fresken nicht beschriftet sind, teilen sich vier Varianten von Pflanzen, die sich weiter oben

⁷⁸⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 67 und S. 59, nota 74. Zitiert aus dem Inventar von 1529: der erste c. 63v, ein *antiporto di lana e seta, vecchio*, 2,34 x 1,67 m; der zweite c. 64r, aus Wolle und Seide, 2,45 x 1,67 m.

⁷⁸⁶ Forti Grazzini, in: *Musei e Gallerie di Milano. Quadreria dell’Arcivescovado*, Mailand 1999, S. 84-86; Ders., *Renaissance Tapestry and Italian Patronage*, In: Brosens, K. (Hrg.), *Flemish tapestry in European and American collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel*, Turnhout 2003, S. 49ff.

⁷⁸⁷ Forti Grazzini, 2003, S. 49.

⁷⁸⁸ Es ist nicht bekannt, ob die Tapisserie in Brüssel gewebt wurde. Sicherlich spricht die hohe Ausführungsqualität für Brüssel, jedoch garantierten auch die aus Brüssel stammenden Weber Nicolas und Giovanni Karcher und Giovanni Rost höchste Qualitätsstandards, die ebenso implizieren können, dass das Stück in Italien gewebt worden sein könnte (Forti Grazzini, 2003, S. 49f.; Ders., 2002, S. 131-161).

⁷⁸⁹ Patzak, 1908; Mendelsohn, 1914, S. 178ff.; Mezzetti, 1965, S. 32-35; Gibbons, 1968, S. 76-85; Forti Grazzini, 1982, S. 65; Auch Vasari behandelt die Villa und ihre Künstler. Wenn man Vasaris Bericht wörtlich nimmt, berief Francesco Maria I. della Rovere die Dossi-Brüder nach Pesaro, um hauptsächlich Landschaften zu malen, nachdem lange zuvor bereits andere Maler zahlreiche Malereien ausgeführt hatten. Vasari verunglimpft beide Künstler. Die Werke der Dossi wurden abgeschlagen und übermalt, weil sie für zu schlecht befunden wurden (Vasari, *Le vite* (1568), Milanese, 1906, V, S. 98ff.).

kreuzen und Rundbögen und Spitzbögen formen. Durch den Laubengang, durch dessen Zweige *Amorini* fliegen, fällt der Blick auf eine weite Landschaft. Im Zentrum der Decke vervollständigt ein von den Stangen der Pergola und von Putti gehaltener *Arazzo finto* die Dekoration des Saales. In der *Sala delle Eliadi* wurden die Figuren als konstruktives Element der Dekoration verwendet. Im Gegensatz dazu haben die Waldgottheiten in den ferraresischen Tapissereien keine strukturbildende Funktion und bilden die Protagonisten der dargestellten Episoden. Die Verbindung zwischen den Dosso-Fresken und den Tapissereien kann jedoch nicht bezweifelt werden.

In Italien lässt sich vom 15. bis ins frühe 17. Jahrhundert eine Kontinuität von Laubenformen feststellen. Entscheidende Bestandteile, die allen stilistischen Abwandlungen gemeinsam sind, ist die Zwitterstellung zwischen Innen- und Außenraum (fiktiv oder wirklich) und der optische Einsatz massiver architektonischer Decken durch pflanzliches Gitterwerk. Ein bekanntes Beispiel ist etwa die *Sala dell'Asse* von Leonardo da Vinci im Castello Sforzesco in Mailand (1498), wo die Illusion vermittelt wird, in einen Wald einzutreten, in dem die Pflanzen die Formen einer Architektur annehmen.⁷⁹⁰ Während sich der Entwurf von Pergolen bereits weitläufig in Herrschaftshäusern bewährt hatte, waren sicherlich auch verschiedene Fresken in den Este-Villen aus der zweiten Hälfte des Cinquecento Vorbilder für die Tapissereien der Metamorphosen. Ähnlich wie die Freskenausstattung der *Sala delle Cariatidi* in Pesaro muss man sich die Innenräume zahlreicher estensischer *Delizie* vorstellen.

Zum Teil ist noch die Freskenausstattung in der *Sala della Vigna* in Belriguardo erhalten, die wahrscheinlich von Garofalo und Girolamo da Carpi zwischen 1536 und 1537 ausgeführt wurde (**Abb. 54**).⁷⁹¹ Die Darstellung eines offenen Pavillons, der mit der ländlichen, natürlichen und künstlichen Umgebung der Gärten von Belriguardo in Einklang steht, erinnert an die Dekoration der *Sala delle Cariatidi*. Scarbi schreibt den Entwurf der räumlichen Anlage der *Sala della Vigna* Girolamo da Carpi, die Anlage der Karyatiden Garofalo zu.⁷⁹² Der Raum war nicht kleiner als die

⁷⁹⁰ Als weitere Beispiele lassen sich die *Camera di San Paolo* von Correggio in Parma (1518/19) und die *Stufetta* von Parmigianino in Fontanellato (1530er Jahre) aufführen. Zu diesen und anderen Beispielen siehe Börsch-Supan, E., Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967, S. 251-260; Arte e Storia a Belriguardo, 1997, S. 34.

⁷⁹¹ Die *Delizia* von Belriguardo ließ Nicolò III. d'Este 1435 bei Voghenza errichten. An der Ausstattung waren u.a. Pisanello, Cosmè Tura und Ercole de' Roberti beteiligt. Alle Este-Fürsten, von Nicolò III. bis zu Alfonso II. ließen Belriguardo besondere Aufmerksamkeit zukommen. Bzgl. der Zeit unter Ercole II. sind ab März 1537 Zahlungen an Girolamo da Carpi verzeichnet. Im Mai 1537 werden u.a. die Maler Battista Dosso, Benvenuto da Garofalo, Camillo Filippi, Giacomo da Faenza, Biagio delle Male u.a. erwähnt. Die Dekoration muss sehr umfangreich gewesen sein. Nach den alten Plänen zu urteilen war die Entwicklung der Gebäude und Gärten grandios (Malagù, 1972, S. 155ff.; Arte e Storia di Belriguardo, 1997, S. 53ff.; Artioli, 1988; Benetti, 2001).

⁷⁹² Scarbi, V., Testimonianze inedite del Raffaellismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo, In: Studi su Raffaello, Urbino 1987, S. 595ff. Die erhaltenen Überreste der Ausstattung in Belriguardo

Sala dei Mesi im Palazzo Schifanoia und auf vier Seiten und auf der Decke mit Fresken ausgestattet, die eine mit Weinlaub bedeckte Pergola illustrierten.⁷⁹³ Über dem Sockel schalten sich Karyatiden ein, in Einheiten von vier Figuren oder einzeln, die eine Loggia determinieren und eine Pergola stützen. Der Raum – von unglaublicher Auswirkung –, den diese Karyatiden begrenzen, entflieht in einer langen Perspektive über einen Fußboden mit kreisförmigen Motiven in Richtung Außenbereich und gibt den Blick auf entfernte Landschaften mit Flüssen und Bergen frei (Abb. 55). Offensichtlich kannten die Künstler, die in diesem Saal gearbeitet hatten, sowohl die architektonische Anlage als auch die Freskendekoration der Villa Imperiale in Pesaro. Die Öffnung einer Landschaft und das Motiv der Pergola *en plein air* stammen von der *Sala delle Cariatidi* in Pesaro. Auch in Belriguardo wurde der perspektivische Kunstgriff benutzt, den Raum auszuweiten und dadurch einen Pavillon zu erhalten, der zwischen Architektur und Natur schwebt.

Eine Wiederauflage der *Sala della Vigna* dürfte die verlorene Dekoration der *Delizia* von Copparo im Osten von Ferrara gewesen sein (1542-1547), die Baruffaldi als *meravigliosa*“ beurteilte und mit einer Loggia dekoriert mit „ (...) *otto termini a chiaroscuro colonnati, con paesi, pergolati, grotteschi e tutte le città e castelli dominati dagli Estensi*“ beschrieb.⁷⁹⁴ Im Inneren des sogenannten „*salotto in croce*“ malte Girolamo da Carpi 16 Figuren der Familie Este in Lebensgröße. Um die Potenz der Familie zu unterstreichen, öffneten sich zwischen den Figuren und den Säulen in Grisaille Landschaften mit Porträts von Palazzi aus dem Territorium der Este, die durch Pergolen und Grottesken vervollständigt wurden.⁷⁹⁵ Das erhaltene Beispiel von Belriguardo war offensichtlich nur eine Episode einer konsolidierten Tradition der Innendekoration.⁷⁹⁶ Der primäre Einfluss auf die Gestaltung der Wandteppiche dürfte also von Seiten der dekorativen Wandmalerei ausgegangen sein.

wurden bis zu dieser Studie kaum beachtet. Scarbi bezeichnet die noch lesbare Anlage als „*nobilissima invenzione*“ (Ebd. S. 596).

⁷⁹³ Nicht mehr erhalten ist die Dekoration der Unterseite und fast vollständig verloren ist die Deckendekoration, von der nur die Stützbogen geblieben sind. Ende des zweiten Weltkriegs existierte noch die bereits einsturzgefährdete Decke, von welcher der Saal seinen Namen erhielt. In den 50er Jahren war die Decke irreparabel verloren. Benetti beschreibt seine Eindrücke im Inneren dieses Raumes, als diese Decke noch existierte wie folgt: Man stand unter einer großen Pergola aus Weinschösslingen, deren Laub das Blau des Himmels durchscheinen ließ und mit weißen und schwarzen Weintrauben, die bis auf den Kopf zu hängen schienen (nach Benetti, 2001, S. 34).

⁷⁹⁴ Baruffaldi, *Vite...*, I, (1844) 1986, S. 389. Die suburbane Residenz von Copparo, 20 km von Ferrara entfernt, wurde oft von Herzog Ercole II. benutzt. Überliefert sind für die *Delizia* rege Jagdaktivitäten (Ceccarelli, 2004, S. 78).

⁷⁹⁵ Dauner, G., *Drawn Together. Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi*, Philadelphia 2005, S.5; Mezzetti, 1977, S 59ff.; Zaniboni, 1987, S. 255ff.

⁷⁹⁶ Zumindest sollten noch der nach den Metamorphosen-Tapisserien entstandene Garten und die Laubengänge mit Dekorationen mit Weinreben an der Decke in der Villa Marfisa angesprochen werden. Die Loggia degli Aranci in

Immer wieder muss auf die hochillusionistische Kultur Giulio Romanos hingewiesen werden, dessen ausdauernde Beziehungen mit Ferrara in jenen Jahren dokumentiert sind und dem sogar eine mögliche Autorenschaft beim dekorativen Projekt der *Sala della Vigna* in Belriguardo zugeschrieben wurde.⁷⁹⁷ Auch der Einfluss Raffaels darf nicht übersehen werden. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Sockeldekoration der vatikanischen *Stanza di Eliodoro* von Raffael und seiner Werkstatt, die in die Jahre 1511/12-14 datiert wird. Die Sockelarchitektur besteht aus 17 gemalten Stützfiguren und elf fingierten Bronzereliefs vor scheinarchitektonischer Gliederung.⁷⁹⁸ Es ist nicht auszuschließen, dass der Einfluss Raffaels indirekt über Giulio Romano weitergegeben wurde. Dieser folgte Anfang 1535 der von Ercole d'Este ausgesprochenen Einladung nach Ferrara. Am 2. Februar 1535 schrieb er nach Mantua, der Herzog wünsche, dass er sich „*uno suo luoco*“ etwas außerhalb Ferraras ansehe. Damit könnte die estensische Residenz von Belriguardo gemeint sein. Eine direkte oder indirekte Beteiligung Giulios an der Erfindung der Dekoration der *Sala delle Cariatidi*, die Gemeinsamkeiten mit einigen seiner Werke aufweist, ist nicht auszuschließen.⁷⁹⁹ Auch Battista Dossi hielt sich bekanntermaßen Anfang 1520 in der Werkstatt des Meisters auf und kehrte offensichtlich kurz nach dessen Tod im April aus Rom zurück.⁸⁰⁰

Die Einschaltung fingierter Statuen innerhalb eines statischen architektonischen Gerüsts in der *Sala della Vigna* passt zum durch Herzog Ercole II. geförderten Klima eines „*rinnovamento classico*“. Es genügt, an die *Fabbrica della Montagna* zu erinnern, die mit mehreren Loggien versehen war. Dort arbeiteten dieselben Maler wie in Belriguardo. Vom Balkon herab, „*con un rimando di traguardi caro ai poeti ferraresi, si vedeva l'isola del Belvedere e addirittura Belfiore; un bisogno di panoramicità per l'orizzontale Ferrara finalmente affogato...*“.⁸⁰¹ In der *Sala della Vigna*, sowie in der *Montagna di San Giorgio* und ihrem Abbild in der Metamor-

der Palazzina wurde von Terzo de' Terzi 1559 für Marfisa, Tochter von Francesco d'Este, Frau des Herzogs Alderano, erbaut (Visser Travagli, A. M. (Hrg), *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara*, Ferrara 1996).

⁷⁹⁷ Siehe Fioravanti Baraldi, *Un' ipotesi per la sala della vigna a Belriguardo*, In: *Dies.*, 1993, S. 28ff.; *Arte e Storia a Belriguardo*, S. 25f.; zum Illusionismus bei Giulio Romano siehe v.a. Beitrag von Beluzzi, A., *Palazzo Te a Mantova*, Modena 1998, Bd. 1, S. 106-111.

⁷⁹⁸ Dietrich-England, F., *Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro. Ein Entwurf Raffaels*, Weimar 2006. Es wird auch eine eventuelle Beteiligung Giulio Romanos an der Sockeldekoration hypothetisiert, was sich jedoch nicht nachweisen lässt, da weder sein Geburtsjahr (1492 oder 1499?), noch der genaue Zeitpunkt seines Eintritts in die Werkstatt gesichert sind (Ebd., S. 214).

⁷⁹⁹ Pacciani, R., *Giulio Romano a Ferrara, 1535*, In: *Accademia Nazionale Virgiliana* 1991, S. 306; 313; Dietrich-England, 2006, S. 244.

⁸⁰⁰ Siehe Pflieger, A.M., *Raffael invenit – Zur Entwicklung des Raffaelismus in Ferrara*, Phil.Diss. Univ. Wien, Wien 1998, Bd. I, S. 157ff.

⁸⁰¹ A.F. Marciandò, zitiert nach *Arte e Storia a Belriguardo*, 1997, S. 34f.

phosen-Tapisserie wohnt eine ideale Wiederaufnahme aller Kategorien der realen und der vom Menschen neuerschaffenen Umgebung – die Landschaft, die Gebäude, die Bildhauerkunst –, die in einem gelehrsamem Spiel der Zweideutigkeiten verbunden sind, um das Bild des Herzogs zu erheben.

Waldgottheiten, Nymphen, Karyatiden und Motive der Gartenkunst

Karyatiden, Hermen beziehungsweise *Termini*, Baumnymphen und Faune waren ein zum Zeitpunkt der Entstehung der Tapisserien oft verwendetes künstlerisches Gestaltungsmittel.⁸⁰² Ausgangspunkt für solche Dekorationen war die *Loggia della Farnesina* in Rom, wo ein hoher Grad an architektonischer Methodik zu finden ist.⁸⁰³ Vor allem Giulio Romano wird ein besonderes Interesse am Karyatidenmotiv zugesprochen, was unter anderem die vom Vorbild des Erechtheion beeinflusste Zeichnung⁸⁰⁴ oder die Zeichnung einer von Termini gestützten Pergola, die sich im Teylersmuseum in Haarlem befindet, verdeutlichen.⁸⁰⁵ Auch bei der Dossi-Schule ist ein Interesse am Karyatiden-Motiv festzustellen.⁸⁰⁶ Die betäubten Heliaden der *Heliaden*-Tapisserie sieht Forti Grazzini aufgrund der körperlichen Festigkeit und der Expressivität der Gesichter – der leidenschaftliche Ausdruck mit offenen Mündern – den Nymphen-Karyatiden von Dosso in Pesaro und damit dem Stil Battistas nahe. Den Stil von Camillo Filippi, der „bewegter, aber gleichzeitig zerstreuer und strenger ist, als der von Battista“, glaubt Forti

⁸⁰² In Bezug auf die Tapisserien der *Metamorfosi* erscheint auch die Bezeichnung „*termini*“. Die sog. „*Termini*“ begannen im Verlauf des 16. Jahrhunderts eine große Rolle zu spielen. Zu den frühesten Vorlagen zählen die acht *Termini* des Agostino Veneziano (1536). Die Renaissance-Terme hat grundsätzlich einen nach unten verjüngten Schaft. Die Terme orientiert sich als teilweise anthropomorphe Stützfigur noch an der menschlichen Gestalt. Zu den Definitionen von Karyatiden, Hermen und anderen Stützfiguren siehe Dietrich-England, 2006, S. 75ff., 155ff.; Forssmann, E., Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagebüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956, S. 135; Schmidt, E., Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst, Würzburg 1982.

⁸⁰³ An der Nordseite der Villa gelegen, bildete der Psyche-Portikus den Haupteingang, so dass der Eintretende in dem Glauben belassen wurde, sich noch immer im Freien aufzuhalten (siehe u.a. Varoli-Piazza, R., Raffaello. La Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Cinisello Balsamo 2002).

⁸⁰⁴ Die Karyatiden der Südhalle des Erechtheion in Athen (Dietrich-England, 2006, Tafel XXXII: Kopien der Erechtheion-Koren am Canopu-Bassin der Villa Adriana, 2.Jh. n. Chr., Tivoli), die möglicherweise aus der Werkstatt des Alkamenes stammen, gehören zu den bedeutendsten frühen Beispielen für den Einsatz weiblicher Stützfiguren in der Architektur. Es wird vermutet, dass die Karyatiden des Erechtheion im Umkreis Raffaels bekannt waren, was v.a. durch die o.g. Zeichnung Giulio Romanos bestätigt wird (Dietrich-England, 2006, S. 79ff., S. 215; Harprath, R., Giulio Romano e la conoscenza della Loggia delle Cariatidi dell'Eretteo, In: Quaderni di Palazzo Te, II, Nr. 13, Modena 1985, S. 39-42).

⁸⁰⁵ Ebenso erinnert die loggiaartige Konstruktion, wie sie sich im von Giulio Romano entworfenen Grabmonument für Pietro Strozzi spiegelt, an das antike Vorbild (Mantua, 1529, seit 1805 in S. Andrea, Cappella Petrozzani). Anzuführen sind außerdem die in Stuckrelief gearbeiteten Figuren in der *Camera delle Cariatidi* im Palazzo Te in Mantua (Dietrich-England, 2006, S. 215).

⁸⁰⁶ Gibbons, 1968, S. 11f., 82.

Grazzini dagegen in den Baumgottheiten der *Giardini*-Tapisserie wiederzuerkennen. Diese zeigen, trotz der Drehungen und dem variantenreicherem Gang, charakterisiert durch das Fehlen von dramatischem Pathos und feineren Proportionen, den Stil von Filippi. Die sich streng abzeichnenden Gesichter und die unnatürliche Torsion der Köpfe in Bezug auf den Körper sind malerische Modi, die oft in den Werken von Camillo und der ferraresischen Künstler seiner Generation erscheinen, nicht dagegen beim „klassischeren und römischeren“ Battista Dossi.⁸⁰⁷

Inspiriert wurden die *Arazzi* der *Metamorfosi* vermutlich auch von den Gonzaga-Tapisserien der *Giochi di putti* nach Entwürfen Giulio Romanos. Vor allem aber kommt der Bildteppichserie der *Mesi* im Castello Sforzesco in Mailand große Bedeutung zu. Zum einen weil es die erste wirkliche Anwendung der figurativen Prinzipien der Renaissance auf einer Tapisserieserie ist, zum anderen wegen ihrer Vollständigkeit und des guten Erhaltungszustandes.⁸⁰⁸ Sie wurde 1503 von Gian Giacomo Trivulzio, Markgraf von Vigevano, in Auftrag gegeben. Die zwölf *Arazzi* stellen die Folge der landwirtschaftlichen Tätigkeiten im Jahresablauf dar. Im Zentrum eines jeden Stückes dominiert eine allegorische Figur, der Genius des Monats, immer auf die Sonne auf der Linken zeigend, der ein Sternzeichen entgegengesetzt ist. Die zwölf Darstellungen erscheinen als Aufforderung, sich friedlichen Tätigkeiten zu widmen, die Waffen und die Kämpfe hinter sich zu lassen, die in jener Epoche Italien prägten. Auf den Bordüren ist eine Abfolge von Wappen dargestellt, die auf die adligen Vorfahren der Familie und die illustren Verwandten verweisen.⁸⁰⁹ Der Monat *April* (**Abb. 56**) zeigt im Hintergrund einen Garten, der mit Sträuchern und Bäumen in menschlicher Form dekoriert ist, und einen Gärtner, der eine Hecke beschneidet.

Nymphen als Stützen eines Säulenganges stammen von einer gängigen Praxis des Gartenbaus der Renaissance, vom Brauch, die Gärten zu beleben, indem man die Hecken beschneidet, bis sie einen phantastischen Umriss, den eines Tieres oder eines menschenähnlichen Wesens erlangten.⁸¹⁰ Die Gartenanlage von Belvedere wurde als „*Topiaria*“ gekennzeichnet, was auf eine höchst ausgefeilte Bepflanzung und Formgebung schließen lässt.⁸¹¹ Zu den berühmtesten Beispielen für Gartentapisserien zählt die Tapisserieserie *Vertumnus und Pomona*, eine mit Gold- und Silberfäden gewebte Folge aus Brüssel. Die um 1545 entstandenen Teppiche initiierten eine Tradition von Gartenausblicken mit offener Architektur und mythologischen Geschichten meist

⁸⁰⁷ Forti Grazzini, 1982, S. 67; Ders., 2002, S. 140.

⁸⁰⁸ Siehe 4.2.

⁸⁰⁹ Forti Grazzini, *Gli arazzi dei Mesi* Trivulzio, il committente, l'iconografia, Mailand 1982.

⁸¹⁰ Dufour Nannelli, 1997, S. 49.

⁸¹¹ Kehl, 1999, S. 77.

aus Ovids *Metamorphosen*. Deren Darstellungsart wurde für viele Bildteppiche richtungsweisend. Heute sind insgesamt vier unvollständige Serien bekannt (**Abb. 65**).⁸¹²

Bekannt ist die ferraresische Oberhoheit bei der Schaffung von Landschaften und in Porträts von natürlichen Objekten. Varasi sagt in Bezug auf Dosso explizit: „*Ebbe in Lombardia nome il Dosso di fare meglio i paesi che alcun altro di quella pratica operasse, o in muro o a olio o a guazzo; massimamente, di poi che si è veduta la maniera tedesca.*“⁸¹³ Die Meisterschaft ferraresischer Künstler als „*vedutisti*“ ist unbestreitbare Tatsache und war bereits für die Zeitgenossen charakteristisch.⁸¹⁴ In der *Heliaden*-Tapisserie findet man eine vergleichbare Landschaft wie in der *Sala della Vigna* in Belriguardo,⁸¹⁵ dasselbe trifft auf die landschaftlichen Hintergründe der Tapisserien im Dom von Ferrara zu.⁸¹⁶ Die Landschaften der *Sala della Vigna* entstammen den Händen der Dossi, wobei der Stil der Brüder oft schwer zu unterscheiden ist. Dosso orientierte sich stilistisch eher an Venedig, zunächst Giorgione, später an Tizian, bei Battista ist vermehrt römischer Einfluss zu beobachten. Beide Künstler zeigen den Einfluss Raffaels in ihrem Werk.⁸¹⁷ Die Landschaften Dossos sind mit ihren brillanten Licht- und Schatteneffekten überaus beeindruckend. Der Großteil von Dossos dekorativer Kunst in den Palästen von Ferrara ist heute nicht mehr erhalten. Battista kombinierte den raffaelesken Stil mit den so erfolgreichen Landschaftshintergründen, für die sein Bruder berühmt war.

Es handelt sich um phantastische Landschaften von deutlicher flämischer Inspiration. Es ist bekannt, dass die Dossi Brüder, besonders Battista, von der flämischen Malerei fasziniert waren. Man muss an dieser Stelle nochmals betonen, dass die Welle des „*fiamminghismo*“, welche die ferraresische künstlerische Kultur zur Mitte des Jahrhunderts prägt, noch durch die Wiedereröffnung der *Arazzeria ferrarese* (1536) verstärkt wurde. Dies ist ein Umstand, der oft unterbewertet wird. Fest steht, dass in Ferrara nicht nur der niederländische Einfluss früher als an anderen Fürstenhöfen nachzuweisen ist. Man darf auch annehmen, dass von hier aus bereits Mitte des 15. Jahrhunderts der niederländische Einfluss auf andere italienische Kulturzentren ausgestrahlt hat.⁸¹⁸ Ein Motiv, das generell in Gartentapisserien immer wieder auftaucht ist ein Bergmassiv, das sich hinter dem Garten erhebt, außerdem ordnen sich im Hintergrund vielfach

⁸¹² Siehe nächstes Kapitel 4.3.4.3.

⁸¹³ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi 1906, V, S. 97.

⁸¹⁴ Pieri, 1982, S. 501.

⁸¹⁵ Siehe Scarbi 1987, S. 599f.; *Arte e Storia a Belriguardo*, 1997, S. 31ff.

⁸¹⁶ Diese Serie wird in 4.3.5 analysiert.

⁸¹⁷ Siehe in diesem Zusammenhang Pflieger, 1998, S. 159ff.

⁸¹⁸ Siehe 4.2.

Ruinen, Häuser, Wälder und Flüsse an. Campbell beschreibt einige der Elemente als etwas linkisch, was die provinzielle Natur der Arbeit reflektiert. Weiter meint er, dass Dossi und seine Mitarbeiter sich keine Mühe gaben, der zeitgenössischen niederländischen Praxis zu folgen, jeden verfügbaren Raum mit Dekoration zu bedecken. Im Gegensatz dazu sieht er die Tapisserien als Konzeption im Sinne der Fresken, die sie inspirierten, sowohl was die Palette, als auch was das Detail betrifft.⁸¹⁹

In Anbetracht der Tatsache, dass sich in Ferrara sowohl die Künstler als auch die Weber den Entwürfen der zeitgenössischen niederländischen Tapisserien bewusst sein mussten, beweist dieser Umstand, dass sie selbstbewusst arbeiteten und ein Produkt erzeugten, das eher dem zeitgenössischen lokalen Stil treu war, statt dem Beispiel ausländischer Prototypen zu folgen. Dieser Impuls wurde in den Webmanufakturen in Mantua und Florenz unter der Leitung von Rost und Nicola Karcher in den folgenden Jahren weiterentwickelt.

4.3.4.3 Der ferraresische Garten als Theaterbühne

“Quando prima vidi Ferrara (...) mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta e luminosa, piena di mille forme e di mille apparenze; e l'azioni di quel tempo, simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue, e vari interlocutori. E non bastandomi d'essere divenuto spettatore, volli divenire un di quelli ch'eran parte de la commedia, e mescolarmi con gli altri” (Torquato Tasso).⁸²⁰

Ferrara zählte im 15. und 16. Jahrhundert zu den wichtigsten Zentren der Entwicklung des italienischen Theaters. In der Literatur wird häufig bezüglich der estensischen Gärten die Funktion als höfische Theaterbühne angesprochen. Die *Delizie estensi* wurden sozusagen als „*teatro della corte in scena*“ definiert.⁸²¹ Im Inneren der vielen Gärten, die sich über das gesamte ferraresische Territorium erstreckten, fand man nicht nur zahlreiche Elemente der für Theateraufführungen notwendigen Bühnentechnik, sondern die Gärten selbst boten geeignete Schauplätze für derartige Veranstaltungen. Die Este-Fürsten benutzten den Garten als eine Art Bühne, auf

⁸¹⁹ Campbell, T.P., 2002, S. 486.

⁸²⁰ Siehe *Gianluca ovvero delle maschere*, In: Torquato Tasso, Dialoghi, Hrg. E. Raimondi, Florenz 1958, S. 675. Torquato Tasso beschreibt hier in einer Passage seines Dialogs „*Il Gianluca ovvero de le maschere*“ seinen ersten Eindruck bei seiner Ankunft in Ferrara, als die Festivitäten für die Hochzeit von Herzog Alfonso II. mit Barbara von Österreich in vollem Gange waren.

⁸²¹ Zu dieser Interpretation siehe u.a. Zorzi, L., *Il teatro e la città*, Turin 1977, Kap. 1; Pieri, M., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padua 1983.

welcher der Hof bei Einzügen, Hochzeiten und festlichen Anlässen magnifizent auftreten konnte. Mittels einer Verflechtung symbolischer Anspielungen wurde der privilegierte Ort des Gartens, des Parks und der Villa zum sakralen Ort, an dem der Hof die Möglichkeit hatte, sich entsprechend zu präsentieren.

Die „*luoci edenici*“ der Este wurden in Literatur und Poesie dafür benutzt, die Tugenden der Este-Herzöge zu betonen und zu verbreiten.⁸²² Werke wie „*De Triumphis Religionis*“ von Sabadino degli Arienti, „*Orlando Furioso*“ von Ariost, Tassos „*Aminta*“ und andere den *Delizie* gewidmete Sonette vermittelten die Theorie jener von den Este-Herzögen gewünschten Selbstdarstellung. Sie unterstützten ein öffentliches Bild, das sowohl den Untertanen als auch den Herren anderer Höfe die *Magnificenza* und die *Nobiltà* der Este vor Augen führen sollte. Diesem Zweck diente vor allem die *Delizia* von Belvedere, die in einer emblematischen Verbindung von gelehrten und populären Verweisen eine sehr deutliche Werbung für die estensische Politik war. Belvedere war unter anderem ein Modell für die Beschreibung des Palazzo und des Gartens von Alcina und wurde von Ariost explizit in einigen Versen des „*Orlando Furioso*“ erwähnt.⁸²³

Die Tapisserieserie der *Metamorfosi* (1543-45)

Die Anlage der Tapissereien der *Metamorphosen* mit zwei Säulen, die vier Mensch-Baum-Gottheiten einrahmen, hinter denen man die ferraresischen Gärten erkennt, ist zweifellos theatralisch. Die von Battista Dossi konzipierte architektonische Rahmung führte auch in der Tapisserei-kunst ein raffiniertes illusionistisches Spiel ein. Battista übernahm ein System der Einrahmung *à trompe l'œil*, das erst im folgenden Jahrhundert wieder aufgenommen wurde⁸²⁴ und alle denkbaren Grenzen eines illusionistischen Spiels sprengte. Diese Erfindung könnte, abgesehen vom bereits angesprochenen zweifellos wichtigen Einfluss der dekorativen Wandmalerei⁸²⁵, auch

⁸²² Siehe Tosi, L., *Origine e sviluppo e decadenza delle delizie estensi nel ducato di Ferrara (1385-1598)*, In: *Musei ferraresi*, 18, 1999, S. 40f.

⁸²³ Siehe E. MacDougall, „*Ars hortulorum*“: Sixteenth century garden iconography and literary theory in Italy, In: *The Italian garden*, hrg. von J.D. Hunt, Cambridge Univ. Press 1996, S. 37-59; Venturi, G., *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Ferrara 1979, S. 111; Ceccarelli, F., *La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento*, Bologna 1998, v.a. Kap. V „Nella città di Alcina“, S. 109-128.

⁸²⁴ Z.B. von Rubens in den Kartons für die Tapissereien der *Eucharistie* des madrilenischen Klosters der Descalzas Reales (N. De Poorter, *Corpus Rubeniarum Ludwig Burchard*, Teil II, *The Eucharist Series*, I, Brüssel 1978, S. 70).

⁸²⁵ In diesem Zusammenhang sollte nochmals die bereits besprochene *Sala della Vigna* in der Este-*Delizia* Belriguardo erwähnt werden, ein Zeugnis illusionistischer ferraresischer Malerei von vielleicht theatralischer Funktion. Siehe auch Kapitel „Die illusionistischen Vorläufer“.

durch die Strukturen der ferraresischen Theater-Proszenien inspiriert worden sein.⁸²⁶ Zahlungsdokumente bestätigen eine regelmäßige Teilnahme der Dossi-Brüder an der Dekoration des „*teatro di corte*“.⁸²⁷ Zu unterstreichen ist vor allem der Charakter einer „*Scenografia pastorale*“, der die Konzeption der Gärten in den *Metamorphosen*-Tapisserien durchdringt. Die Handlung einer Pastorale drehte sich in der Regel um Liebe und Tod von Hirten (*pastori*), Nymphen und phantastischen mythologischen Personen, die sich vor mehr oder weniger bukolisch-rustikalem Hintergrund versammelten.⁸²⁸ Diese Theaterform wurde von ferraresischen Künstlern geschaffen, die auf die *Ars topiaria* spezialisiert waren und welche ihren Höhepunkt in den herzoglichen Gärten und Parks fand. Letztere wurden oft als natürlicher Dekor benutzt und ihr Reichtum und ihre Komplexität in den Bühneninszenierungen der estensischen Aufführungen künstlich reproduziert. Die Künstler schufen ein gefälliges rustikales Ambiente im Freien, indem sie natürliche und künstliche Elemente mit Prospekten von Wasser und Felsen, Hütten, Tempeln, Pavillons, Statuen, grünen Skulpturen, Tieren oder pastoralen und mythologischen Figuren darstellten. Diese Thematik konstituierte eine besondere Vorliebe der ferraresischen Hofkünstler, die Spezialisten in der Architektur von Ephemerem und in der naturalistischen und phantastischen Dekoration waren.⁸²⁹

Zwischen Garten und Palazzo der *Montagna*, den Tapisserien der *Metamorfosi* und dem Bühnenbild des pastoralen Satyrspiels „*Egle*“ besteht eine interessante Verbindung. Das Satyrspiel zählt zur Gattung des antiken Dramas, das von Pratinas um 500 v. Chr. in Athen eingeführt wurde. Das Bühnenstück beendete in der Antike den Aufführungszyklus dreier Tragödien und galt als heiterer Kontrast zur vorangegangenen tragischen Darstellung. Zu den Hauptgestalten gehörten Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos, die ein von übermäßiger Eß-, Trink- und Sinneslust bestimmtes Treiben vollführten. Die Walddämonen scharen sich gern um

⁸²⁶ Pieri vermutet, dass die architektonische Rahmung der *Metamorfosi* in Beziehung zu den ferraresischen Theaterstrukturen stehen könnte (Pieri, M., *La scena pastorale*, In: Papagno, G., Quondam, A. (Hrg.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, II, Rom 1982, S. 519). Forti Grazzini machte in diesem Zusammenhang jedoch darauf aufmerksam, dass die ferraresischen Dokumente seit dem 15. Jahrhundert Tapisserien mit Einrahmungen durch Säulen verzeichnen (Forti Grazzini, 1982, S. 65).

⁸²⁷ Noch 1529 existierte kein fixes Theater für die Öffentlichkeit. Auf 1531-1532 setzt man das „*teatrino di Ariosto*“ in der *Sala grande* des Palazzo Ducale an, das jedoch kurz darauf durch ein Feuer zerstört wurde (siehe Veratelli, F., *Problemi di iconografia teatrale nelle opere di Dosso e Battista Dossi*, In: *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*. Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este (9-12 dicembre 1998), Ferrara 2004, S. 78f.; Dies., *Dal teatro alla pittura: ricerche sulla visualità dello spettacolo in Dosso e Battista Dossi*, In: *Annali dell'Università di Ferrara*, 2000, S. 197-220).

⁸²⁸ Pieri, 1982, S. 190.

⁸²⁹ Siehe Marcigliano, A., *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II. d'Este*, Oxford u.a. 2003, S. 30; Pieri, 1982, S. 499.

Dionysos, dessen Schwäche für Sinnesgenüsse sie teilen. Schauplatz der Handlung ist meist ein einsamer Wald, die Satyrn sind von ihrem Gott getrennt und müssen auf der Suche nach ihm ein Abenteuer bestehen. Diese Darstellung wird von übermütigen, komischen Tänzen und obszönen Gesten begleitet. Die moderne Beschäftigung mit dem Satyrspiel erreichte im 16. Jahrhundert u.a. mit Giraldis Cintio einen frühen Höhepunkt.⁸³⁰

Von letzterem stammt das Stück „Egle“, das Giraldis Herzog Ercole II. widmete und am 23. Februar 1545 für den Este-Fürsten und Kardinal Ippolito in seinem Haus aufführte.⁸³¹ In Bezug auf das Theaterstück liest man in Cintios Schrift „*Lettera ovvero Discorso sopra il comporre delle Satire atte alle scene*“ zum Bühnenbild: „(...) vuole la scena boschereccia ed avere in sé e selve, e grotte, e monti, e fontane, e le altre parti le quali voi vedete nella scena sulla quale si rappresentò la Satira mia, la quale vi fe' solennemente rappresentare la università degli scolari delle leggi“.⁸³² Signifikant für diesen Vorsatz ist die Meinung Serlios, der durch Vitruv den Gebrauch der *Opera rustica* in der „*Scena Satirica*“ legitimiert: „*Vitruvio trattando delle scene vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fontane: vuole ancora che vi siano alcune capanne alla rustica*“.⁸³³ Ebenfalls empfiehlt Pellegrino Prisciani (ca.

⁸³⁰ Lasserre, F., Das Satyrspiel, In: Seidensticker, B., Satyrspiel, Darmstadt 1989, S. 252-286; Seidensticker, B., Das Satyrspiel, In: Ebd., S. 332-361; Ders., In: Das Griechische Satyrspiel, Darmstadt 1999, S. 12ff.

⁸³¹ Im Begleittext des *Egle. Satira di Messer Giovan Battista Giraldis Cinthio da Ferrara*, s.d. (1545?), liest man: „*Fu rappresentata in casa dello Autore, l'anno MDXLV und volta a 24 di Febbraio, et un'altra a 4 di marzo all' Illustrissimo Signore il Sig. Hercole II da Esti Duca IV, et all' Illustris. Rever. Cardinale Hippolito II suo fratello. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Montefalco: fece la musica M. Ant. dal Cornetto, fu l'architetto et il pittore della scena M. Girolamo da Carpi da Ferrara: fece la spesa l'Università degli Scolari delle Leggi*“ (zitiert nach Cavicchi, C., 1992, S. 71; siehe auch: Cavicchi, A., La scenografia dell'Aminta e la tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI, In: Studi sul Teatro veneto fra Rinascimento ed età Barocca, Florenz 1971, S. 57; Horne, P.R., The three versions of G.B. Giraldis satyr-play „Egle“, In: Italian Studies, XXIV (1969), S. 32-43; Molinari, C., La vicenda redazionale dell' „Egle“ di G.B. Giraldis Cinzio, In: Studi di filologia italiana, XXXVII (1979), S. 295-343; Clubb, L.G., Staging Ferrara: State Theater from Borso to Alfonso II, In: Phaeton's Children, Arizona 2005, S. 350f.).

⁸³² „(...) di non piccola importanza è l'apparato, perché, essendo principalmente composta la favola per la rappresentazione, non si puote ella, senza l'apparato, convenevolmente rappresentare. E contiene l'apparato la fabbrica della scena, gli istrioni e i loro vestimenti, ... e vuole la scena boschereccia ed avere in sé e selve, e grotte, e monti, e fontane, e le altre parti quali voi vedete nella scena sulla quale si rappresentò la Satira mia, la quale vi fe' solennemente rappresentare la università degli scolari delle leggi“ (G. B. Giraldis Cintio, Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene (1554), In: Scritti Estetici di G. B. Giraldis Cintio, Mailand 1864, vol. II, S. 138; zitiert nach A. Cavicchi, 1971, S. 55).

⁸³³ Serlio, Buch IV, (1619) 1964, S. 47r.; siehe v.a. C. Cavicchi, 1992, S. 71; I dieci libri di Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro, In: Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo, S. 161. Vitruv schrieb: Es gibt drei verschiedene Bühnenbilder: das tragische, das komische und das satirische. Sie unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Ausstattung und ihres Aufbaus. Tragische Bühnenbilder werden von Säulen, Giebel dreiecken, Statuen und anderen, einem König gemäßen Objekten dekoriert; das komische Bühnenbild besteht aus der Ansicht von Häusern mit Balkonen und Fenstern, wie sie für normale Wohnhäuser typisch sind; das satirische zeigt Bäume, Höhlen, Berge und andere ländliche Elemente, die eine Landschaft darstellen (Vitruv, De architettura, 5, 6, 9).

1435-1518), einen Passus von Leon Battista Alberti entwickelnd, die Bühne der „*spettacoli satirici*“ mit „*arbori, spelonche, silve, monti et altre simile parte agreste*“ zu schmücken.⁸³⁴

Es wurde also von Seiten Giraldis für die Bühnengestaltung des pastoralen Satyrspiels „*Egle*“ mittels einer Regieanweisung ein fixes Repertoire empfohlen, das aus Elementen bestand, die sich auch in den Darstellungen der *Metamorphosen*-Tapisserien wiederfinden: Wald, Grotten, Berge, Brunnen. Architekt und Maler für die Bühne des „*Egle*“ war Girolamo da Carpi. Relevant ist vor allem die Tatsache, dass gerade Camillo Filippi und Battista Dossi, enge Mitarbeiter von Girolamo, die Tapisserien der *Metamorfosi* entwarfen. Das Werk da Carpis war offensichtlich ein Prototyp für die Bühnenausstattungen der folgenden ferraresischen Pastorale. Noch neun Jahre nach der Aufführung im Haus von Giraldi im Februar 1545 wurde es vom selben Autor in seiner bekannten und oben zitierten „*Lettera ovvero Discorso sopra il comporre le Satire atte alle scene*“ erwähnt. Von der Bühne selbst ist keine graphische Dokumentation erhalten,⁸³⁵ die Quellen verweisen jedoch auf eine Malerei mit Wäldern, Bergen und Flüssen, das heißt Elemente, die in der *Giardini*-Tapisserie wiederauftauchen.⁸³⁶ C. Cavicchi zieht die Möglichkeit in Betracht, dass man den *Giardino della Montagna* auf eine „*invenzione paesaggistico-scenografica*“ von Girolamo da Carpi zurückführen kann, die für das magnifizente verlorene Bühnenbild des „*Egle*“ verwendet wurde und die wahrscheinlich als Modell für die ferraresische Tapisserie der *Gärten* diente.⁸³⁷ Cavicchi verweist hiermit auf einen bisher weniger beachteten Aspekt in der Anlage der *Metamorphosen*-Serie sowie auf deren Bezug auf die ferraresische Theatertradition. Aus dieser Zeit sind jedoch keine bildnerischen Dokumente erhalten und die

⁸³⁴ Von den *Tre forme di Scena* sprechend, schreibt Prisciani: „... *Satyrici, li quali cantano et representano la dolceza et il piacere de le campagne et ville, li amori et innamoramenti de pastori (...). Per i satyrici (la scena) bisogna adornarla de arbori, spelonche, silve, monte et altre simile parte agreste, et tutti questi de sopra fureno in volta.*“ (Prisciani, P., *Spectacula*, hrg. von D. Aguzzi Barbagli, Modena 1992, S. 46) Pellegrino Prisciani war Bibliothekar und Ratgeber von Ercole I. Das Manuskript seiner „*Spectacula*“ wird in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrt (cod. Lat. 466, H. 1.6; Pieri, 1982, S. 496).

⁸³⁵ Von Girolamo da Carpi ist eine intensive und eindrucksvolle Aktivität als Bühnenbildner dokumentiert: siehe Mezzetti, 1977; Antal, F., Observation on Girolamo da Carpi, In: *The Art Bulletin*, XXX (1948), S. 81-103; A. Cavicchi, 1971, S. 53ff. Die entdeckten Dokumente erlauben, den Anfang der Aktivität Girolamos für das ferraresische Theater auf 1527 anzusetzen, als er an der Ausstattung der fixen Bühne des ersten stabilen Theaters des Hofes mitgearbeitet hatte, die unter der Leitung von Ariost erbaut wurde.

⁸³⁶ Das „*telero*“ indizierte dem Publikum dass der Dichter „*ha fatto venir qui tutta l'Arcadia, queste sono le selve, e quei là i monti, i fiumi, e le città, ch'ella in sé tiene*“ (*Egle satira di M. Giovan Battista Giraldi Cinthio da Ferrara*, S. 15; zitiert nach Pieri, 1982, S. 495). Der Verweis auf eine Malerei mit Bergen und Wäldern ist u.a. auch im ersten Prolog des Stückes *Sacrificio* wiederaufgenommen worden mit der Anspielung auf die Präsenz hoher Pflanzen im Proszenium (Pieri, 1982, S. 495; Armando Fabio Ivaldi, Il „*Sacrificio*“ di Agostino Beccari. Per l'edizione critica del testo, In: *Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, serie III, XXIV, 1977, S. 87-136).

⁸³⁷ Cavicchi, C., 1992, S. 72; siehe auch Cavicchi, A., Immagini e forme dello spazio scenico nella Pastorale ferrarese, In: *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque- Seicento*, Atti del Convegno Roma (23-26 maggio 1990), Chiamò, M., Doglio, F. (Hrg.), Rom 1992, S. 66.

einigen Quellen stellen die zum Teil oben genannten schriftlichen Überlieferungen dar. Es bestehen außerdem inhaltliche Zusammenhänge zwischen dem Stück des „Egle“ und den Tapisserien der *Metamorfosi*. Die fünf Akte handeln von versuchten Vergewaltigungen von Satyrn an Nymphen, die ihnen entkamen, indem sie sich in Pflanzen verwandelten.⁸³⁸ Vor allem im finalen Teil des Schauspiels flüchten die Nymphen, nachdem sie die Satyrn wahrgenommen haben, durch die simulierten Bäume der Szene und werden von den Walddämonen verfolgt. Das Satyrspiel endet mit folgender Moral: „*Non si dee desiar cosa, che neghi. Il ciel, ne cosa a l'honestà contraria; Che non sen puo veder felice fine*“.⁸³⁹

Die imposanten Gärten um die Mauer bezeugen die estensische Vorliebe für eine kunstvoll ausgestaltete Naturbühne, die ihren Höhepunkt in der Insel von Belvedere findet. Vor allem muss darauf hingewiesen werden, dass man in der Theatergeschichte Ferraras diese Insel als den geeignetsten Ort für die Darstellung der „*Aminta*“ von Tasso hielt.⁸⁴⁰ Das pastorale Bühnenstück, das am 31. Juli 1573 in der *Delizia* aufgeführt wurde, erhielt durch einen bewaldeten und mit schönen Gärten versehenen Ort wie Belvedere eine ideale Bühne für die Inszenierung. Tiere, Vögel, ein Fluss, Brunnen und andere Elemente existierten real vor Ort und konnten ohne größeren Aufwand für die Freiluftbühne verwendet werden.⁸⁴¹ Die *Delizia* geriet bei dieser Darstellung zum mythischen *Locus amoenus*, wo sich die Geschichte von Silvia und Aminta abspielte.⁸⁴² Sicherlich übte der Garten die wichtige Funktion eines Spiegels des Hoflebens aus, als ein privilegierter Ort der Natur und des Signore, der ihn als Bühne und als Hintergrund für die eigene Idealisierung ausgewählt hatte.

⁸³⁸ Z.B. die Leidenschaft von Pan für die Nymphe Syrinx, die dessen Liebe verschmäht, und die in dem Augenblick, in dem der Liebende sie ergreift, in Schilf verwandelt wird. Pan schnitt das Schilf ab und setzte Rohre verschiedener Länge zu einer Flöte zusammen. Zu seiner Syrinx oder Panflöte tanzten die Nymphen und Satyrn (Scrivano, R., *Finzioni teatrali da Ariosto a Pirandello*, Florenz 1982, S. 102).

⁸³⁹ 5, Choro, zitiert nach Clubb, 2005, S. 350.

⁸⁴⁰ Venturi, 1977, S. 556f.; Dies., *Un' isola tra utopia e realtà*, In: Torquato Tasso, 1985, S. 174; Cavicchi, A., 1971, S. 53-72.

⁸⁴¹ In diesem Zusammenhang möchte ich auf den Beitrag von Irene Mamczarz verweisen, die sich mit der Entwicklung der „*teatri provvisori di verzura*“ in Italien und Frankreich im Cinque- und Seicento beschäftigt hat (Mamczarz, I., *I teatri provvisori di „verzura“ in Italia e in Francia*, In: *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque- Seicento*, Rom 1992, S. 257-280). Ihre Untersuchung ergibt, dass provisorische, aus vegetabilem Material gebaute Theater besonders in Europa in den Bühnenausstattungen der pastoralen Dramen verbreitet waren und auf die figurative mittelalterliche Tradition bezogen werden müssen. Man trifft etwa in der Malerei des Quattrocento, in der verschiedene Elemente den Garten, den Wald oder auch den Gemüsegarten symbolisieren, florale Motive, Pflanzen, Pergolen und Bäume an.

⁸⁴² Siehe Varese, C., *L' Aminta: - Petrarchismo e teatro, II – Né pasque, né tragicommedia*, In: Torquato Tasso. *Epos-Parola-Scena*, Florenz 1977, S. 119-236; Finotti, F., *La scena satiresca e l' „Aminta“ del Tasso*, In: Ders., *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Florenz 2004, S. 193ff.; Cavicchi, A., *Ancora sull' Aminta del Belvedere*, In: Torquato Tasso e la cultura estense, III, Florenz 1999, S. 1151-1163; Ders., 1992, S. 45-85.

In schematischerer Form findet man bestimmte Elemente bereits bei diversen ferraresischen Festlichkeiten im späten 15. Jahrhundert. Tito Vespasiano Strozzi, der an eine Aufführungen am provisorischen Theater am Hof im Jahr 1491 erinnerte, beschreibt eine Spielpause, in der junge Männer mit Haarschmuck aus Efeu erscheinen. Mit den Zweigen, die sie in den Händen halten, flechten sie einen Portikus aus Laubwerk, ein Motiv, das in der *Giardini*-Tapisserie wiederkehrt.⁸⁴³ Während der Hochzeit von Alfonso I. mit Lucrezia Borgia im Jahr 1502 wurden fünf plautische Komödien aufgeführt. Zwischen den einzelnen Akten setzte man Nymphen, „*homini silvatici*“, Satyrn, „*villani*“, „*cupidi e cacce*“ mit zahlreichen realen Tieren in Szene. Die Chronisten widmeten dabei in ihren Berichten diesen Intermezzi größeren Raum als den eigentlichen Komödien.⁸⁴⁴ Ein Pastorale mit dem Namen „*L’Aretusa*“ von Alberto Lollio kam im Jahr 1563 im Palazzo Schifanoia in Anwesenheit des Herzogs und des Kardinals Luigi zur Aufführung.⁸⁴⁵ Der Titel des Stückes kehrt in der *Aretusa*-Tapisserie wieder. Noch weitere Verbindungen existierten zwischen den Aufführungen der Pastorale und den Tapisserien der Metamorphosen. Zum Beispiel erscheinen in der Darstellung des *Sacrificio* im Jahr 1587 der Fall des Phaeton und die Verwandlung der Schwestern in Bäume.⁸⁴⁶

Immer wieder stößt man auf Ovid, in dessen „*Metamorphosen*“ ebenfalls detaillierte naturalistische Beschreibungen auftauchen.⁸⁴⁷ In Ferrara, wo die berühmtesten Mythographen des Jahrhunderts operierten, wurden die Metamorphosen des Ovid in enger Abhängigkeit linguistischer Recherchen besonders auf dem theatralischen, literarischen und dem figurativen Gebiet lebendig und lieferten auch einen wichtigen Beitrag zu den Hintergründen des pastoralen Theaters. Pieri sieht in Ovid schließlich den großen Inspirator der Pastorale.⁸⁴⁸ Die Tapisserieserie der *Metamorfosi* war eine dekorative Serie, jedoch mit intellektuellen *Invenzioni*, die auf Ovid und expliziten Anspielungen auf den aktuellen Este-Herzog und sein Territorium basierten. Tiere, Nymphen und weitere Elemente beziehen sich auf verschiedene Passagen von Ovids Metamor-

⁸⁴³ „*Hic iuvenes ederae tecti viridantis amictu pluribus extemplo prosiluerunt loci, atque laeris agilis meditates corpore motus*“ (*Ad Herculem Ferrariae Ducem, de Nuptis Alphonsis et Annae*, In: Strozzi Poetae, Pater et Filius Aelosticon IV, Venedig 1513; zitiert nach Cavicchi, C., *Il Palazzetto...*, 1992, S. 72).

⁸⁴⁴ Siehe Pieri, 1982, S. 517.

⁸⁴⁵ Seragnoli, D., Di Pascale, B., *Il teatro a Ferrara da Ercole II alla devoluzione estense*, In: *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia Romagna*, Bortolotti, L. (Hrg.), Bologna 1995, S. 22; Cavicchi, A., 1971, S. 57.

⁸⁴⁶ Pieri, 1982, S. 523.

⁸⁴⁷ Zu einer Analyse der Landschaft bei Ovid siehe Segal, C.P., *Landscape in Ovid’s Metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden 1969, v.a. Kapitel „Landscape as Symbol“.

⁸⁴⁸ Pieri, 1982, S. 519.

phosen, wobei die Verbindung der verschiedenen Mythen durch die Flusslandschaft des Po gegeben ist, der für Ferrara eine prägende Rolle gespielt hat.

Die Tapisserieserie der *Pergoline* (1558-59)

Während die Tapisserien der *Metamorfosi* bereits eine offensichtliche theatralische Anlage aufweisen, ist der Garten als bühengerechter Platz Gegenstand des *Arazzo Pergolato di un giardino* aus der siebenteiligen Serie *Le Pergoline*.⁸⁴⁹ Neben der größeren Tapisserie, die aus verschiedenen vertikalen Segmenten zusammengesetzt wurde (**Abb. 57**)⁸⁵⁰, sind im Depot des Musée des Arts Décoratifs in Paris zwei kleinere stark beschnittene fragmentarische *Entrefenêtre* erhalten (**Abb. 58+59**). Beide Stücke, die ursprünglich einer größeren Tapisserie entstammen, wurden jeweils in ein hohes und schmales Format zerschnitten, so dass sie zwischen zwei Fenster gehängt werden konnten.⁸⁵¹ Die Kartons für die Serie erstellte Leonardo da Brescia von 1558-1559. In der älteren Literatur wird noch erwähnt, dass die Tapisserieserie nach einem Modell von Battista beziehungsweise Dosso Dossi ausgeführt wurde.⁸⁵² Zur Zeit, als der *Arazziere* die Tapisserien webte (1558/59), war Battista Dossi jedoch bereits seit mehreren Jahren tot. Um diese zeitliche Diskrepanz zu erklären, wurde der Entwurf auf etwa 1544 datiert und mit einer Archivaufzeichnung in Verbindung gebracht, der man entnehmen kann, dass Battista 1543-1544 einen Karton mit der Darstellung von „*termini e paissi e pergola*“ vorbereitet hatte.⁸⁵³ Die drei

⁸⁴⁹ Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 105-106; Ackerman, 1933, S. 204; Plourin, 1955, S. 117, pl. 147; Novelli, 1964, S. 5, Fn. 2; *Le XVIe Siècle European Tapisseries*, Paris Mobilier National, 1965, S. 57, Nr. 35; *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, Ausst.Kat., Rom 1972, n. 3 auf S. VIII; Novelli, 1973, S. 50-55; Forti Grazzini, 1982, S. 70-71, 109-111; Bentini, 1987, S. 75; Adelson, 1983, S. 916 und Fn. 52; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 323, 328; AFMB, 1992, S. 336-338, Nr. 364; Dufour Nannelli, 1997, S. 52; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Forti Grazzini, In: *Flemish Tapestry Weavers...*, 2002, S. 141-142; Campbell, T.P., 2002, S. 487-488; Forti Grazzini, In: *Un Rinascimento sing.*, 2003, S. 331.

⁸⁵⁰ Das Museum gibt die Maße mit 3,45 x 4,52 m an. In den Dokumenten misst die Tapisserie 336,3 *Bracci* in der Höhe und 488,4 *Bracci* in der Breite; das ferraresische *Braccio* entspricht 67,36 cm. (Crocchi, G., *Dizionario universale dei pesi e delle misure*, Mailand, 1860, S. 96) Die metrischen Unterschiede bzgl. der Höhe der Tapisserie in Bezug auf jene von den Inventaren übertragenen, werden auf die Entfernung der unteren Bordüre und die zahlreichen Manipulationen zurückgeführt, denen der Bildteppich in den Jahrhunderten unterlag. Die im Depot des Museums gelagerte Tapisserie *Pergolato di un giardino* wurde vom 3. Oktober 2003 bis 11. Januar 2004 auf einer Ausstellung in Brüssel im Palais des Beaux-Arts, gezeigt („*Une renaissance singulière. La cour d'Este à Ferrare. Au palais des Beaux-arts de Bruxelles du 3 octobre 2003 au 11 janvier 2004*“; siehe Forti Grazzini, In: *Un Rinascimento sing.*, 2003, S. 331; Bentini, *Gli Este a Ferrara...*, 2004, Abb. S. 200).

⁸⁵¹ Maße nach Angabe des Museums: Inv. Nr. 5532 B: 354 x 208 cm; Inv. Nr. 5532 C: 357 x 225 cm. Mit freundlicher Erlaubnis des Museums wurde mir im November 2006 ermöglicht, die Stücke im Depot zu untersuchen und zu fotografieren.

⁸⁵² Z.B. Plourin, 1955, S. 117; Kat. *Le XVI Siècle...*, 1965, S. 57, Nr. 35.

⁸⁵³ Zum Dokument siehe Forti Grazzini, 1982, S. 70; Venturi, 1893, Dok. CCCXXVIII-XXIX, S. 223; Mezzetti, 1965, S. 49, 88, Nr. 65, 195-206, Nr. 134-135 und Gibbons, 1968.

Pariser Stücke entstammen jedoch einer ursprünglich siebenteiligen Serie, die mit Pergolen dekoriert waren und die eine umfangreiche Gruppe von Tapisserien mit jenem Sujet von Battista Dossi voraussetzen, wovon die Quellen jedoch nichts erwähnen. Jenes Dokument bezieht sich stattdessen auf die Serie der *Metamorfosi* aus dem Jahr 1545.⁸⁵⁴ Adelson schließt die Möglichkeit nicht aus, dass die siebenteilige Serie der *Pergoline* einen früheren Zyklus weiterführte und in den 1540er Jahren begonnen wurde. So war es bei einigen ferraresischen Tapisserien der 1550er Jahre der Fall, zum Beispiel bei einer *Herkules*-Serie und den *Arazzi* der *Cavalli*. Sie könnten deshalb auf Battistas Entwurf von 1543-1544 basieren. Die Zuschreibung an Leonardo da Brescia als Autor der Kartons stellt Adelson nicht in Frage.⁸⁵⁵

Zu einem Preis von 260 Lire führte der Hofmaler sechs Kartons in voller und einen in halber Größe aus.⁸⁵⁶ Während Leonardo in diesem Fall mit 40 Lire für einen ganzen Karton entlohnt wurde, scheint er normalerweise ungefähr eine Lira für den Quadrat-*Braccio* erhalten zu haben. So stimmt der Preis von 260 Lire für die Kartons mit der gesamten Fläche der Tapisserien von ca. 280 Quadrat-*Bracci*, überein.⁸⁵⁷ Der ferraresische Hofkünstler war zum Zeitpunkt der Entstehung der *Pergoline*-Kartons bereits seit mehreren Jahren für die *Arazzeria estense* tätig. Die fertigen Bildteppiche lieferte Giovanni Karcher 1558-1559 aus. Die hohe Qualität der Stücke steht außer Frage. Das mit sieben Fäden pro cm relativ feine Gewebe setzt sich aus Wolle und Seide zusammen. Im Jahr 1587 wurden sie als „*opera bellissima*“ beschrieben und 1679 als „*bellissimi*“, als sie noch einen Ehrenplatz in der estensischen Sammlung in Modena innehatten.⁸⁵⁸ Die Serie war zur ständigen Dekoration des herzoglichen Schlafraumes bestimmt, wo sie noch 1580 ausgestellt war.⁸⁵⁹

⁸⁵⁴ Forti Grazzini, 1982, S. 71.

⁸⁵⁵ Adelson, 1983, Fn. 52.

⁸⁵⁶ 1558: „*Messer Leonardo da bresa pitor de dare L. ducento sesanta m. per conto de depingere li cartoni a paisi et a prospettiva che va nele camere dove dorme Sua Signoria nostra che se li fa per cartoni 7 computa uno carton piccolo che e per la mita de uno de quelli soprascritti a L. 40 l'uno in più partite quale sono reportate in anti nel detto libro de li ricordi de messer Carlo Marscoto a c. 60, 70, 71, 73.*“ (Inventar 1558; Novelli, 1973, S. 53).

⁸⁵⁷ Siehe die von Novelli, 1973, S. 52-54, veröffentlichten Dokumente; Adelson, 1983, Fn. 51.

⁸⁵⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 70.

⁸⁵⁹ Inventar 1558: Sieben „*(...) cartoni a paisi et a prospettiva che va nele camere dove dorme Sua Signoria nostra (...)*“ (Adelson, 1983, Fn. 52) Forti Grazzini gelang es, anhand der vorhandenen Dokumente die ursprüngliche Zugehörigkeit dieser Fragmente zu der für den Privatraum der Este bestimmten Serie zu belegen (siehe Inventar 1580; Forti Grazzini, 1982, S. 70, 109).

Pergolato di un giardino (1558)

Die Tapiserie *Pergolato di un giardino* wird durch eine Reihe geschlossener Laubengänge in Arkaden gegliedert, die sich auf in Vierergruppen konzipierte Karyatiden und Termini stützen, die wiederum auf Basen mit geflügelten Schimären im Relief stehen. Die Pfeilerstützen, die nicht aus Stein, sondern aus einem vegetabilen Gewächs bestehen, das sich von unten nach oben in die Bogengänge schlingt, werden durch eine Balustrade verbunden und bilden den Abschluss einer schmalen Bühne. Beide Seiten der Brüstung sind mit Putti, einem Fasan, einer Ente und anderem Geflügel bevölkert. Von der zentralen Mitte der Bogenwölbungen hängen große Melonen herab, mit breiten Bändern an großen Masken befestigt. Vier geflügelte Putti – der vierte Putto ist am rechten Rand abgeschnitten und muss ergänzt werden – halten eine an Blumen und Früchten reichgeschmückte Girlande. Diese durchläuft die Tapiserie im oberen Drittel längs in einer Welle und deckt dabei teilweise die Öffnungen der Bögen ab.

An der oberen Kante endet der Wandbehang mit einer Bordüre aus vegetabilen Drehungen. Vermutlich befand sich auch an der Unterseite der Tapiserie eine vergleichbare Einfassung, die etwa 15-20 cm hoch gewesen sein muss. Ebenfalls fehlt etwas von der obersten Kante der Komposition, sie wurde durch drei vertikale Schnitte in der Breite gekürzt. Auf der linken Seite befindet sich auf einer von einem Putto gehaltenen Tafel eine Inschrift, die wie folgt lautet: „*HER. II FER. MUT (...) EG IIII (...) R DUX I*“ (Erocole II., 4. Herzog von Ferrara, Modena und Reggio und 1. Herzog von Chartres).⁸⁶⁰ Eine weitere Inschrift auf der rechten Seite ist so gut wie unleserlich (**Abb. 57a+b**). Die Tafel, bei der die linke Seite fehlt, wird ebenfalls von einem Putto gehalten. Adelson brachte einen überzeugenden Lösungsvorschlag für die Entzifferung der Zeilen vor, eine Datierungsform, die offensichtlich in der Manufaktur Giovanni Karchers geläufig war: „*(F)ACTUM (F)ERRARI/ (AE M)D / (L) VIII*“ (hergestellt in Ferrara 1558).⁸⁶¹

⁸⁶⁰ Hier muss man vermutlich, wie es auch auf der rechten Seite der Fall ist, einen zweiten Putto hinzufügen, von dessen Lockenkopf ein Ansatz zu sehen ist. Im unteren Bereich erkennt man Beine und blaue Gewandfalten.

⁸⁶¹ (Adelson, 1983, Fn. 52) Vergleichbares findet man auch auf folgenden Tapisseries der Karcher Manufaktur: Auf der Tapiserie der *Giardini* aus der Metamorphosen-Serie steht auf dem Sockel einer zerbrochenen Säule die Inschrift *FACTUM FERRARIAE MDXXXXV*, bei den Tapisseries der *Heliaden* und der *Aretusa* findet man jeweils auf einer Tafel, die von einer Grotteske am linken Rand an einem Band herabhängt, eine Inschrift. In der *Enthauptung des Hl. Georg* steht das Datum *MDLII* hinter der Angabe des Herstellungsortes *FACTUM FERRARIAE* auf der Bordüre unten rechts, im *Martyrium des Hl. Georg mit dem Rad* findet man das Datum *MDLIII* mit der Inschrift des Ortes der Manufaktur rechts unten im Hauptfeld der Tapiserie. Beide Tapisseries stammen aus der Tapisserieserie mit den Heiligen Maurelius und Georg im Dommuseum in Ferrara (siehe 4.3.5.2). Ebenfalls weist auch die letzte von Giovanni Karcher stammende Tapiserie aus dem Dom von Como die bekannte Datierungs- und Lokalisierungsmarke auf: *FACTUM FERRARIAE MDLXII*, diesmal links unten im Hauptfeld der Tapiserie auf einem Stein eingraviert (siehe 4.3.5.3).

Der fingierte Laubengang gibt den Blick auf eine dahintergelegene Landschaft frei, die mit kleinen Tanzszenen, Wanderern und anderen Figuren belebt ist. Durch den zentralen Bogen erkennt man einen geometrisch gegliederten Garten, der von einem gewaltigen Bauwerk in rustikalem Bossenwerk, einem mit Statuen geschmückten Rundbau, dominiert wird. Vor dem Rundgebäude spielen sich in Anwesenheit des Herzogs Tanzszenen ab. Den Abschluss bildet eine Hintergrundlandschaft mit Bergen und Wäldern. Die Darstellung des Mittelteiles der Tapiserie stimmt mit einer Inventarbeschreibung überein: *„Uno Razzo de seda e lana che compagna gli altri con cornise e balaustre con selegata con pergolati di gelsomini bianchi con li termini che sono huomini e donne intieri tutti vestiti con puttini con le sue camisole indosso con uno pavaglione in mezo al volto de mezo dove sua ecc.a è a tavola con la guarda delli Tedeschi intorno con altre fantasie, è alto br. 5 3/8 1/2 (= 3,63 m) et largo br. 7 2/8 (= 4,85 m) che fanno br. 40 1/9 quadre.“*⁸⁶² Man findet in der Beschreibung den Rahmen, die Balustrade mit Pergolen aus weißem Jasmin, die bekleideten männlichen und weiblichen Pfeilerstützen und die Putti wieder. Im zentralen Bogen der Tapiserie erscheint der *„pavaglione“*, vor dem das Gastmahl des Herzogs stattfindet. Der von seinen Wächtern, der *„guarda delli Tedeschi“*, umgebene Herzog Ercole II. ist offensichtlich mit der sitzenden Figur zu identifizieren. Fröhlich ausgelassene Bankettszenen im Garten sind als ein Hinweis auf das Goldene Zeitalter zu deuten. Im Hintergrund der seitlichen Bögen erscheinen archaische Szenen mit Ruinen, die im flämischen Geschmack mit kleinen Figuren belebt sind. Die Landschaftsdarstellungen mit Figuren, Tempietti, Wäldern und klassischen Ruinen sind der flämischen Landschaftsmalerei von Luca d’Olanda verbunden. Das häufige Auftauchen von Gebäuden mit Türmen und Obelisken auf ländlichen und felsigen Hintergründen in aufsteigender Perspektive ist charakteristisch für die ferraresische (Tapiserie)Kunst. Diese Darstellungen wurden sicherlich durch den kontinuierlichen Kontakt mit flämischen Künstlern beeinflusst, wobei Luca d’Olanda, der als Spezialist für Landschaften galt, eine primäre Rolle gespielt haben dürfte.⁸⁶³ Pieri sieht einen nicht sekundären Grund für die außergewöhnliche Entwicklung des pastoralen-rustikalen Genres in dieser traditionellen naturalistischen Spezialisierung der estensischen Künstler. Sie wurden an den Hof berufen, um gleichzeitig als Maler, Architekten von Ephemerem und Gärten, Dekorateur von Medaillen, Rüstungen, Majolika sowie als Entwerfer von Tapisseries zu fungieren, wie es auch bei Leonardo

⁸⁶² Notta delle coltrine che ha fatto M.° Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1558; Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 106; Forti Grazzini, 1982, S. 70; Adelson, 1983, Fn. 52.

⁸⁶³ Vergleichbar sind v.a. die Landschaftsdarstellungen in der Tapisserieserie der ferraresischen Schutzheiligen Georg und Maurelius im Dommuseum von Ferrara (4.3.5.2); zu Luca d’Olanda siehe auch Kapitel Bordüren (4.3.6).

da Brescia der Fall war.⁸⁶⁴ Leonardo war der lokalen Malschule verbunden, aber auch für Einflüsse des europäischen Manierismus offen. Stilvermächtnisse von Girolamo da Carpi und den Filippi kann man in Figuren der Kompositionen erkennen, zum Beispiel im breiten Gang, in der Ausdehnung der Glieder und in der weichen Drapierung der Karyatiden, die auch an den Stil Bastianinos erinnern.

Forti Grazzini sieht den formellen und dekorativen Stil der *Pergoline* in der fast gleichzeitig entstandenen Tapisserieserie der *Virtù* (1559-60) wieder lebendig werden.⁸⁶⁵ Das späte Altarbild der *Assunta* (**Abb. 14**) weist Affinität zur Tapisserie der *Pergoline* auf. Dies wird zum Beispiel deutlich am weichen und überreichlichen Einwickeln der Gewänder und am Fall der Drapierungen, an der offensichtlichen Vorliebe für Szenen im Stillstand oder der strengen architektonischen Teilung der Szenen. Das Altarbild birgt jedoch auch eine gewisse dekorative Vorliebe, die sich vollständiger in den Entwürfen für die Bildteppiche ausdrücken konnte.⁸⁶⁶ Novelli erkennt in den *Arazzi* das Werk eines guten Malers, der noch der dossesken Ausbildung verhaftet und im engen Kontakt mit den Filippi aufgewachsen ist.⁸⁶⁷ Die finsternen und bärtigen Gesichter, die Girolamo da Carpi Ende der 1540er Jahre malte, scheinen bei den römischen Soldaten einer *Kreuzigung* durch.⁸⁶⁸ Die klassischen architektonischen Strukturen im oberen Teil des Bildteppichs könnten auch mit einer *Danza di putti* von Girolamo da Carpi in einer Privatsammlung in Chirignago verglichen werden.⁸⁶⁹ Ähnliche weibliche Stützfiguren zeichnete Girolamo in den Jahren 1549-1553 während seiner Romreise.⁸⁷⁰ Die Sujets der Karyatiden, Trophäen und Grottesken sind jene, die den Maler während seines gesamten Lebens interessierten und immer wiederkehren.

⁸⁶⁴ Pieri, 1982, S. 501.

⁸⁶⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 71; siehe 4.3.2.

⁸⁶⁶ Bentini, 1992, S. 336-338.

⁸⁶⁷ Novelli, 1964, S. 5, Fn 2. Zu Leonardo da Brescias Werken siehe auch Novelli, 1973, S. 50-55; Arcangeli, F., *Il Bastianino*, Mailand 1963, S. 11, 51, 72; Frabetti, 1972, S. 12f.

⁸⁶⁸ Mezzetti, 1977, S. 31ff., 87-88; Forti Grazzini, 1982, S. 70. Vergleichbare Gesichtstypen sind auch in einer Zeichnung aus einem Skizzenbuch des Girolamo da Carpi zu finden, die möglicherweise nach einem Entwurf von Polidoro da Caravaggio entstanden ist und einen bärtigen phrygischen Gefangenen zeigt (Canedym N.W., *The roman sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1978, R8).

⁸⁶⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 70; Mezzetti, 1977, S. 69 und Abb. 50.

⁸⁷⁰ Dauner, 2005, S. 4, Kat. 24.

Rekonstruktion der Serie

Vier Stücke (3,63 x 5,69 m; 3,68 x 6,14 m; 3,59 x 5,28 m; 3,68 x 3,43 m) aus der *Pergoline*-Serie waren mit „*bergolati de rose con puttini et huomini e donne che balano et altre varie fantasie*“ dekoriert.⁸⁷¹ Die fünfte Tapisserie (3,63 x 7,01 m; 1558), von welcher offensichtlich die beiden erhaltenen Fragmente stammen, war das größte Stück der Serie. Dieses wird 1558 mit einer Pergola aus weißen und roten Glockenblumen mit „*puttini*“ und „*termini de satiri et huomini e donne e vari fiori e fruti et altre fantasie*“ beschrieben.⁸⁷² Die sechste Tapisserie (3,63 x 4,84 m; 1558), die mit dem Stück *Pergolato di un giardino* identifiziert wurde, ist bereits bekannt. Zu diesen sechs großen Stücken kommt noch ein kleineres *Entrefenêtre* (3,68 x 2,09 m; 1559) hinzu, das mit einer Arkade mit Glockenblumen und Girlanden mit Melonen und anderen Früchten dekoriert war.⁸⁷³

Da keine Tapisserie heute in ihrer ursprünglichen Form erhalten ist, gestaltet sich eine Rekonstruktion der in den Quellen beschriebenen Stücke als äußerst schwierig. Die *Entre-fenêtre* erlangte man durch die Zerschneidung der größten Tapisserie, während das Stück *Pergolato di un giardino* aus mindestens drei Fragmenten besteht – wobei sich die Frage stellt, ob dieses aus verschiedenen Exemplaren der Serie besteht, wie Forti Grazzini vorschlägt⁸⁷⁴, oder ob nur jeweils ein schmaler Streifen in der Komposition ergänzt werden muss. Die beiden auf der linken und der rechten Seite angefügten Fragmente mit den Ruinen im Hintergrund und den Inschriftentafeln im Vordergrund könnten von einem anderen Stück stammen. Die angeschlossenen Details gehen nicht schlüssig ineinander über.

Vielleicht befanden sich bei allen Stücken zwischen den beiden äußeren Bogenwölbungen auf der linken und rechten Seite auf der Balustrade Putti mit Inschriftentafeln, die auf den Herstel-

⁸⁷¹ Notta delle coltrine che ha fatto M.° Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1558: „*Dui Razetti de seda e lana a bergolati de rose con puttini et huomini e donne che balano et altre varie fantasie, uno alto br. 5 3/8 e largo br. 8 1/2 e l'altro alto br. 5 1/2 et largo br. 9 4/6 che fano br. 96 2/3 in tutto quadre.*“ Die beiden anderen „*Dui Razzetti de seda e lana fatti similmemente come li dui sup.i cioè uno alto br. 5 3/8 et largo br. 7 3/8 e l'altro alto br. 5 1/2 et largo br. 5 1/8 che fanno br. 70 4/3 1/2 quadre*“ (veröffentlicht in Campori, (1876) 1980, Doc. XI, S. 105; Forti Grazzini, 1982, S. 70).

⁸⁷² Notta delle coltrine che ha fatto M.° Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1558: „*Uno Razzetto de seda e lana fatto a pergolato de campanelli parte rossi et parte bianchi con puttini che sono termini de satiri et huomini e donne et vari fiori e fruti et altre fantasie ch'è alto br. 5 3/8 1/2 et largo br. 10 3/8 4/2 che fanno br. 56 3/4 quadre* (Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 105; Forti Grazzini, 1982, S. 70, 141; Ders., 2002, S. 141).

⁸⁷³ Notta delle coltrine che ha fatto M.° Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1559: „*Uno Razzo piccolo de seda e lana simile il quale va tra le fenestre ed ha solo un volto di pergolati de campanelli con festoni de meloni et altri fruti e fantasie il quale è alto br. 5 1/2 et largo br. 3 1/8 che fanno in tutto br. 56 2/3 quadre*“ (Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 106).

⁸⁷⁴ Forti Grazzini, 1982, S. 70.

lungsort und den Auftraggeber verweisen. In der rechten Bogenwölbung erkennt man einen Putto mit Geflügel im Arm. Sein rechter Fuß endet unten an dem Schnitt abrupt, außerdem ist er mit dem Ansatz einer Inschriftentafel inklusive dem Anfang einer Hand versehen.⁸⁷⁵ Auf der linken Seite findet man dagegen unterhalb der Balustrade den Ansatz eines blauen Gewandes mit dem vollständigen Unterkörper eines Putto, der nach rechts zu springen scheint. Dessen Oberkörper wurde über der Brüstung durch einen Baum und Vegetation ersetzt. Beim Putto mit der Inschriftentafel mit Verweis auf Ercole II. kann man am Rand der Tafel den Ansatz eines Lockenkopfes erkennen. Hier stellt sich nun die Frage, ob mit dem Einfügen eines schmalen Streifens dieser Lockenkopf zum besagten Unterkörper passen könnte und auch die Ruinenlandschaft im oberen Teil durch eine Ergänzung stimmiger wäre. Wahrscheinlicher ist es in diesem Fall jedoch, dass dieses linke Fragment mit Ruine, Obelisk und Putto mit Inschriftentafel von einem anderen Stück der Serie stammt.

Wenden wir uns nun den beiden erhaltenen Fragmenten zu, die zur Unterscheidung mit den vom Pariser Musée des Arts Décoratifs versehenen Inventarnummern (5532 B; 5532 C) bezeichnet werden. Der grundsätzliche Aufbau der Tapiserie ist derselbe wie im großen Stück, Arkaden, die von Statuen gestützt werden, in diesem Fall von Satyrn und halbnackten Mänaden, und Putti und Girlanden über diesen. Die Landschaften sind abgeschnitten.

Fragment 5532 B:

Das Fragment mit der Inventarnummer 5532 B zeigt einen vollständigen Bogen mit zwei Pfeilerstützen und zwei Girlanden haltenden Putti (**Abb. 58**). Die Landschaft, die ursprünglich in der Bogenöffnung zu erkennen war, wurde herausgeschnitten. Es scheint sich um eine kultivierte Landschaft gehandelt zu haben, vielleicht eine Anlage mit Obstbäumen. Links hinter der Schulter des Satyr links der Bogenöffnung kann man noch ein unvollständiges Detail erkennen, zwei Figuren, die an einem Baum beschäftigt sind (**Abb. 58a**). Eine Person sitzt gestikulierend auf einem Zaun und schaut der anderen zu, die vielleicht den Baum zuschneidet oder Früchte erntet. Hervorzuheben sind vor allem die beiden ausdrucksstarken Putti (**Abb. 58c+d**). Bei der linken Figur handelt es sich um eine melancholisch blickende weibliche nackte Gestalt mit Flügeln,

⁸⁷⁵ Wobei sich hier nicht ganz klären lässt, ob der Handansatz nicht doch zum rechts angefügten Putto gehört und in diesem Falle nur ein schmales Fragment fehlt, da der Abstand zwischen dem Pfeiler im Vergleich zum Mittelteil kürzer ist. Die Ruine oben ist auch unvollständig und die Vegetation geht nicht schlüssig weiter, könnte aber möglicherweise, wenn man ein Stück ergänzt, von derselben Episode stammen.

langem, hochgestecktem und kunstvoll angeordnetem Haar, mit Stoffdrapierungen um Schultern und Arme. Wie der Putto auf der rechten Seite hält sie teilnahmslos eine Frucht aus der Girlande in der Hand. Der Putto blickt in die entgegengesetzte Richtung wie sein weibliches Pendant und führt seinen linken Arm zur rechten Schulter.

Von den Vierergruppierungen der Pfeilerstützen sind zwei in voller Gestalt zu sehen. Auf der linken Seite erblickt man einen Satyr. Der als wildes, übermütiges und lüsternes Wesen bekannte Naturdämon ist hier mit Spitzohren und Pferdefüßen dargestellt. Satyrn verkörpern die hemmungslose Fruchtbarkeit der ungebändigten Natur.⁸⁷⁶ Diese Symbolik findet man in den oben im Pergolengerüst dargestellten Feigen und Granatäpfeln wieder, ebenfalls Symbole der Fruchtbarkeit. Die Beine der steinernen Herme auf der rechten Seite, die sich in einen verjüngten Pfeiler fortsetzen, sind kunstvoll mit sich überkreuzenden Zweigen dekoriert. An den Kreuzungspunkten sind kleine Masken angeordnet. Die Stützfigur auf der entgegengesetzten Seite des Pfeilers scheint eine vergleichbare Gestalt zu sein. Vor der Balustrade saß ursprünglich ein Putto mit einer kleinen Eule auf der Hand (**Abb. 58b**).

Fragment 5532 C:

Beim Fragment mit der Inventarnummer 5532 C erkennt man rechts auf einer von einem Putto gehaltenen Tafel die bekannte Formel, die auf Herstellungsort und -datum verweist (**Abb. 59, 59a**). Die Inschrift ist zur Hälfte abgeschnitten und muss ergänzt werden: „*FACTUM FERRARIAE MDLVIII*“. Die große Tapiserie mit „*termini de satiri et huomini e donne*“, aus der das Fragment stammt, wurde von Giovanni Karcher nachweislich im Jahr 1558 abgeliefert. Vielleicht bildete dieses Bruchstück vergleichbar wie beim *Arazzo Pergolato di un giardino* den rechten Abschluss des vollständigen Behanges, wobei noch ein abschließender Pfeiler auf der Rechten ergänzt werden muss. An der linken nicht mehr vollständigen Stütze erkennt man einen Satyr mit Bart und Bocksbeinen, an der rechten eine Karyatide. Auch hier saß wiederum zwischen der Bogenwölbung ein Putto auf der Balustrade, worauf eine schwungvoll herabfallende Stoffdrapierung und ein in der Luft hängender Fuß verweisen (**Abb. 59b**). Die Landschaften sind stark beschnitten, wobei der Schnitt nicht zentral gewählt wurde. Vom Hintergrund sind nur noch wenige Elemente zu erkennen: Wiesen, Bäume, sanfte Hügel, entfernte Häuser, ein Zaun und ein einzelner Wanderer mit Wanderstock.

⁸⁷⁶ Grant, Hazel, 1994, S. 369; Poeschel, 2005, S. 293.

Motive aus der Theaterdekoration

Einige Elemente auf den *Pergoline*-Tapisserien verweisen auf zeitgenössische Theaterdekorationen. Loggien hatten im Cinquecento eine auf das Theater bezogene Funktion, wie man etwa am Beispiel der Loggia und des Odeon Cornaro in Padua sieht (**Abb. 60**). Die Loggia und das Odeon Cornaro wurden im Auftrag Alvise Cornaros von Giovanni Mario Falconetto ab 1524 gebaut und dienten als Kulisse für Musik- und Theateraufführungen. Cornaro zeigte ein tiefes Interesse für die Baukunst und Architektur der antiken Römer, was an dem Versuch deutlich wird, Vitruvs „*De Architectura*“ in seine Bauten einzugliedern. In Venedig wurde durch Fra' Giocondo da Verona (1511) in lateinischer Sprache eine erste moderne und illustrierte Version von Vitruv gedruckt. Die Loggia folgt in ihrer Struktur mit übereinandergesetzten Registern dem Schema der „*frons scenae*“, wie sie in der Vitruv-Ausgabe von Fra' Giocondo angenommen wird.⁸⁷⁷

Interessant ist, dass auch in den zentralen Bogenwölbungen der Loggia Cornaro Masken angebracht sind. Diese verweisen auf das Theater beziehungsweise auf den Karneval. Die Motive der Masken und die neben den Säulen hängenden Bänder mit Masken auf den Tapisserien der *Pergoline* sowie der *Metamorfosi* könnten sich ebenfalls auf zeitgenössische Theaterdekorationen beziehen. Die Maske als Element des antiken Kultes um Dionysos/ Bacchus, dem Patron des Theaters, hat eine umfangreiche Darstellungstradition.⁸⁷⁸ Auch die Fassade des Palazzo Schifanoia mit seinem großen und imposanten, triumphalen Eingang hatte eine mit szenischen und theatralischen Ansprüchen verbundene Funktion und diente als Bühnenhintergrund (**Abb. 61**). Dieser wurde aus einer sehr hohen Mauer gebildet, welche durch einen Zinnenkranz abgeschlossen war. Ein hohes und imposantes Portal fungierte als Durchgang für die Akteure, die auf die Bühne traten. Die Chroniken überliefern, dass vor der Fassade des Palazzo Schifanoia Theateraufführungen stattgefunden haben. Die Vorstellungen wurden nicht nur auf der Piazza abgehalten, welche die Fassade des Palastes einrahmt, auch im Inneren fanden Schauspiele und Theaterdarbietungen statt.⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ Scarbi, V., *L'Odeon Cornaro*, Turin 2003, S. 9-16. Weitere Beispiele dafür, dass auch gewisse Palastfassaden sich als „*scenae frontes*“ darstellen konnten, sind der Palazzo Pitti in Richtung Boboli-Gärten in Florenz, die Fassade der Villa Medici in Rom, Villa Giulia in Rom oder die Casina von Pius IV. im Vatikan (Fagiolo, M., *Effimero e giardino: Il teatro della città e il teatro della natura*, In: *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Florenz 1980, S. 42ff.; Venturi, G., 1985, S. 174).

⁸⁷⁸ Leuschner, E., *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt/ M. 1997.

⁸⁷⁹ Das Marmorportal am Palazzo Schifanoia wurde 1471 gebaut (Zaniboni, 1987, S. 102f.).

Die bärtigen Masken sowie die Weintrauben in der Pergola verweisen auf den antiken Weingott, dessen Zügellosigkeit allegorisierend als Warnung vor den Verirrungen durch Trunkenheit und den Ausschweifungen im Allgemeinen stehen.⁸⁸⁰ Jene dekorativen Elemente der Festons aus Zweigen, Früchten und Blumen wurden auch als Festschmuck benutzt. Ebenso findet man Satyrn und Mänaden in dieser Zeit bevorzugt in der Theaterarchitektur beziehungsweise in der „*Scena satirica*“. Theaterausstattungen mit Stützfiguren aus dem dionysischen Kreis sind mindestens seit dem Hellenismus belegt.⁸⁸¹ Wie bei der Serie der *Metamorfosi* sind die Komponenten der *Pergoline* für das Pastorale typisch. Während die Einrahmung der *Metamorphosen*-Bildteppiche durch einen von zwei Säulen getragenen Architrav gebildet wird, erinnert die Arkadengliederung der *Pergoline* an das bekannte Modell des *Arcoscenico*, das Aleotti in der Pastorale von Sassuolo benutzte.

Ein Interesse für das Pastorale ist in der ferraresischen Malerei noch Ende Cinquecento und Anfang Seicento nachzuweisen. Profunde Einflüsse kann man etwa in den Landschaften von Scarsellino, Guercino und Bononi finden, die jeweils eigene Interpretationen liefern.⁸⁸² A. Cavicchi verweist in diesem Zusammenhang auf eine Freskenausmalung des ferraresischen Malers Ippolito Scarsella (ca. 1550-1620), genannt lo Scarsellino. Nach 1590 wurde der Künstler damit beauftragt, die Apsis der ferraresischen Karmeliterkirche von San Paolo auszumalen. Der Künstler, der wahrscheinlich bei den estensischen Pastorale ab den 1560er Jahren zugegen war, konstruierte in der Apsis eine authentische „*scena pastorale*“ mit Flüssen, grünen Bergen, Tempeln, zahlreichen Tieren ebenso mit Girlanden versehene Personen, das heißt für das figurative Genre der Pastorale nachgewiesene Motive.⁸⁸³

Leonardo da Brescia scheint, was die Theaterdekoration anbetrifft, eine wichtige Person am Hof gewesen zu sein. Er war Dekorateur und entwarf Kostüme, Bühnenmaschinen sowie Bühnenbilder.⁸⁸⁴ Wie bei der Tapisserieserie der *Metamorfosi* entwickelte der Künstler durch das Spiel von Teilansichten und Ausblicken eine illusionistische Darstellungsweise. Die Erfassung von zwei Ebenen, das heißt die formale Ausarbeitung der ersten Ebene und der weite Landschaftsausblick, charakterisiert seinen Tapisserieentwurf jedoch als ein Produkt der postdossesken Zeit. Leonardo da Brescia benutzte ein kompositorisches Schema, das sich auf Capriccio und Unge-

⁸⁸⁰ Leuschner, 1997, S. 85.

⁸⁸¹ Siehe Schmidt, 1982, S. 130.

⁸⁸² Siehe Cavicchi, A., 1992, S. 66; Novelli, 1964, S. 32.

⁸⁸³ Cavicchi, A., 1992, S. 66, Abb. 31-33 auf S. 85.

⁸⁸⁴ Siehe auch 4.3.2 und Marcigliano, 2003, S. 113.

bräuchliches gründet. Er verwendet jenes archäologisch-antikisierende Ornat, das im raffaelesken Umkreis der vatikanischen Loggien ausgearbeitet und von Giulio Romano und Perino del Vaga verbreitet wurde.⁸⁸⁵

Das Motiv der Pergola mit Fruchtranken und Putti

Im Gegensatz zur Serie der *Metamorfosi* zeigen die *Pergoline* einen Bogengang, dessen Rahmenwerk mit den Motiven der großen Masken, Festons, Greifenpaare, Karyatiden, Termini und der geflügelten Putti nachhaltig Gebrauch von einem manieristisch-römischen Repertoire macht. Dahinter erstreckt sich eine Landschaft, die wenig Realistisches an sich hat und mit dem phantastischen Repertoire der Ruinen flämischen Ursprungs spielt. An dieser Stelle muss vorweggenommen werden, dass die Tapisserien im 16. Jahrhundert im Allgemeinen so konzipiert waren, dass sie mit ihrer unteren Kante gerade über Bodenniveau hingen und ohne Abstand nebeneinander, Seite an Seite platziert wurden.⁸⁸⁶ Durch die Praxis, die Wände eines Raumes komplett mit den Bildteppichen zu schmücken, wurde der dekorative Effekt noch gesteigert. Die zum Teil kleinfigürlichen Darstellungen im Hintergrund weisen auf einen intimeren Ort wie das herzogliche Schlafzimmer hin, für das die Bestimmung der Serie auch dokumentiert ist. Die Tapisseriefolge war eine angemessene Verschönerung der *Camera da letto* des Auftraggebers Ercoles II.

Arazzi mit „*pergoline*“ sind wiederholt in den Inventaren der herzoglichen *Guardaroba* verzeichnet. Das Sujet, das in einer Loggia oder in einem Garten wiederauftaucht, entspricht den dekorativen und architektonisch-räumlichen Anforderungen einer Tapisserie. Die Serie der *Pergoline* entstand gleichzeitig mit jener der *Grotesche e paesi* im Jahr 1556. Die Darstellung von Pergolaarkaden mit Karyatiden und Termini, Girlanden tragenden Putti sowie Gärten im Hintergrund ist in einem gewissen Grad auch von den bereits erwähnten Fresken in den estensischen Residenzen inspiriert, wie etwa die Malereien in der *Sala della Vigna* in Belriguardo. Die Assoziation zwischen fingierten architektonischen Elementen und illusionistischen Landschaften in der *Sala della Vigna* führte zur Hypothese, dass der Raum für Theateraufführungen benutzt worden sein könnte.⁸⁸⁷ Die Illusion, sich vor einem Bühnenhintergrund zu befinden, erinnert an die Aktivität Girolamo da Carpi als Maler von „*quinte teatrali*“, das heißt

⁸⁸⁵ Varoli-Piazza 2002; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 328.

⁸⁸⁶ Siehe 5.1.2.

⁸⁸⁷ Sgarbi, 1987, S. 595-601, 597; Dauner, 2005, S. 4.

Bühnenkulissen, die er zwischen 1540 und 1545 für Giambattista Giraldo Cinto ausgeführt hat. Vergleichbar waren vermutlich außerdem die Fresken mit „(...) *termini a chiaroscuro colonnati, con paesi, pergolati, grotteschi*“, die Girolamo da Carpi 1542-1547 in Copparo malte und welche die architektonische Struktur einer Bühne aufwiesen.⁸⁸⁸ Vielleicht waren die Kompositionen auch den Grotteskendekorationen in der *Stanzino* der Herzogin angenähert, die von Camillo Filippi und seinen Söhnen stammen und stilisierte architektonische „pompejanische“ Strukturen offenbaren.⁸⁸⁹ Bezüglich eines Vergleichs mit den *Metamorfosi*-Tapisserien kommt nun ein weiterer Faktor hinzu, nämlich das Eindringen monumentaler Architekturformen. Die Abgrenzung zwischen Vorder- und Hintergrund ist um ein Wesentliches stärker geworden. Die *Pergoline*-Tapisserie gibt durch die rahmende Pergolenarchitektur den Blick auf den Garten frei. Das Bild wird in mehrere Bereiche gegliedert und die dekorative Seite der Wandteppiche steht im Vordergrund.

Mit ihrer Kombination aus Putti und Pergolen scheint diese Serie eine Antwort auf Werke Giulio Romanos in Fresko und Tapisserie zu sein. Zeichnungen für Fresken aus den 1530er Jahren für die Säle des Palazzo Tè oder der Villa Gonzaga in Marmirolo könnten etwa als Vorbilder für die von Hermen getragene Arkade gedient haben, die auf eine dahinterliegende Landschaft geöffnet ist.⁸⁹⁰ In einer Zeichnung aus Zürich sind die Putti mit Girlanden, die sich auf die Schultern der Kinder legen, in einer ähnlich gelangweilten und posierenden Haltung dargestellt wie die beiden zentralen Putti in der Tapisserie *Pergolato di un giardino* (**Abb. 57+62**). Noch ein weiteres Vorbild von Giulio Romano kann herangezogen werden: die *Giochi di putti* mit Pergolen, die Nicola Karcher ca. 1540 in Mantua webte.⁸⁹¹ Der Einfluss dieser Tapisserien auf den späteren ferraresischen Zyklus ist offensichtlich. Jedoch wurde die verschiedenartige und bewegtere Pergola von Giulio Romano (**Abb. 63+64**) in einen strengeren Kontext und in einen stärker

⁸⁸⁸ Baruffaldi, *Vite...*, I, (1844) 1986, S. 389.

⁸⁸⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 70; Arcangeli, F. 1963, Abb. 14 und 16a.

⁸⁹⁰ In einer Zeichnung (Haarlem, Teylormuseum, Inv. K. 76) ist beispielsweise eine Pergola entworfen, die von Hermen getragen wird, die Hartt für den Entwurf Giulio Romanos oder seiner Mitarbeiter für ein heute verlorenes Fresko in der Villa Gonzaga in Marmirolo hält (1536-1539). Ein weiteres Blatt mit Putti und Girlanden wurde vielleicht für ein Fresko vorbereitet, das im Palazzo Tè im Jahr 1532 ausgeführt wurde (siehe hierzu und zu anderen Beispielen Forti Grazzini, 1982, S. 70, Fn. 91; Hartt, 1958, I, S. 259-261, n. 308 auf S. 271, n. 318 auf S. 300).

⁸⁹¹ Die Tapisserien der *Giochi di putti* sind zwischen der Fondazione Calouste Gulbenkian in Lissabon, dem Museo Poldi Pezzoli in Mailand, dem Victoria and Albert Museum in London und Compton Wynyates (Sammlung des Marquise von Northampton) aufgeteilt. Die Stücke aus Lissabon, Mailand und Compton Wynyates präsentieren auf dem oberen Rand die Wappen des Kardinals Ercole Gonzaga (1505-1563). Forti Grazzini identifizierte die Serie als die in den Inventaren von 1563, 1661 und 1668 verzeichneten *Arazzi* der „*dei puttini*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 76ff.; Ders., 2002, S. 144ff.; Delmarcel, 1997, S. 387ff.; Brown, Delmarcel, 1996, Kat. 4, S. 174ff.).

architektonisch konstruierten Rahmen umgewandelt.⁸⁹² Die hervorragende Materialqualität dieser Meisterwerke der *Arazzeria italiana* steht über den ferraresischen Stücken. Forti Grazzini verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterschiede in Technik und Ausführung der Tapisserien bei Nicola Karcher und seinem Bruder Giovanni. Er erkennt im Gewebe der *Giochi di putti* eine Reinheit und Präzision der Linien sowie eine Beherrschung der koloristischen Mittel, sowohl in den Chiaroscuro-Kontrasten als auch in den Abstufungen des Hintergrundes, die in den Werken von Giovanni Karcher nicht in diesem Umfang zu finden sind.⁸⁹³ Bei Nicola handelte es sich bekanntermaßen ebenfalls um einen *Arazziere*, der für den Este-Hof einige Tapisserien webte und dort neben seinem Bruder und Giovanni Rost die Meisterschaft und die Beherrschung der künstlerischen Mittel erlangte, die in den *Giochi di putti* in einem solch hohen Grad zu finden sind. Gerade diese Tatsache macht den Verlust der von ihm in Ferrara gewebten Stücke sehr bedauerlich.

Das Motiv der Pergola mit Fruchtranken und Putti musste schließlich sehr in Mode gewesen sein. Als eine Art Prototyp gilt die heute verlorene zwanzigteilige Serie der *Giochi di putti*, die nach Entwürfen Tommaso Vincidors für Papst Leo X. gewebt wurde und für die *Sala di Constantino* im Vatikan bestimmt war. Die aus Seiden-, Gold- und Silberfäden bestehenden, in der Manufaktur des Pieter van Aelst gewebten 20 Tapisserien verblieben nach dem Tod des Papstes im Dezember 1521 im Vatikan. 1790 werden schließlich in einem Inventar nur noch zwei Wandbehänge genannt, heute sind auch diese verschollen.⁸⁹⁴ Bei den Tapisserien der *Spielenden Kinder* von Giulio Romano fehlt, wie auch bei den ferraresischen Stücken, eine Bordüre. Dies war mit Sicherheit umsichtig berechnet, um den illusionistischen Effekt zu verstärken und der Serie eine Kontinuität von einem Stück zum nächsten zu verleihen, was die Zäsur eines Rahmens zerstört hätte.

Die Symbolik der Putti und Girlanden spielt auf Philostrats Ekphrasis der blumenreichen *Ellen des Nil* an, die Fruchtbarkeit bedeuten, und verweist auf römische Münzen, die ein neues Augusteisches Zeitalter beschwören.⁸⁹⁵ Vor allem in der römischen Kaiserzeit ist eine gesteigerte

⁸⁹² Ikonographisch interessant dürfte sicherlich ein Vergleich des Mantuaner Tapisseriezyklus mit den Fresken im Castello estense sein, wo sich im *Salone* und in der *Saletta dei Giochi* ebenfalls kleine Kinder mit diversen Ballspielen oder Musik vergnügen (siehe Kap. 5.2.4).

⁸⁹³ Forti Grazzini, 1982, S. 78f., Ders., 2002, S. 144ff.

⁸⁹⁴ Tommaso Vincidor war seit Anfang 1517 Mitarbeiter Raffaels in der Ausführung der Loggien; er unternahm 1520/21 eine Reise nach Brüssel, um die Ausführung einer Tapisserieserie der *Giochi di putti* zu überwachen. Zum Vorbildcharakter dieser „leoninischen Vorbilder“ siehe Weddigen, T., *Tapisserie und Poesie*. Gianfrancesco Romanellis *Giochi di Putti* für Urban VIII, In: *Barocke Inszenierung*, Zürich 1999, S. 73ff.

⁸⁹⁵ Siehe Weddigen, 1999, S. 88, 91.

Beliebtheit der Erotekinder festzustellen. Sie sind Handwerker und Jäger, bestreiten Wagenrennen und sind bei den dionysischen Festzügen aktiv. Sie binden Girlanden und machen sich als deren Träger nützlich. Seit der Renaissance und vor allem im Barock bevölkern und beleben Myriaden von Putti die westliche Bilderwelt. Sie gehören zu den wichtigsten Nebensächlichkeiten der bildenden Kunst. Da Amor und die Erotek sich auf keinen eigenen, fest definierten Mythos stützen können, sind sie und die abgeleiteten Amoretten, Putten und Engel seit der Antike ikonographisch flexibel und variabel, ja geradezu ein Tummelplatz und Prüfstein künstlerischer Freiheit. Engelsputten haben oft, wie auch etwa Wolken oder Rahmen, eine Vermittlerrolle, da sie auf wichtige Bildelemente verweisen, wenn sie zum Beispiel eine Inschrift halten.⁸⁹⁶

In den estensischen Tapisserien sind die Putti vor allem belebendes und – als Träger von Schrifttafeln – kommentierendes Beiwerk.⁸⁹⁷ Das eigentliche Sujet ist ein anderes, wie auch der Name der großen Tapisserie anzeigt: eine Gartenpergola mit Aussicht auf eine Tanzszene im zentralen Hintergrund und friedlichen Landschaftsdarstellungen mit Wanderern, Ruinen, Wäldern und Bergen. Dem dekorativem Fries mit Blumenranken und Putti liegt der Mythos des Goldenen Zeitalters zugrunde. „Die Vorstellung eines Lebens im arkadisch-paradiesischen Garten, in welchem ewig milder Frühling herrscht, der Mensch nicht mehr arbeiten muss, und man die Ochsen vom Pflug losbinden kann, spielt mit jener Illusion, als Erwachsener die Kindheit nochmals erleben zu dürfen.“⁸⁹⁸ Reich beladene Frucht- und Blumengirlanden gelten außerdem als Symbol für Überfluss und Wohlstand. Trauben, die von Putti gehalten werden, sind seit der Antike ein Element des Dionysos-Symbolismus.

Eine wichtige Inspirationsquelle für die ferraresischen *Pergoline* dürfte sicherlich die berühmte Brüsseler Tapisserieserie *Vertumnus und Pomona* gewesen sein, die in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts entstand. Der Entwurf der Serie wird Jan Cornelisz Vermeyen zugeschrieben. Heute sind insgesamt vier unvollständige Serien mit der Darstellung der Geschichte aus den Metamorphosen des Ovid bekannt.⁸⁹⁹ Im 14. Buch schildert Ovid die Geschichte von Vertumnus,

⁸⁹⁶ Ebd., S. 91f.

⁸⁹⁷ In der Funktion als kommentierendes Beiwerk findet man die Putti beispielsweise auch im *Sopracamino* von Leonardo da Brescia aus dem Jahr 1557 (Kap. 4.3.1) oder in den Bordüren der Domtapisserien von Ferrara (1550-53; Kap. 4.3.5).

⁸⁹⁸ Weddigen, 1999, S. 93.

⁸⁹⁹ Eine Serie wurde mit Wolle- und Seidenfäden, drei Serien wurden mit Gold- und Silberfäden gewebt. Von letzteren entstanden wahrscheinlich je eine für Kaiser Karl V. und für den spanischen König Philipp II. Im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet sich eine fast vollständige Serie aus acht Stücken mit Gold- und Silberfäden (eine Tapisserie wurde an die Sammlung Gulbenkian in Paris abgegeben), die anderen drei Serien

dem Gott der Verwandlung, und Pomona, der Göttin der Früchte und des Obstsegens. Der Gott warb um die verehrte Baumnymphe, deren Liebe jedoch allein dem Garten galt. Er versuchte daher, sie als Schnitter, als Bauer, als Obstpflücker, als Krieger und als Fischer in Versuchung zu führen. In Gestalt einer alten Frau schilderte er ihr die echte Liebe des Vertumnus und erzählte ihr von der Liebe der edlen Anaxarete zu Iphis, einem Mann aus niederer Herkunft. Nach dieser Geschichte verwandelt sich Vertumnus wieder in einen schönen Jüngling und Pomona war „von des Gottes Gestalt gefangen und liebte ihn wieder (Ovid, Met., XIV, 771). Die Schilderung des Ovid bot in mehrfacher Hinsicht die Darstellung eines Gartens an.

Die Tapiserie mit *Vertumnus als Obstpflücker* (**Abb. 65**) zeigt im Vordergrund zwei Panfiguren auf Sockeln mit bukolischen Motiven, die scheinbar dasselbe Gebälk wie die Baumnympphen tragen. Diese wachsen aus einem Schaft, der halb Baumstamm, halb Fischschwanz ist. Ihre nach oben gestreckten Arme werden zu den Ästen eines Haselnussbaumes, der das Dach der Pergola überwächst.⁹⁰⁰ Auch die *Vertumnus und Pomona*-Tapiserie zeigt Pergolen, die wie beim ferraresischen Laubengang auf „*figure di termini*“ gestützt sind. Sowohl in der italienischen als auch in der flämischen Version haben die Karyatiden und Pfeilerstützen die Aufgabe, das Bild in mehrere Bereiche zu gliedern. Vergleichen lässt sich bei beiden Serien auch, dass jede Laube einen flachen Raumstreifen aufweist, der wie eine schmale Bühne wirkt. Die Brüsseler Serie zeigt im Vordergrund agierende lebensgroße Personen. Der *Arazzo ferrarese* ist im Vergleich dazu dekorativ vereinfacht und weist eine schmalere Bühne auf, die lediglich von kleinen Vögeln bevölkert wird. Die Laubenkonstruktion wird eher als eine Art architektonische Trennwand aufgefasst, die Vordergrund und Hintergrund voneinander separiert. Der Betrachter findet wiederum bei Vertumnus und Pomona keinen Ausblick in eine weite Landschaft, sondern in einen abgeschlossenen architektonischen Garten. Trotz der auf Raumwirkung ausgerichteten Darstellung bleibt ein flächig-dekorativer Eindruck. Bezüglich der Präsenz der Karyatiden und den anderen tragenden Steinfiguren waren die *Vertumnus und Pomona*-Tapisseries modern, da sich zu ihrer

befinden sich in spanischem Privatbesitz (Baldass, L., Die Wiener Gobelinsammlung, Wien 1920, nn. 146-154; Crick-Kuntziger, M., L'auteur des cartons de „Vertumne et Pomone“, In: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel 1929, S. 73-79; D'Hulst, 1961, S. 213-220; Paredes, C., Des Jardins de Venus aux Jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone, In: Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Vol. LXVIII, Brüssel 1999, S. 75-112).

⁹⁰⁰ Die beiden Baumnympphen sind durchaus auch mit denen der Serie der *Metamorfosi* und den Karyatiden der Villa Imperiale in Pesaro vergleichbar (siehe 4.3.4.2).

Entstehungszeit vor der Mitte des 16. Jahrhunderts derartige Motive erst seit kurzer Zeit etabliert hatten.⁹⁰¹

Verschiedene Variationen der Laubengänge und vor allem die phantasievollen Steinstützen machten die *Vertumnus und Pomona*-Serie zum Vorbild vieler Gartentapissereien.⁹⁰² Die Art der Darstellung, der Durchblick in den Garten durch eine von Karyatiden gehaltene Pergola, diente künftigen Gartendarstellungen auf Bildteppichen als maßgebendes Muster. Dabei lässt sich eine Entwicklung erkennen, die zu einer fast ausschließlich dekorativen Funktion der Tapisserei führt. Das Sujet des ferraresischen Bildteppichs spiegelt eine Stilentwicklung zwischen Ende Cinquecento und Anfang Seicento wieder. Der *Arazzo* zeigt sich ikonographisch weit entfernt von anderen bekannten Arbeiten von *Arazzieri* aus italienischen Sammlungen, wie *La mietitura* der städtischen Kollektionen Genuas und die Monate *Mai* und *September* nach Kartons von Salviati aus der Sammlung Zeri. Etwa zeitgleich zur Entstehung dieser italienischen Tapissereien wurden in Nordeuropa die Darstellungen von Gärten immer häufiger.⁹⁰³ Ein weiteres in Flandern gewebtes Sujet ist das der *Pergolen* oder *Galerien*. Elegante Loggien der Spätrenaissance rahmen mehr oder weniger grandiose florale Kompositionen ein, die in Vasen in manieristischer Art angeordnet sind. Diese „Wintergärten“ mit Pergolen fanden große Nachfrage, im Seicento trifft man auf einige Varianten.⁹⁰⁴

4.3.4.4 Verlorene Tapisserieserien mit Darstellungen von Ferrara und Umgebung

Die Tapisserieserie der *Mesi e Stagioni* (1546/47)

Einen analog dekorativen Charakter wie die *Metamorfosi* und die *Pergoline*-Tapissereien muss auch die heute verlorene Serie der *Mesi e Stagioni* (1546/47) aufgewiesen haben. Das Projekt wurde wahrscheinlich von Battista Dossi initiiert und von Luca d'Olanda vollendet. Letzterer war für die Ausführung des größten Teils der Landschaften verantwortlich, während der Gesamtentwurf noch von Battista stammte, der am Ende seiner Karriere stand.⁹⁰⁵ Die achteilige Serie in Wolle und Seide mit der Darstellung der Monate und Jahreszeiten wird in den estensischen

⁹⁰¹ Einige Karyatidhermen der *Vertumnus und Pomona* Serie wurden von bekannten Vorbildern abgeleitet (siehe Paredes, 1999, S. 59f.).

⁹⁰² Sachsenhofer, 2001, S. 48.

⁹⁰³ Zu diesen Gärten siehe u.a. Dufour Nannelli, 1997, S. 54f.; Sachsenhofer, 2001.

⁹⁰⁴ Dufour Nannelli, 1997, S. 55ff.

⁹⁰⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 68.

Inventaren als *Appartamento dell'Agricoltura* bezeichnet. Die Stücke waren 5,02 m hoch und von variabler Länge zwischen 5,44 und 7,45 m. Die Thematik der Bildteppiche steht im engen Zusammenhang mit den herzoglichen Besitztümern, dem Castello sowie den *Delizie* von Copparo und Belriguardo, mit landwirtschaftlichen Arbeiten (Pflügen, Viehzucht, Weinlese) und Vergnügungen (Jagd) während des ganzen Jahres.⁹⁰⁶

In sieben Tapisserien wurden Landschaften passend zur jeweiligen Jahreszeit porträtiert, jede davon zeigte einen herrschaftlichen Wohnsitz der Este, während die achte eine Jagdszene mit Ercole II. als Hauptfigur illustrierte. Beim *Frühling* erschienen das Castello Vecchio und eine Kuhherde, beim *Sommer* die Villa von Copparo, beim *Herbst* war eine Weinlese mit Ziegenböcken aus Indien dargestellt. Den Winter entwarf Luca d'Olanda mit einer Szene des Pflügens in Belriguardo und einer Jagdszene mit Ercole II. als Protagonisten.⁹⁰⁷ In einer affirmativen Art und Weise wurden die herzoglichen Besitztümer zu den unterschiedlichen Perioden des Jahres dargestellt. Die Tapisserien bildeten eine dauerhafte Ausstellung am estensischen Hof, jedoch waren die Stücke separat ausgestellt, drei in den *Camerini dorati* und fünf in der Sala des *Appartamento della Duchessa*.⁹⁰⁸ 1557 erwähnt Alessandro Andrea die Serie im estensischen Palazzo in Venedig: „*Erano nelle altre Sale, & nelle camere altri bellissimi razzi, che figurano chi l'effetto de'mesi per ciascuna stagione dell'anno*“ und noch ein weiteres Mal in Venedig im Jahr 1572: „*... vi erano anco i dodici mesi dell'anno; lavoro non men superbo, che vago a vedere*“.⁹⁰⁹

Die Monate zählen zu den beliebtesten Themen in der westlichen Kunst.⁹¹⁰ Das Thema der *Mesi* und *Stagioni* ist deutlich flämischer Abstammung, hat aber in Ferrara einen Vorläufer in den berühmten Fresken des Palazzo Schifanoia. Im Mittelalter findet man Monatsdarstellungen vor allem in Stundenbüchern oder Kalenderminiaturen, die für die Andacht hochrangiger Adliger gestaltet wurden. Dort werden meist Tätigkeiten dargestellt, die für jede Jahreszeit oder jeden

⁹⁰⁶ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 323.

⁹⁰⁷ Vacheta 1580-1581, cc. 26r, 27r; Inventario 1580, c. 7; Inventario 1587, c. 6a; Inventario 1598, p. 251. Die Serie der *Agricoltura* wurde in Modena im 17. Jh. verzeichnet. Das Inventar von 1664 erwähnt die Serie noch komplett in allen Teilen; die Nota distinta 1679 zitiert die Tapisserien als Werk der Dossi: „*Pezzi n. 8 delle Stagioni, o Paesi, sono disegno de Dosi et di finissima fattura assai oscuri et seruono alle Due Anticamere del Partimento abasso di Foresteria alti bz.a 7 ½, girano bz.a 81*“. Beiläufig werden sie als „*scuri*“ beschrieben. Sieben der acht Kartons, davon einer sehr zerfallen, existierten noch im Seicento (siehe Nota delle tele dipinte; Forti Grazzini, 1982, S. 68).

⁹⁰⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 68.

⁹⁰⁹ Siehe A. Andrea, 1560, S. 63; Forti Grazzini, 1982, S. 68.

⁹¹⁰ Webster, J.C., *The labor of the months*, Princeton 1938; Siegmund-Schultze, J., *Die Entwicklung der Monatsdarstellungen von ihrer Entstehung bis zum Beginn der vorn. Epoche*, Ph.D., Humboldt Universität Berlin 1952; Gruenter, R., *Das Reich der Jahreszeiten*, Zürich 1989; Heinz, G., *Zu den Jahreszeiten in der bildenden Kunst*, Graz u.a. 1989.

Monat typisch sind. Einen Prototyp findet man in dem berühmten Miniaturkalender der *Très riches heures* des Herzogs Jean de Berry im Musée Condé in Chantilly, der von den Brüdern Limbourg Anfang des 15. Jahrhunderts angefertigt wurde. Tapisseriezyklen mit dem Thema der Monate gehören zu den ersten erwähnten und erhaltenen Stücken dieses Mediums und wurden während ihrer gesamten Blütezeit produziert. Die frühesten erhaltenen Bildteppiche sind wahrscheinlich Fragmente aus dem 12. Jahrhundert in der Kathedrale von Gerina, wo die Monate Seite an Seite mit biblischen Geschichten dargestellt sind.⁹¹¹

Im Cinquecento wurden große Serien dieses Themas kreiert, beginnend mit der berühmten Monatsserie nach Kartons von Bramantino, die heute im Castello Sforzesco in Mailand aufbewahrt wird. Die *Arazzi* wurden 1504-1509 im Auftrag Giacomo Trivulzios wahrscheinlich für sein Castello in Vigevano im Atelier des Benedetto da Milano gewebt. Die zwölf Tapisserien mit stark astrologischem Unterton zeigen die heidnischen Götter und die primären landwirtschaftlichen Tätigkeiten des Monats (**Abb. 2, 56**).⁹¹² Die sogenannten *Doria-Monate*, die in den 1520er Jahren in Brüssel entworfen und gewebt wurden, zeigen traditionelle Arbeiten über Monatsthemen, die auf nordeuropäischer Miniaturtradition basieren.⁹¹³ Die *Editio princeps* der sogenannten *Monate des Lucas* entstand wahrscheinlich auch in den 1530er Jahren. Die in über zweieinhalb Jahrhunderten in verschiedenen flämischen Zentren sowie in Frankreich reproduzierte Serie wurde vielleicht insgesamt der populärste Zyklus dieses Themas.⁹¹⁴ Zu den schönsten Tapisserie-Monatsfolgen gehören die sogenannten *Groteskenmonate* im Kunsthistorischen Museum in Wien.⁹¹⁵ Nach diesen Prachtzyklen folgte ab 1545 die heute verlorene achteilige ferraresische Bildteppichserie *Apparamento dell'Agricoltura*.

Die ehrgeizige Serie in Ferrara wurde fast zur selben Zeit begonnen, in der Herzog Cosimo I. in Florenz seine Manufaktur mit Rost und Karcher besetzte. Forti Grazzini hält es daher für möglich, dass die *Arazzi estensi* die Wahl der Monate als ein Thema für Bachiaccas Florentiner

⁹¹¹ Zu Monatsserien in Tapisserie siehe u.a. Müntz, 1878-1884, S. 10; Göbel, II, I, 1928, S. 163-168; Forti Grazzini, *Gli arazzi dei Mesi Trivulzio*, 1982, S. 78; Adelson, 1990, S. 265.

⁹¹² Forti Grazzini, *Gli arazzi dei Mesi Trivulzio*, 1982; Ders. 1984, S. 50-65.

⁹¹³ Die Doria Familie besaß eine der zwei bekannten Serien. Zwei befinden sich noch in der Galleria Doria-Pamphilij in Rom, andere in verschiedenen Museen und Privatsammlungen (Standen, 1985, I, S. 45-53; Adelson, 1990, S. 266f.).

⁹¹⁴ Die Serie wurde irrtümlich Lucas van Leyden zugeschrieben (siehe E. A. Standen, *Drawings for the Months of Lucas Tapestry Series*, *Master Drawings*, IX, 1971, S. 3-14; Standen, 1985, II, S. 331-360).

⁹¹⁵ Die Komposition variiert von Monat zu Monat wenig. In einer laubenartigen Architektur steht im Zentrum die Monatsgottheit (Juno für Januar, Venus für April, Jupiter für Juli) mit dem dazugehörigen Symbol und Sternbild (Scheicher, E., *Die Groteskenmonate. Eine Tapisserieserie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 69 (neue Folge Bd. XXXIII), 1973, S. 55).

Serie beeinflusst haben könnten.⁹¹⁶ Die vier Tapisserien der *Mesi* wurden von Giovanni Rost und Nicola Karcher nach Kartons von Bachiacca zwischen 1550 und 1553 gewebt (**Abb. 66**).⁹¹⁷ Adelson hält dies jedoch für weniger wahrscheinlich, da letztere eine traditionelle, miniaturorientierte Annäherung an das Thema sind und zu den wenigen Tapisserien gehören, die in dieser Periode für Cosimo I. frei von expliziten Medici-Emblemen oder politischem Symbolismus konzipiert wurden.⁹¹⁸

Auch die berühmten *Jagden des Maximilian* im Louvre, für die Bernard van Orley um 1530 die Kartons entwarf, sind als Monatszyklus organisiert.⁹¹⁹ Das Programm der ferraresischen Serie reflektiert vermutlich die Kenntnis dieser für Kaiser Karl V. geschaffenen Tapisserien, die Rost in Brüssel vor seiner Abfahrt nach Ferrara gesehen haben könnte. Jeder der zwölf Teppiche steht für einen Monat, die Landschaft ist detailreich dargestellt und gibt bestimmte Ansichten von Brüssel und seiner Umgebung wieder. Den Monaten sind die Sternzeichen zugewiesen, welche die oberen Borten zentral markieren, ein Rückgriff auf die traditionelle Kalender-Ikonographie, die vor allem in den Miniaturen der *Tres Riches Heures* zu finden ist. Während im *Winter* der ferraresischen Serie Ercole II. als zentrale Gestalt bei der Jagd erscheint, bestimmt in der Brüsseler *März*-Tapisserie der auf einem Pferd sitzende Karl V. die Komposition (**Abb. 67**). Dem Kaiser sind Porträts wichtiger lokaler Architektur und Landschaften zur Seite gestellt: der Palast auf dem Coudenberg bei Brüssel mit seinem hochaufragenden Festbau, der unter Philipp dem Guten errichtet worden war, weiterhin die Kirchen Sainte-Gudule und Saint-Michel sowie der Turm des Brüsseler Rathauses.⁹²⁰ Bei den *Jagden des Maximilian* handelt es sich nicht nur um eine idealtypische Darstellung herrschaftlicher Territorien, deren Architektur an die Ordnungsstrukturen weltlicher Herrschaft erinnern, sondern sie gelten auch als „botanisches und topographisches Inventar des Zonienwaldes“, der südlich von Brüssel lag.⁹²¹

⁹¹⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 68.

⁹¹⁷ Meoni, 1998, S. 142-147, Nr. 11-14.

⁹¹⁸ Adelson, 1990, S. 268, 263ff. Die einzelnen Monate sind in umgekehrter Reihenfolge, April vor März und nach Mai, mit den jeweiligen Tierkreiszeichen dargestellt. Diese scheint von einer Ikonographie zu stammen, die der astrologischen Konvention des scheinbaren Ganges der Sonne in Beziehung zum Tierkreis folgt (Ebd.).

⁹¹⁹ Die Tapisserien wurden größtenteils von Bernard van Orley entworfen und in Brüssel durch die Weber Willem und Jan Dermoyen anfertigt. Bei dem Pariser Zyklus (Louvre) aus Wolle-, Seide-, Gold- und Silberfäden handelt es sich wahrscheinlich um die *Editio princeps*, zwölf ungefähr 450 cm hohe und 575-750 cm lange Behänge (siehe Delmarcel, G., *Les tapisseries des Chasses de Maximilien: rêve et réalité*, *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LIII, 1984, S. 119-128; Adelson, 1990, S. 267; Campbell, T.P., 2002, S. 486f.; Franke, 2000, S. 205ff.).

⁹²⁰ Ebd., S. 209f.

⁹²¹ Ebd., S. 205ff.

Die Tapisserieserie der *Città* (1556-57)

Eine weitere Zelebrierung des estensischen Herrschaftsbereiches war offensichtlich in der verlorenen Tapisserieserie der *Città* mit Darstellungen von Ferrara (4,85 m hoch, 6,03 m breit), Modena (6,19 m breit), Reggio und Brescello (beide 5,52 m breit), mit Bordüren „a trofei“ zu finden. Die vierteilige Serie wurde von Giovanni Karcher in den Jahren 1556-1557 in Wolle und Seide gewebt. Die Entwürfe stammten von Luca d'Olanda, Camillo und Cesare Filippi sowie Leonardo da Brescia und zeigten die Zentren des estensischen Staates, die Ercole II. befestigte und mit der Errichtung neuer Palazzi verschönerte: Ferrara, Modena, Reggio und Brescello. Diesen vier Tapissereien muss man die zwei Repräsentanten Carpi und Rubiera hinzufügen, für deren Kartons Leonardo da Brescia am 31. Dezember 1558 einen Lohn von „*lire quarantadue e soldi diece marchesani*“ erhielt.⁹²²

Leonardo da Brescia konnte zu einem späteren Zeitpunkt seine Erfahrungen mit der Darstellung von „*paesi e città*“ nochmals unter Beweis stellen. Er wurde kürzlich als Autor einer Chorographie des estensischen Staates von 1580 erkannt, die ursprünglich Pasi zugeschrieben wurde.⁹²³

Diverse Zahlungsanweisungen der Camera ducale identifizierten ihn außerdem als Autor einer Chorographie von Parma und Lucca. 1580 wurden Leonardo 776 Lire „*per sua mercede di haver fatto il disegno di tutto il statto di S.A. et altri confini di grando in piccolo, e di piccolo in grande sempre in misura che principato sin dello anno pasato*“ bezahlt und vom folgenden Jahr stammt eine Auszahlung auf seinen Namen für 285 Lire für „*havere lucidatto tutto il disegno del statto di S.A. cioe fatto una coppia e colorita per mandarla a S. Santita a Roma, e poi per haverne fatto un'altra coppia in disegno colorito di acquarelle simile a quello che se mandato a sua S.ta a Roma*“.⁹²⁴ Bezüglich der Tapissereien sind für Leonardo da Brescia ab 1554 zu seinen Gunsten Zahlungsanweisungen für „*città che si fa in tappezzerie*“ dokumentiert.⁹²⁵

Die Tapissereien befanden sich 1572 im estensischen Palast in Venedig und wurden wie folgt beschrieben: „... *v'erano al dintorno bellissimi razzi, fatti di seta e d'oro: ne'quali si vedeva con grandissimo artificio ritratta Ferrara, Modena, Reggio, Carpi e Brescello, città e luoghi*

⁹²² Forti Grazzini, 1982, S. 69.

⁹²³ Aufbewahrt in der Biblioteca Estense in Modena, Mappe e carte geografiche, CGA4.

⁹²⁴ Die Zahlungsanweisungen befinden sich im ASMo, Camera Ducale, M. & F., reg. 227 (1580), c. 124v und reg. 231 (1581), c. 117v.

⁹²⁵ ASMo, Camera Ducale, M. & F., memoriale n. 124, 14. Juli 1554, oder auch für die Ausführung von Modellen auf Basis von städtischen Erhebungen von Antonio Guarini. Zur Zuschreibung der o.g. Karten siehe Ceccarelli, 1998, S. 27, 35f., Fn. 36.

principali del medesimo Duca: ove si scoprivano interamente con bellissima arte di prospettiva le contrade e i palagi".⁹²⁶ Diese Städte wurden im Auftrag des Herzogs einer sorgfältigen kartographischen Vermessung durch den Ingenieur Antonio Guarini unterzogen. Von dieser Ausführung zeugt der Abschnitt eines Briefes des Herzogs an Co. Ferrante Tassoni, der Gouverneur von Modena, vom 18. Februar 1554: „*M. Ferrante. Desiderando noi di far ponere in certi Razzi che facemo fare, la città di Modena con le strade e palazzi principali che vi sono: volemo che mandiate a chiamare il Guirino il quale è persona per quanto intendemo intelligente di questa materia, che debba col bussolo levare le strade principale, notando le strade dalle altre non principale, acciochè sia più facile il ponerle in essere più al propinquo che sia possibile, e sopra detta strada designarle li edificij maggiori ponendo questo disegno di maniera che si veda la facciata del Domo che è sopra la piazza, il resto poi de' casamenti accomodarli secondo la pratica, procurando anco in caso di bisogno che un dipintore aiuti il predetto Guirino e sopra tutto che si veda distintamente tutte le strade*“.⁹²⁷

Es handelte sich um ein Modell, das alle sekundären Straßen der Stadt ausschloss und sich nur auf die Hauptstraßen und die hervorgehobenen Gebäude konzentrierte. Die Wahl des Themas wurde nicht primär von kartographischen Interessen diktiert, sondern die Intention war vielmehr, die Hauptlinien der politischen Leitung des Staates zu symbolisieren, die durch die weise und umsichtige Voraussicht des Herzogs geschützt wurden. Bezeichnend ist vor allem die Befestigung der Stadt. Wie Giambattista Giraldi in seinem „*Commentario delle cose di Ferrara*“ im Jahr 1597 schrieb, stehen die defensiven Werke, das heißt die Mauer von Modena, die Bollwerke von Reggio und Carpi sowie die Befestigungen von Brescello als Symbol für die *Prudentia* des Fürsten, der es bevorzugte, Verteidigungen gegen seine Feinde zu bauen, um nicht das Schicksal seiner Gebiete einer unsicheren Feldschlacht zu überlassen.⁹²⁸ Die gleichzeitige Ausführung der

⁹²⁶ Zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 69.

⁹²⁷ Zitiert nach Campori, (1876) 1980, S. 67.

⁹²⁸ „*Ora per fare le città, ch'egli tiene, sicure, & fortissime, egli non s'è mai spaventato per alcuna spesa, quanto si voglia grandissima. Percioch'egli ha allargato il circuito di Modena, ha circondato di mura &, di fossa & fornita di baluardi, & di fortezze, & con tal diligentia l'ha ridotta à maggiore, & più nobil forma di città, che quella che era quasi tutta prima di legno, hora è illustrata di bellissimi edificij. Ha fortificato anchora di fortissimi baluardi Reggio, & Carpi, le quali terre erano prima scoperte à ogni scorperia de' nimici. Anzi per mostrarsi così Hercole in edificar le città, come honoratamente lo somiglia in tutte l'altre sue virtù, ha realmente ridotto Brescello, il quale era un poco nobile castello, in una bellissima forma di città, & l'ha armata di fortissime, & sicure mura, & circondata di così profondissime fosse, che in tutta Italia non si truova città più forte di Brescello. Onde chiaramente veggiano il Duca Hercole cortesissimo alle città, si come quel che si stima nato più tosto à suoi cittadini, che à se stesso. Quelle città adunque, che con la sua prudentia conosciuta in tante cose, & col maturo consiglio ha sempre difeso, con questo riparo anchora con incredibile spesa ha fatto securissime da tutti gli assalti de i nimici. Percioch'egli stima, che molto più accortamente, & più saviamente si porti quel Principe, il quale con questi modi di fortificare, et con questi presidij s'ingegna di tener discosto le strane, & nimiche nationi da fare ingiuria alla città,*

Tapisserieserie und der Huldigung der Politik Ercoles II. in der ersten Ausgabe des Textes von Giraldis „*De Ferrara et Atestinis principis comentariolum*“ von 1556, eine ausführliche Belobigung der von Ercole II. neu errichteten Bauten, ist für die Deutung der verlorenen Tapisserieserie signifikant.⁹²⁹

Tapisserien mit Darstellungen von Landschaften (1556-1557)

1556-1557 stellte Leonardo da Brescia Entwürfe für eine Serie von Landschaften und Grotteskenfriesen („*fregi*“) her, die zur Dekoration der Privaträume Ercoles II. und für sein Audienzzimmer („*la camera di Audiencia in castello*“) bestimmt waren. Noch 1580 hingen die Tapisserien in jener Camera. Auf den sechs großen Stücken aus Wolle und Seide – das siebte war ein kleinerer *Sopracamino* – konnte man heraldische Figuren, Landschaften, Grottesken und Bordüren mit phantastischen Figuren flämischer Herkunft bewundern. Durch das größte Stück (5,36 x 7,37 m) wurde ein Schnitt gemacht, um den Zugang zur Räumlichkeit zu ermöglichen.⁹³⁰ Die Tapisserie zeigte eine Kugel inmitten einer Landschaft aus „*arbori et verdura*“ und eine Bordüre „*con puttini, animali, frutti e varie fantasie con una pantiera da uno lato et uno leopardo dall'altro*“. Innerhalb der Kugel („*sfera*“) befand sich wahrscheinlich, wie Göbel vorschlägt, eine heraldische Komposition.⁹³¹

Forti Grazzini verweist in diesem Zusammenhang auf die Serie der *Sphären* („*Los Esferas*“), die in Brüssel um 1530 gewebt wurde und sich nun im Besitz der königlichen Sammlungen Spaniens befindet.⁹³² Der Behang *Die Erde unter dem Schutz von Jupiter und Juno* offenbart eine in den Wolken schwebende Erdkugel, deren Portugal zufallende Hälfte mit den Kontinenten Europa, Afrika und Asien dem Betrachter zugewandt ist. Jupiter weist als gekrönter Herrscher mit dem Zepter auf den Meridian.⁹³³ Bei der verlorenen ferraresischen Serie könnte es sich um ein heraldisches Ensemble handeln, dem wiederum eine gelehrte allegorische auf die Este und ihr Territo-

che non fanno coloro, i quali con guerra s'arrischiavono alla sorte, la quale è signora della campagna, & assicurano se medesimi, & tutte le cose loro à una incerta battaglia“ (G. Giraldi, 1597, S. 179-181; Forti Grazzini, 1982, S. 69).

⁹²⁹ Campbell, T.P., 2002, S. 487.

⁹³⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 69.

⁹³¹ Siehe Göbel, 1928, I, S. 374-375.

⁹³² Forti Grazzini, 1982, S. 69.

⁹³³ Brassat, 1992, S. 19ff., Kat. Nr. 42

rium bezogene Ikonographie zuzuordnen ist, vielleicht mit astrologischen Bezügen, ein nicht unbekanntes Thema in der ferraresischen Kunst.⁹³⁴

4.3.5 Religiöse Themen

4.3.5.1 *Compianto su Cristo morto* für Herzog Ercole I.

Eine qualitativ sehr hochwertige Tapisserie mit der Darstellung der *Beweinung Christi* aus der ferraresischen *Arazzeria* des 15. Jahrhunderts ist in zwei Versionen in Madrid (**Abb. 68**) und Cleveland (**Abb. 69**) erhalten. Nach neuesten Forschungsergebnissen, auf Grundlage dokumentarischer und noch bestehender Beweisquellen, existierten drei, vielleicht sogar vier verschiedene Auflagen dieser beliebten Tapisserie nach einem Entwurf des ferraresischen Hofkünstlers Cosmè Tura. Es gibt in den estensischen Dokumenten keinen direkten Hinweis auf eine Verbindung Turas mit der *Beweinungs*-Tapisserie. Der gefragte Hofmaler wird jedoch in dieser Zeit für die Herstellung von Entwürfen für Bildteppiche und andere Textilien erwähnt, in welchen der Karton für den *Arazzo Compianto su Cristo morto* mit enthalten sein könnte. 1474 wurde er beispielsweise für Kartons zweier großer und zweier kleinerer *Spalliere* und für verschiedene unspezifische Entwürfe bezahlt, die 1474 gewebt wurden.⁹³⁵ Die Zuschreibung des Entwurfs an Cosmè Tura aus stilistischen Gründen hat breite Akzeptanz gefunden. Der erste, der den *Arazzo*, der sich damals noch in der Sammlung Vieweg befand, Cosmè Tura zuschrieb, war Adolfo Venturi.⁹³⁶

Die Madrider Tapisserie – die *Editio princeps* – die in den herzoglichen Sammlungen verblieb und für die Hofkapelle bestimmt war, webte der *Arazziere* Rubinetto di Francia (1457-1484) im Jahr 1474 und lieferte sie am 1. Januar 1475 aus.⁹³⁷ Der *Arazzo* ist in der Este-Sammlung bis ein-

⁹³⁴ Campbell, T.P., 2002, S. 487.

⁹³⁵ Venturi, 1888, S. 22; Campbell, T.P., 2002, S. 111.

⁹³⁶ Venturi, 1908, S. 421; fig. 2; Ders., 1909, S. 209; Ders., 1914, S. 554. Von Spina Barelli wurden die Tapisserien als flämische Werke eingeordnet, die ohne Beziehung zur italienischen Kunst stehen (Spina Barelli, *L'arazzo in Europa*, Novara 1963, S. 33).

⁹³⁷ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Registro dei Debitori e Creditori de lo Offitio del Sp. Marco de Galaoto ducale M° Camerlengo, 1475, c. 2v: „m° Rubino de franza maistro de pano de ratio per conto de Oro Argento e Seda a luj dato per lavorare uno apartamento da Altare de dare adì primo de zenaro per una sua raxone levada dal libro RR. A c. 2“ (Venturi, 1909, S. 207; Forti Grazzini, 1982, S. 52; Manca, J., Cosmè Tura, Oxford 2000, Dok. 86).

schließlich im 1587-Inventar von Alfonso II. verzeichnet.⁹³⁸ 1476 schuf der Weber laut Inventar-eintrag eine zweite Version.⁹³⁹ Diese Fassung ist in den Registern bis zum Jahr 1536 verzeichnet, als sie Francesco d'Este, dem Bruder von Herzog Ercole II., übergeben wurde. Anlass war ein Treffen Francescos mit Kaiser Karl V., dem die Tapiserie vielleicht geschenkt wurde, da sie nach diesem Datum nicht mehr in den Este-Inventaren zu finden ist.⁹⁴⁰ Falls der Bildteppich wirklich als Geschenk für den Kaiser fungierte, würde dies gleichzeitig auf einen sehr hohen Prestigewert des Stückes hindeuten.

Die Cleveland-Tapisserie entstand ebenfalls im Jahr 1476, ist jedoch nicht mit jenem zweiten, von Rubinetto gewebten Exemplar gleichzusetzen. Sie stammt aus den Händen eines anderen, nicht näher zu identifizierenden Webers. Es handelt sich vermutlich um einen weniger fähigen *Arazziere*, der zur Zeit Ercoles I. am Hof beschäftigt war. In Frage kommen Giovanni Mille, Rigo d'Alemagna, Giovanni da Correggio oder Giovanni Costa.⁹⁴¹ Eine weitere nicht vollendete Webarbeit des Entwurfs auch in Wolle und Seide, ist zusammen mit dem Karton in den Inventaren von 1587 (zum ersten Mal) und 1636 in Modena registriert. Ob es sich dabei um eine vierte Edition des *Compianto*-Teppichs handelt, lässt sich nicht feststellen.⁹⁴² Repliken sind eine Konstante in der Geschichte der Tapisserien. Ein besonders historischer Wert kommt generell der ersten Edition einer Serie zu, vor allem, wenn die historischen Umstände des Auftrages rekonstruiert werden können. Die späteren Arbeiten sind meist weiter von der Entwurfsphase entfernt und der malerischen Vorlage infolge von figurativen Variationen, Schnitten oder Kontraktionen der Bilder oft weniger treu. Da sie gewöhnlich auch weniger kostbar ausgeführt sind, erzeugen sie unvermeidlich geringeres Interesse.⁹⁴³

⁹³⁸ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Inventario della Razzaria della Duc. Guardaroba fatto dell'anno 1587..., c. 39a: „*Palla d'Altare fina ma antica la quale principata con la sua orditura et lici marzi et guasto con il cartone della oppera qual e un Christo morto in seopoltura con figure intorno*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 52, Fn. 22).

⁹³⁹ ASMo, Libro spesa de lo offitio del Sp. le Marco de Galaoto, 1476, c. 87: „*Palioto da altare de lana et Seda fina lavorato cum uno Cristo deposto dala Croce cum nostra dona le Marie e San Zohane e altre figurine cum uno Monte e certi lontani... da il Sopradicto m° Rubinetto*“ (Venturi, 1909, S. 207; Manca, 2000, Dok. 93).

⁹⁴⁰ Forti Grazzini, 1991, S. 251; Campbell, T.P., 2002, S. 113.

⁹⁴¹ Zu den von diesen *Arazzieri* ausgeführten Werken siehe Forti Grazzini, 1982, S. 53f.

⁹⁴² Forti Grazzini, 1991, S. 251; Molteni, 1999, S. 131; Campbell, T.P., 2002, S. 113; Molajoli, R., *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*, Mailand 1974, S. 88.

⁹⁴³ Piglione, Tasso, 2000, S. 69.

Die Editio princeps aus Madrid (1475)

Venturi war aufgrund der offensichtlichen Verbindung mit einem Zahlungsdokument vom 1. Januar 1475 an Rubinetto di Francia der erste Wissenschaftler, der befürwortet hatte, dass die Madrider Tapiserie in Ferrara von diesem *Arazziere* gewebt wurde: „*uno aparamento de altare*“ in Gold, Silber und Seide.⁹⁴⁴ Die Zuschreibung an Rubinetto steht nicht außer Frage, da von ihm keine weiteren Bildteppiche erhalten und somit keine Vergleiche möglich sind. Sie wird jedoch durch dokumentierte Zahlungen an den Weber für eine zweite Altartafel am 23. September 1476 mit der Darstellung von „(...) *deposto dala croce, cum Nostra Dona e le Marie e San Zohanne et altre figure, cum uno monte cum duo altre figurine e tere lontane*“ unterstützt.⁹⁴⁵ Bei der Altartafel, für deren Lieferung Rubinetto 1476 bezahlt wurde, handelt es sich um ein Duplikat des Entwurfes in Wolle und Seide, das eine geringere Materialqualität im Vergleich zur *Editio princeps* aufweist. Obwohl auch die Cleveland-Tapiserie Metallfäden beinhaltet und daher mit der Zahlung von 1475 in Verbindung stehen könnte, stimmen Forti Grazzini und andere Wissenschaftler darin überein, dass es sich beim *Arazzo* aus Madrid aufgrund der höheren Qualität der Materialien sowie der Sorgfalt, mit der die Webarbeit ausgeführt wurde, mit hoher Wahrscheinlichkeit um die *Editio princeps* handelt.⁹⁴⁶

Rubinetto di Francia war zu dieser Zeit der führende und fähigste *Arazziere* am Hof von Ferrara.⁹⁴⁷ Nur er konnte wegen seiner besonderen Meisterschaft Bildteppiche von größerem Umfang weben. Er war der einzige Weber, dem wegen seines technischen Könnens die Ausführung eines großen *Arazzo da sala* anvertraut wurde. Das *Giudizio di Salomone* nach einem Entwurf von Cosmè Tura (nach 1480) war der größte und anspruchsvollste *Arazzo*, der in Ferrara im gesamten 15. Jahrhundert ausgeführt wurde.⁹⁴⁸ Dieser Auftrag demonstriert, dass Rubinetto mit den notwendigen technischen Kapazitäten ausgestattet war, um die überaus feine *Bewei-nungs*-Tapiserie aus Madrid zu weben. Dieser Bildteppich qualifiziert sich aufgrund der Rein-

⁹⁴⁴ Manca, 2000, S. 133.

⁹⁴⁵ ASMo, Libro spesa de lo offitio del Sp. le Marco de Galaoto, 1476, c. 87; siehe Venturi, 1909, S. 207; Manca, 2000, Dok. 93.

⁹⁴⁶ Forti Grazzini identifizierte das Cleveland-Stück 1982 irrtümlich mit der in den Inventaren genannten „Wolle-Seide-Tapiserie“, die Rubinetto 1476 auslieferte. Wie er später bemerkte, beinhaltet aber auch das Cleveland Stück Metallfäden (Forti Grazzini, 1991, S. 251).

⁹⁴⁷ Rubinetto war offensichtlich ein Angestellter des Hofes, da er ab den frühen 1470er Jahren im Castello wohnte. Der Weber ist in den ferraresischen Dokumenten von 1458-1484 kontinuierlich in den Diensten der Este verzeichnet. Zuerst arbeitete er für Herzog Borso, dann für dessen Bruder Ercole I. (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 52; Ders. 1991, S. 247ff.; Campbell, T.P., 2002, S. 112).

⁹⁴⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 97.

heit der Zeichnung und der reichen Farbskala, welche in den Übergängen weich abgetönt ist, als eine der wertvollsten Tapisserien, die aus einer europäischen Manufaktur des 15. Jahrhunderts hervorgegangen ist. Die *Editio princeps* ist daher nicht nur ein wichtiges Zeugnis für die Qualität der Werke von Rubinetto, sondern führt vor allem auch den großen Verlust der zahlreichen *Arazzi ferraresi* aus dieser Zeit vor Augen, die zum Teil sicherlich diesen gehobenen technischen und figurativen Standart teilten und für immer verloren sind.

Die Szene hat ihr kompositives und dramatisches Zentrum in der erstarrten Figur des vom Kreuz genommenen Christus, der mit seinen ausgebreiteten Armen die räumliche Tiefe des langen Halbkreises begrenzt, um den die Gruppe der Trauernden angeordnet ist. Sechs Figuren neigen sich über den Körper Christi, der in einem leichten Winkel zur Bildebene ausgebreitet ist. Sein rechter Arm hängt ungestützt im linken Vordergrund. Die schweren Lider und die halb geöffneten Augen zeigen eher eine traurige Kontemplation als den Tod an, nach Campbell vielleicht eine Reflektion der zeitgenössischen Debatte bezüglich des Zustandes von Christi Körper zwischen Kreuzigung und Auferstehung.⁹⁴⁹ Seine rechte Schulter liegt auf dem Knie der Jungfrau. Marias linke Hand verweilt passiv auf Christi Nacken, ihr rechter Arm wird von der neben ihr stehenden Frau gestützt, Maria Salomé oder Maria von Cleophas. Die zweite Maria zur Linken der Jungfrau streckt in einer Geste der Trauer ihre Arme aus. Der Apostel Johannes kniet neben ihr und hält Jesu linken Arm. Zu seiner Rechten kniet Joseph von Arimathia mit den Kreuzesnägeln in der rechten Hand. Die andere ist in einem Trauergestus erhoben. Maria Magdalena zu den Füßen des Erlösers verweist auf die Erzählung in den Evangelien des Abendmahls im Hause des Bruders des Lazarus, wo die Sünderin mit ihren Tränen Jesu die Füße wäscht und mit parfümiertem Balsam besprengt.

Christus liegt in der symbolischen Position eines Kruzifixes ausgestreckt, während die Figuren wie ein Fächer um seinen toten, blutenden Körper knien. Die emotionale Intensität der Szene wird noch gesteigert durch die Art und Weise, in der die Figuren sich dicht um den Leichnam drängen, in einem Raum, der in seinem Umfang durch eine Felsengruppe, die sich unmittelbar hinter der Figur auf der linken Seite erhebt, und durch die Basis des Kreuzes nah hinter der Gruppe eingeschränkt erscheint. Der Betrachter befindet sich in Augenhöhe mit den knienden Trauernden und steht sehr nahe an der Szene. Er wird fast emotional mit hineingezogen. Kleine Kieselsteine und Blumen betonen den knappen Raum im Vordergrund. Rechts neben der Gruppe ist ein felsiger Hang dargestellt, an dem zwei Männer eine Steinplatte vom Grab Christi

⁹⁴⁹ Campbell, T.P., 2002, S. 109.

entfernen. Unmittelbar links vom Grab erscheint auf einem Hügel ein Rundtempel, der möglicherweise auf den Tempel von Jerusalem anspielt.⁹⁵⁰

Hinter den Köpfen der Trauernden erstreckt sich eine hügelige Landschaft, die in der Tiefe distanziert, stark stilisiert und so wenig realistisch ist, dass man dort gleichzeitig kahle Bäume und üppige Felder, dürre Zweige und grüne Wiesen findet. Dieser Landschaftshintergrund hat eine übertragene Bedeutung. Er soll dazu dienen, das heilige Mysterium der Passion und der Wiederauferstehung auf die zyklische Fortdauer, den Wechsel von Tod und Leben auf der Welt zurückzuführen: „*La Natura stessa esige una morte e una rinascita*“.⁹⁵¹ Besonders muss auf den erstaunlichen Rahmen hingewiesen werden, ein dünner metallisch flacher Rahmen in *trompe l'œil*, der eine Bordüre in Holzintarsie mit wertvollen Edelsteinen mit Licht- und Schatteneffekten imitiert. Vielleicht ist das Fehlen einer „klassischen Bordüre“ durch die Funktion als Altarantependium zu erklären. Eine solcherart gestaltete Einfassung erscheint vor ca. 1490 nicht auf Tapisserien aus Nordeuropa.⁹⁵² Die kostbaren Steine erinnern an die Perlen und Edelsteine auf Gewändern und Thron der Musendarstellungen für Leonellos Studiolo im Palazzo von Belli-fiore, an denen auch Tura beteiligt war. So ist zum Beispiel der Marmorthron der Muse *Urania* (**Abb. 70**) auf eine in Italien unübliche Weise in den schwarzen Feldern mit Perlen und goldgefassten Edelsteinen besetzt, die ihr Vorbild in den reichen Kleiderborten vieler niederländischer Bilder haben.⁹⁵³

Das Beweinungsthema stammt nicht aus der Bibel. Es ist in das Intervall der dort verzeichneten Handlungen zwischen der Kreuzabnahme und der Grablegung erst später hinzugekommen. Die früheste Erzählform der Beweinung enthält das Nikodemus-Evangelium. In der bildenden Kunst erscheint sie erstmals in Form des byzantinischen Threnos. Den Umbruch vom Threnos hin zur Beweinung leistete vermutlich Giotto's Fresko der Arena-Kapelle in Padua um 1305.⁹⁵⁴ Seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts treten zur Maria-Christus-Gruppe Magdalena und Johannes, gegen 1450 gehören die Heiligen Joseph von Arimathia und Nikodemus der Figurengruppe der Beweinung an.⁹⁵⁵

⁹⁵⁰ Ebd., S. 110.

⁹⁵¹ Jung, C.G., *Sul rinascere*, Turin 1978, S. 64; Viale Ferrero, 1982, S.126.

⁹⁵² Forti Grazzini, 1991, S. 247. Zur Bordüre siehe Kapitel 4.3.6.

⁹⁵³ Siehe Conradi, 1997, S. 18ff., 86f.

⁹⁵⁴ Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting*, I, Cambridge/ Mass., 1953, S. 23ff.; Weitzmann, K., *The Origin of Threnos*, In: *De Artibus Opuscula*, XI, *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, I, S. 476ff.; Gramaccini, N., *Guido Mazzonis Beweinungsgruppen*, In: *Städel-Jahrbuch*, Bd. 9, 1983, S.11f.

⁹⁵⁵ Siehe Gramaccini, 1983, S. 12f., der die Entwicklung vom Vesperbild zum vielfigurigen Vesperbild beschreibt.

Die Cleveland-Version (1476) und ihre Vorlage

Die Cleveland-Tapisserie ist eine leicht abgewandelte Variante der Tapisserie in Madrid. Das zwei Jahre später entstandene Exemplar erscheint im Vergleich zur *Editio princeps* dekorativer und tendiert zur chromatischen Vereinfachung und zu weniger expressionistischer Spannung. Wie etwa in den Gewandfalten der drei zentral knienden Personen, des Landschaftshintergrunds oder der Modellierung des Körpers Christi zu sehen ist, sind die Details schematischer, vereinfachter und weniger präzise behandelt. Auch fehlt die Bordüre mit simulierten Edelsteinen.⁹⁵⁶ Einige Unterschiede sind bei den schmückenden Details zu verzeichnen, vor allem in den Kostümen, bei den Vordergrundpflanzen und der Hintergrundlandschaft. Da die gesamte Komposition und die Größe der beiden Stücke übereinstimmen und die Abwandlungen sich weitgehend auf dekorative und ornamentale Details der Landschaft, der Kostüme und des Vordergrunds beziehen, muss man annehmen, dass diese Varianten vom Weber stammen, welcher offensichtlich ein weniger fähiger Kunsthandwerker war als Rubinetto.

Dem *Arazziere* wurden in jener Zeit bei der Wahl des schmückenden Beiwerks diverse Freiheiten gelassen. Zu seinem Zuständigkeitsbereich zählten zum Beispiel das gezierte Gras und die Pflänzchen im Vordergrund, die den Zauber der franko-flämischen *Millefleurs*-Tapisserien in Erinnerung rufen. Vermutlich malte Tura den Karton mit allen Hauptelementen der Komposition und überließ dem Weber die Vollendung der linken Seite und die des Bodens mit den dekorativen Elementen, die für das Tapisseriemedium so typisch sind.⁹⁵⁷ Im Gegensatz zur *Editio princeps* hat das Grab der Cleveland-Version eine Hornform über der Tür. Diese war vermutlich auch auf der Madrider Tapisserie dargestellt und wurde bei späterer Aufbewahrung oder durch inakkurate Restaurierung dieses Abschnitts zerstört. Die Hornform zeigt an, dass das Grab Joseph von Arimathia gehört, und wird daher als Bezug auf den Gegensatz zwischen Altem und Neuem Testament interpretiert.⁹⁵⁸ Campbell verweist darauf, dass die Hornform zum Thron der Jungfrau in der Roverella-Altartafel in Verbindung steht und eine Evokation des Tabernakels von Salomons Tempel ist.⁹⁵⁹

⁹⁵⁶ Campbell, S.J., 2002, S. 259.

⁹⁵⁷ Campbell, T.P., 2002, S. 113; Forti Grazzini, 1991, S. 250.

⁹⁵⁸ Campbell, T.P., 2002, S. 110

⁹⁵⁹ Campbell, S.J., 2002, S. 262. Die Verbindung zwischen dem Grab, das Christi Körper enthält und dem von Gott an Mose geschickten Tabernakel mit den Reliquien des Manna, ist eine Form von typologischem Argument, das für den Corpus Christi Kult charakteristisch ist. Das „Einholen von Manna“ erscheint ebenso in der Predella von Ercole

Die Tapiserie zeigt deutlich eine Verschmelzung zweier unterschiedlicher kultureller Traditionen. In der Übersetzung des Entwurfes von Cosmè Tura hat der *Arazziere* zwar den kennzeichnenden Stil des ferraresischen Hofkünstlers übertragen, verzichtete jedoch nicht darauf, Charakteristika der Kultur seiner eigenen Herkunft zu zitieren. Die kleinen Blumen im Vordergrund oder die Landschaft mit Türmen und Häusern im Hintergrund sind typische Elemente der nordischen figurativen Kultur. Die Gewandfalten hat der Meister auf eine eher kursive und einfachere Form reduziert, als die von Tura bevorzugte und wie es in der Madrid-Version umgesetzt wurde. Einige der Gesichter sind idealisierter und weisen weniger manierierte physiognomische Details auf. Hierbei handelt es sich nach Manca um eine Entfernung von Turas Entwurf, da die Manierismen in der Madrid-Version typisch sind für den Maler.⁹⁶⁰ Die gute Lesbarkeit des Stils von Cosmè Tura in der Madrid-Tapiserie scheint in der Replik nicht mit gleicher Evidenz durch.⁹⁶¹ Von Ruhmer kam der Vorschlag, dass die Version von Cleveland nicht auf Grundlage eines Kartons von Tura gewebt, sondern direkt von der bereits ausgeführten Tapiserie kopiert wurde, oder auch auf Basis eines neu gemalten Kartons, da der Originalkarton verloren ging.⁹⁶² Am 30. Juli 1481 händigte die *Guardaroba estense* Giovanni Costa einen bereits existierenden *Bancale araldico* aus, „*a luj prestato per exempio*“, das heißt als Vorbild für eine Replik, die er auszuführen hatte. Dieses Beispiel veranlasst zur Annahme, dass es ein analoges Vorgehen auch im Fall der *Beweinungs*-Tapiserie gegeben haben könnte.⁹⁶³ Vielleicht ist dies eine Erklärung für die Widersprüchlichkeiten, zum Beispiel die fehlende Grabplatte an der Vorderseite des Grabes auf der rechten Seite, die Joseph von Arimathia und Nikodemus gerade abheben und die zwei Personen zwingt, mit den Händen im Leeren zu agieren. Wie Ruhmer sehen und argumentieren die meisten Forscher, dass das Cleveland-Stück in irgendeiner Weise von der Madrid-Version abstammt oder eine schwächere Übersetzung von Turas Karton ist. Forti Grazzini hält die Hypothese, die *Editio princeps* selbst fungierte als direkte Vorlage für die Cleveland-Version, für wenig glaubwürdig, da, wie es wahrscheinlich ist, die Replik ebenfalls in Ferrara gewebt wurde, wo sich auch der Karton befand. Die einzige logische Erklärung scheint für den Autor der Eingriff eines anderen, weniger fähigen *Arazziere* zu sein.⁹⁶⁴ Nach Campbell könnte die Tapis-

de' Robertis Altartafel der *Beweinung* (s.u.). Die Corpus Christi Prozession war in ganz Europa durch ein Verstreuen von Blumen in den Straßen markiert, durch welche die Prozession sich bewegte (Ebd.).

⁹⁶⁰ Manca, 2000, S. 104.

⁹⁶¹ Forti Grazzini, 1991, S. 250.

⁹⁶² Ruhmer, 1958, S. 36.

⁹⁶³ Forti Grazzini, 1991, S. 251.

⁹⁶⁴ Ebd.

serie ebenfalls eine billigere und schematischere alternative Version sein.⁹⁶⁵ Für Molteni, die einen Auftraggeber im herzoglichen Umfeld für unwahrscheinlich hält, ist dagegen eine Abstammung von der Tapisserie Rubinettos eher anzunehmen als vom Originalkarton. Sie vermutet dabei die Vermittlung eines anderen Kunsthandwerkers und in einer späteren Zeit, was für sie zugleich auch eine Erklärung für das qualitative Ungleichgewicht im Vergleich zur *Editio princeps* ist.⁹⁶⁶

Es ist festzuhalten, dass die Cleveland-Version eine variierte Wiedergabe der Tapisserie aus Madrid ist, was jedoch nicht die Möglichkeit ausschließt, dass sie direkt vom Originalkarton Turas gewebt worden sein könnte. In diesem Fall führte der Weber den *Arazzo* allerdings in einer Art und Weise aus, die weiter von Turas Karton entfernt war, als die *Editio princeps*. Die Este verliehen häufig ihre Bildteppiche für wichtige Feiertage an Kirchen in Ferrara. Eine der Versionen der Beweinung Christi könnte in diesem Sinne als Geschenk gedient haben oder sogar als eine Motivgabe für eine der Kirchen der Stadt.⁹⁶⁷ Vielleicht ist die Cleveland-Version für ein nicht estensisches Mitglied des Hofes oder im Auftrag des Hofes mit der Intention entstanden, an eine andere Stadt oder vielleicht an einen politischen Verbündeten geschickt zu werden. Falls Herzog Ercole I. die Cleveland-Tapisserie jedoch in Auftrag gegeben hat, um sie einer Kirche oder einem politischen Verbündeten zu schenken, würde dieser Akt nicht notwendigerweise den Ausschluss aus den herzoglichen Verzeichnissen nach sich ziehen. Wenn der *Arazziere* am Hof von Ferrara tätig gewesen wäre, beziehungsweise wenn der Hof die Kosten für die Tapisserie übernommen hätte, müsste eine Zahlung in einem der Hofinventare erscheinen.⁹⁶⁸

Mit zeitgenössischen Werken Cosmè Turas sind in der Vergangenheit reichlich Vergleiche angestellt worden: von der *Pietà* im Louvre von 1474, ehemals in der Lünette des *Politico Roverella*, zum Kruzifix in der Brera⁹⁶⁹, dem *Hl. Hieronymus* (London, National Gallery), dem *Hl. Johannes auf Patmos* aufgrund der Figuren⁹⁷⁰, und der *Anbetung der Könige* aufgrund des

⁹⁶⁵ Campbell, S.J., 2002, S. 259.

⁹⁶⁶ Molteni, 1999, S. 134.

⁹⁶⁷ Campbell, S.J., 2002, S. 259. Da die Cleveland Tapisserie nicht in den Este-Inventaren erwähnt wird, schlägt auch Forti Grazzini vor, dass diese Version vom Herzog als Motivgabe für die Kirche in Auftrag gegeben worden sein könnte (Forti Grazzini, 1982, S. 53).

⁹⁶⁸ Beispielsweise ist die von Rubinetto im Jahr 1476 gewebte Tapisserie bis zur Übergabe an Francesco d'Este verzeichnet (s.o.).

⁹⁶⁹ Der Christus eines kleinen Kruzifixes in der Pinacoteca di Brera in Mailand entstand 1474 für die Certosa von Ferrara, d.h. zur selben Zeit wie die Vorbereitung der Kartons für die Tapisserie. Christus ist charakterisiert durch einen athletischen Oberkörper, geschlossene Hände, vorspringende Gesäßmuskeln und gebogene Waden (Forti Grazzini, 1982, S. 52; Ders., 1991, S. 250).

⁹⁷⁰ Es besteht v.a. eine Affinität zwischen der Person mit dem Turban auf dem Kopf und Nägeln in der Hand und dem Hl. Johannes d. T., ehemals Sammlung Gneccchi in Genua, heute Thyssen-Bornemisza-Sammlung. Ebenfalls

Felsbogens.⁹⁷¹ Obwohl kein Dokument eine der *Beweinungs*-Tapisserien mit Cosmè Tura in Verbindung bringt, spricht aus ihnen unmissverständlich sein Stil. Wie Forti Grazzini und andere bemerkten, besteht ein enger Zusammenhang zur *Pietà* von 1474, die er als Lünette für die Roverella Altartafel malte. Hier befinden sich die Figuren vergleichbar nah an der Bildebene, der Kontrast zwischen Christi Fleisch und den Kostümen der Trauernden ist ähnlich und die Trauernden weisen entsprechende Gesichtszüge auf, wie besonders bei den „lederartigen Augenlidern“ und den expressiven Gesichtern mit halbgeöffneten Mündern zu sehen ist.⁹⁷² Im Gegensatz zur ausdrucksstarken Trauerbetonung in der Roverella-*Pietà* sind in der Tapiserie diese Werte abgemildert, indem sie im Kontext einer anmutig höfischen und flämisch inspirierten Inszenierung aufgelöst sind. Diesbezügliche Elemente sind in der Landschaftsvedute, im prächtigen Dekor der Gewänder und im graziösen Motiv der farbenfreudigen Blumenbündel, die den Grastepich um Christi Körper herum punktieren, zu finden.⁹⁷³

In der *Pietà* im Museo Correr in Venedig ist, wie in vielen anderen Bildern Turas, der dürre felsige Raum in der Tapiserie ähnlich dargestellt (**Abb. 71**). Die reich broschierten Gewänder der Trauernden korrespondieren mit denen, die Tura in verschiedenen Kompositionen, zum Beispiel in der Muse *Calliope* in der National Gallery in London benutzt hat. Molteni verweist hier auf die „charakteristische dramatisch-karikative Betonung des Gesichtsausdrucks der Trauernden, die typische Definition der überschwänglichen und tormentierten Drapierungen, mit an leuchtende Auskehlungen angrenzende Faltenrücken, welche die plastische Konsistenz betonen“.⁹⁷⁴

Die Inspiration für die Figurengruppe um Christi könnte Tura in einem niederländischen Vorbild gefunden haben, möglicherweise in einem bekannten Werk Rogier van der Weydens, zum Beispiel bei der *Pietà* im *Triptychon der Madonna* in Granada, Capilla Real, beim *Triptychon Miraflores* in Berlin-Dahlem oder den isolierten Tafeln im Musée Royaux des Beaux-Arts in Brüssel und in der National Gallery in London.⁹⁷⁵ Tura hatte Zugang zu verschiedenen Bildern von Rogier van der Weyden, ebenso zu Meisterwerken der Tapiserie und Stickerei, die von

sind Vergleiche bzgl. der Drapierungen, der leidtragenden Gesichter und der Tendenz zu einem „rohen gewaltsamen, expressionistischen Realismus“, der die Malerei Turas ab Ende der 60er Jahre kennzeichnet, angestellt worden (Forti Grazzini, 1982, S. 52).

⁹⁷¹ Die *Anbetung der Könige* gehörte ursprünglich zur Roverella-Altartafel (Campbell, S.J., 2002, Kat. Nr. 11).

⁹⁷² Campbell, T.P., 2002, S. 112; Molteni, 1999, S. 105ff., 125ff.; Forti Grazzini, 1991, 250; Ders., 1982, S. 52.

⁹⁷³ Molteni, 1999, S. 127.

⁹⁷⁴ Ebd., S. 129.

⁹⁷⁵ Siehe Forti Grazzini, 1991, S. 250; Ders., 2003, S. 328; Lugli, A., Fiamminghi e Ferraresi, In: Dies., Guido Mazzoni e la Rinascita della terracotta nel Quattrocento, Turin 1990, S. 70ff.; Campbell, L., 2002, S. 71-105, 85.

Künstlern entworfen wurden, die stark von Rogier beeinflusst wurden. Außerdem arbeitete Tura mit in Frankreich und den Niederlanden ausgebildeten *Arazzieri* zusammen. Kontinuierliches Interesse an Rogiers Werken ist am Este-Hof auch dadurch nachgewiesen, dass einer der Herzöge, wahrscheinlich Ercole I., eine Tapisseriekopie von Rogiers *Hl. Lukas malt die Jungfrau* erwarb, wahrscheinlich ein Duplikat des sich nun im Louvre befindlichen Stückes.⁹⁷⁶ Aus Vergleichen einen Rückschluss zu ziehen, welche niederländischen Gemälde am Hof von Ferrara zu sehen waren, ist jedoch weitgehend hypothetisch.

Von Leonello d'Este ist überliefert, dass er ein heute verlorenes Triptychon von van der Weyden besaß, in dem die zentrale Tafel eine Kreuzabnahme oder eine Beweinung darstellte. Da das „ferraresische“ Triptychon von Rogier van der Weyden nicht mehr erhalten ist, in der die zentrale Tafel nach Bartolomeo Facio „*Christus e croce demissus, Maria Mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore a lacrymis, ut a veris discrepare non existimes*“ darstellte⁹⁷⁷, das heißt eine *Kreuzabnahme* oder eine *Beweinung Christi*, ist es nicht möglich, nachzuweisen, ob Cosmè Tura einen Prototyp van der Weydens aufnahm, der sich in Ferrara befand. Tura konnte ebenfalls durch Berichte oder Kopien eine Kreuzabnahme Rogiers gekannt haben. Leonello d'Este zeigte die *Kreuzabnahme* Rogiers am 8. Juli 1449 dem berühmten Kaufmann und Humanisten Ciriaco d'Ancona, der auf der Suche nach Inschriften und Resten der klassischen Antike durch die Welt reiste.⁹⁷⁸ Warburg schloss aus den Beschreibungen Ciriacos, dass es sich bei der Haupttafel um eine Kreuzabnahme im Breitformat „mit sorgfältig ausgearbeitetem stofflichen Beiwerk und stark pathetischem Minenspiel“ gehandelt haben muss, und glaubt, in

⁹⁷⁶ Siehe Campbell, T.P., 2002, S. 112; Forti Grazzini, 1990, S. 41, Abb. 22; Ders., 1991, S. 250; siehe 4.1.5, 4.2.1 und 5.3.2.

⁹⁷⁷ Zitiert in: Baxandall, M., Bartholomaeus Facio on painting. A fifteenth-century manuscript of the *De Viris Illustribus*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 1964, S. 105. Bartolomeo Facio, Schüler von Guarino und seit 1444 Historiograph am neapolitanischen Hof, erwähnt in seinem Manuskript „*De viris illustribus*“ von 1456 Rogiers Bild, das Leonello in seinen Räumen aufbewahrte (siehe auch Forti Grazzini, 1991, S. 250; Molteni, 1999, S. 129; Conradi, 1997, S. 75ff., 85f.).

⁹⁷⁸ Ciriaco berichtet, dass Leonello ihm bei seinem Besuch im Jahr 1449 ein Tafelgemälde des Rogier van der Weydens präsentierte: „Von der Hand dieses edlen Künstlers hat bei Ferrara (...) der berühmte Fürst Leonellus von Este ein Tafelgemälde von hervorragender Arbeit gezeigt, sowohl von den ersten Eltern als des nach seiner Passion ins Grab gelegten menschengewordenen Gottes mit den Bildnissen der in einem höchst frommen Bild um ihn herumstehenden und ihn klagend beweinenden Männer und Frauen, in einer bewunderungswürdigen und, möchte ich sagen, mehr göttlichen als menschlichen Kunst gemalt. Denn lebend sieht man die Gesichter atmen, die er zeigen wollte, und den Dahingeshiedenen einem Toten ähnlich, und man möchte sagen, daß zumal die so zahlreichen Gewänder und die Mäntel aus den verschiedenartigsten Farben, daß die Kleider aus Purpur und Gold in vortrefflicher Weise ausgearbeitet sind, und daß die lebenden Wiesen, Blumen, Bäume, die belaubten und schattigen Hügel wie auch die geschmückten Hallen und Vorhallen, das dem Gold ähnliche Gold, Perlen, Gemmen und alles andere nicht durch die Hand eines menschlichen Künstlers, sondern geradezu unmittelbar von der alles hervorbringenden Natur geschaffen sind“ (zitiert nach Conradi, 1997, S. 75f.; lateinischer Text zitiert in: *Le Muse e il principe*, Saggi, 1991, S. 326).

den ferraresischen Tapissereien einen Nachklang des Bildes zu erkennen.⁹⁷⁹ Bei einer Gegenüberstellung des Wandteppichs mit der *Kreuzabnahme* im Den Haager Mauritshuis (**Abb. 72**) erscheint die Komposition des Leichnams Christi mit ausgestreckten Armen in der Diagonale vor den im Halbkreis versammelten Trauernden ähnlich. Rogiers Bild aus dem Mauritshuis zeigt überdies im Hintergrund eine vergleichbar hügelige Landschaft mit einem felsigen Berg auf der rechten Seite. Ebenfalls ist der Kreuzesstamm vom Bildrand abgeschnitten.⁹⁸⁰

Die minutiöse Wiedergabe der stofflichen Beschaffenheit in den Gewändern, wie sie vor allem bei der *Editio princeps* der ferraresischen Pietà zu finden ist, zeichnet die niederländische Malerei zur Zeit Rogiers aus.⁹⁸¹ Die emotionale Intensität und die Hervorhebung linearer und volumetrischer Darstellung stehen jedoch im starken Kontrast zur dekorativen Betonung zeitgenössischer niederländischer Kunst. Als solches nimmt die Tapisserei vorweg, was niederländische und italienische Tapissereientwerfer in den nächsten 50 Jahren sowohl bezüglich der Darstellung von Raum und Volumen als auch bezüglich des Gleichgewichts zwischen *Verisimilitudine* und emotionalem Drama beschäftigte. Die perspektivisch räumliche Darstellung hebt sich von zeitgenössischen niederländischen Entwürfen ab, die den Charakteristika von flacher und „märchenhafter“ Dekorativität sowie der Vorstellung einer Tapisserei als reiner Wanddekoration noch in der frühen gotischen Tradition verhaftet sind.⁹⁸²

Von Cosmè Tura, dessen künstlerische Aktivitäten gut dokumentiert sind, weiß man, dass er für die Weber keine einfachen Entwürfe, sondern richtige großformatige Kartons fertigte, „*tanto come è grande una coperta da leto*“ und mit Angaben der Farben, „*disegnato e dipinto*“.⁹⁸³ Der Entwurf Turas ist als Malerei konzipiert und in ein gewebtes Medium übertragen worden. Die Tapisserei ist ein Beweis dafür, dass der Einfluss der Malerei auf den Tapissereientwurf bereits 100 Jahre vor Raffaels berühmten Kartons in Erscheinung trat und zeigt eine frühreife Tendenz zur Monumentalität und Plastizität in der Auffassung der Figuren.⁹⁸⁴

⁹⁷⁹ Warburg, A., Die Grablegung des Rogers in den Uffizien, In: Ders., Gesammelte Schriften, 2 Bde., Leipzig, Berlin 1932, Band 1, S. 215ff.

⁹⁸⁰ Siehe Conradi, 1997, S. 95.

⁹⁸¹ Ebd., S. 91.

⁹⁸² Campbell, T.P., 2002, S. 108.

⁹⁸³ Das Dokument ist veröffentlicht in Campori, (1876) 1980, S. 16f.

⁹⁸⁴ Zum Stil italienischer Tapissereien im Quattrocento siehe 4.2.3.

Die Porträts des Herzogspaares Ercole I. und Eleonora von Aragon

Ortolani, der die Tapiserie mit der Terrakotta-*Beweinung* von Guido Mazzoni aus dem Jahr 1485 (**Abb. 73**) verglich, identifizierte Herzog Ercole I. und Eleonora von Aragon als Johannes und als eine der Marien, welche mit erhobenen Armen in einer Art *Imitatio Christi* dargestellt ist.⁹⁸⁵ Diese Identifizierung ist nicht gesichert, da kein derartiges Porträt in einem der dokumentarischen Berichte über die Tapisseries erwähnt wird. Die Möglichkeit einer Darstellung des Herzogspaares findet jedoch bei den Forschern allgemeine Akzeptanz, obwohl die Stilisierung der Gesichter in Kombination mit der Übersetzung des Entwurfs in das gewebte Medium jegliche „sichere“ Identifizierung verhindert. Bekannt ist, dass Herzog Ercole I. für die Figur des Johannes bei sakralen Spielen ein besonderes Interesse zeigte.⁹⁸⁶ Außerdem war Cosmè Tura der Porträtmaler am ferraresischen Hof. Eleonora von Aragon lernte ihren zukünftigen Gatten durch ein Bild Turas kennen, das ihr zur Ansicht nach Neapel geschickt wurde. Tura malte außerdem die Porträts von Lucrezia, Isabella und Beatrice d’Este.⁹⁸⁷

Die noch jugendlichen Physiognomien Ercoles und seiner Frau verweisen auf eine Chronologie, die vom Datum der Hochzeit im Jahr 1473 nicht allzu weit entfernt sein kann und daher mit der Datierung von 1474 korrespondiert. Das Gesicht von Ercole I. ist einem frühen Profilporträt in einem genealogischen Album von Baldassare d’Este in Washington aus dem Jahr 1472 nicht unähnlich.⁹⁸⁸ Dasselbe gilt für eine Marmorskulptur des Bildhauers Sperandio da Mantova (Sperandio Savelli, dok. 1445-1504), die sich im Palazzo Schifanoia in Ferrara befindet (**Abb. 74**). Campbell mutmaßt, dass das ungeschnürte Oberteil der mit Eleonora identifizierten Maria ein Indiz dafür sein könnte, die Herzogin sei in schwangerem Zustand porträtiert worden.⁹⁸⁹ Obwohl solche Kleidung nicht notwendigerweise mit Schwangerschaft assoziiert wird, könnte der vorgewölbte Unterleib der Herzogin doch als ein Anzeichen dafür zu deuten sein. Wenn dies der Fall ist und die Frau tatsächlich mit Eleonora zu identifizieren ist, würde dieses Detail als eine Anspielung auf Eleonoras Zustand gelten, als sie mit Isabella (geb. 1474)

⁹⁸⁵ Ortolani, S., Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de’ Roberti, Mailand 1941, S. 76. Zu Mazzonis Terrakotta-Gruppe siehe unten.

⁹⁸⁶ Lockwood, L., Music and popular religious spectacle at Ferrara under Ercole I d’Este, In: Il teatro italiano del Rinascimento, Mailand 1980, S. 575. Zu den sakralen Spielen in Ferrara siehe unten.

⁹⁸⁷ Nur eines dieser höfischen Porträts ist noch im Metropolitan Museum in New York erhalten, der Name des dargestellten Este-Prinzen lässt sich jedoch nicht mehr ermitteln (Pfleger, 1998, S. 92).

⁹⁸⁸ Gundersheimer, 1973, fig. 9; Manca, 1989, S. 525f. und Fn. 11.

⁹⁸⁹ Campbell, T.P., 2002, S. 111.

oder mit Beatrice (geb. 1475) schwanger war.⁹⁹⁰ Joseph von Arimathia sollte nach Ortolani ein Bildnis von Acarino sein, dem mythischen Gründer des Geschlechts der Este.⁹⁹¹ Diese Hypothese ist jedoch unwahrscheinlich, da jegliche Attribute fehlen.

Durch die Einschaltung von Porträts des Herzogspaares wäre auch der prächtige Dekor der Gewänder in der *Editio princeps* begründet. Bildnisse von Mitgliedern der estensischen Familie mussten auch in religiösen Darstellungen angemessen präsentiert werden. Vielleicht sind dadurch außerdem die weniger prunkvollen Gewänder der Cleveland Version zu erklären. Diese Edition war nicht für den Hof bestimmt und konnte daher schlichter gestaltet sein, was jedoch nicht mit geringerem materiellen Wert gleichzusetzen ist, da auch Gold- und Silberfäden eingearbeitet wurden. Die Einschaltung von Porträts war kein ungewöhnlicher Brauch und stellt Verbindungen zu den Vorschriften mancher devotionaler Handschriften her, die dazu auffordern, sowohl die Meditation über Themen der Passion durch die Verinnerlichung des Sujets zu ergründen, als auch sich die Plätze des Martyriums vorzustellen und mental die Protagonisten der dramatischen Ereignisse zu ersetzen.⁹⁹²

Die ferraresische Tapiserie der *Beweinung* war bei Herzog Ercole I. sehr beliebt. Die Archivdokumente bezeugen, dass sie mindestens zweimal lediglich als Schauobjekt zur Bewunderung der Gäste aus der *Guardaroba* geholt wurde, das heißt nicht für die Ausstellung in der Hofkapelle oder auf einer Wand des *Castello Nuovo*: „Adi 27 di zenaro 1476. El n. Ill.mo s. nostro de dare uno palio da altaro di razo di lana fina con seda con me(tallo) el n.s. Jesus morto con le marie che gie pianze intoro a lui prestato per mostrare a certe persone in la sua chamara.“⁹⁹³ Da der vorgezeigte Bildteppich Metallfäden aufwies, handelte es sich wahrscheinlich um die *Editio princeps* aus Madrid.⁹⁹⁴ Die Tapiserie wurde hierbei nur aufgerollt, um sie den Gästen des Herzogs zu präsentieren, sei es wegen der Begutachtung der Webtechnik oder des Porträts des

⁹⁹⁰ S.J. Campbell stellt die Hypothese auf, dass der Tapiserieauftrag mit der Geburt oder der erwarteten Geburt des männlichen Erben Alfonso im Jahr 1476 in Verbindung steht (Campbell, S.J., 2002, S. 261). Dies ist jedoch aufgrund der Chronologie unwahrscheinlich. Ortolani u.a. identifizierten in den zwei weiblichen Figuren am linken Rand der Figurengruppe Bildnisse von Isabella und Beatrice d'Este. Wie Forti Grazzini jedoch richtig bemerkte, wurde die Tapiserie 1474 gewebt, die Töchter aber erst 1474 und 1475 geboren. Sie konnten also nicht auf der Tapiserie als junge Frauen dargestellt worden sein (Forti Grazzini, 1991, S. 246).

⁹⁹¹ Ortolani, 1941, S. 76-77.

⁹⁹² Molteni, 1999, S. 128; Skubiszewska, M. und P., Sano di Pietro, Vicino da Ferrara et l'effigie du Christ de la Passion, In: *Tout le temps du veneour est sans oysensete*, Hediger, C. (Hrg.), *Culture et société médiévales*, 8, 2005, S. 89-100.

⁹⁹³ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, *Zornale de lo offitio de la tapeçaria ducale de l'anno 1476-1477*, c. 3r; zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 58, nota 27.

⁹⁹⁴ Die oben zitierte, sich bis 1587 hinziehende Dokumentation der *Pietà*-Tapiserie und die Bewunderung, die durch die Leihgaben beziehungsweise durch die Zurschaustellung ausgedrückt ist, ist gerechtfertigt, wenn sie sich auf die Tapiserie aus Madrid bezieht, die zweifellos die *Editio princeps* darstellt.

Herzogs. Zum ersten Mal ist ein solches Vorgehen in ferraresischen Dokumenten verzeichnet. Offensichtlich erwarb der *Arazzo Compianto su Cristo morto* durch die Einschaltung herzoglicher Bildnisse in die Beweinungsszene eine besondere figurative Würde und wurde als eine Art „Staatsikone“ oder ein dynastisches Manifest legitim und stolz zu besonderen Gelegenheiten gezeigt. 1479 wurde die Tapiserie an Brandolisi Trotti ausgeliehen, um diese jemanden zu zeigen.⁹⁹⁵

Die Existenz der Bildnisse des Herzogspaares könnte auch die Erklärung für eine Wiederholung des Werkes in mehreren Versionen sein. Die Tapiserie sollte offensichtlich die besondere Frömmigkeit des Herzogspaares bezeugen. Ercole I., ab 1471 Herzog von Ferrara, war ein gläubiger Mann und initiierte eine beträchtliche Anzahl Kirchengebäude und -dekorationen in Ferrara.⁹⁹⁶ Auch seine Frau Eleonora von Aragon war für ihre tiefe Religiosität bekannt.⁹⁹⁷ Caleffini beschreibt in seiner ferraresischen Chronik, wie wenig Gefallen die Herzogin an den höfischen Vergnügungen fand und ihnen die Ausübung ruhiger Andachten vorzog.⁹⁹⁸ Fast alle ihre Bücher waren religiös, im Gegensatz zur eher weltlichen Sammlung ihres Gatten.⁹⁹⁹ Vor allem die zweite Hälfte der Regierungszeit Ercoles I. (1471-1505) war infolge der geistlichen Bewegungen Girolamo Savonarolas durch zahlreiche religiöse Aufträge charakterisiert. Der ferraresische Frater verließ 1475 Ferrara, ernüchtert durch die Weltlichkeit der Stadt. Savonarola bewunderte und lobte jedoch Ercole I., der ihn durch eine Reihe von Briefen konsultierte, in denen die Suche nach einem spirituellen Führer und einer aufrichtigen tiefen religiösen Sehnsucht durchscheint.¹⁰⁰⁰ Mehrere Studien haben sich intensiv mit der Religiosität Ercoles I. beschäftigt. Es lohnt daher, einige Porträts als Vergleich heranzuziehen.

Die spirituellen und frommen Neigungen des Herzogspaares sind explizit in Guido Mazzonis (ca. 1450-1516) Terracotta *Beweinung* in der Chiesa del Gesù in Ferrara demonstriert, in der die

⁹⁹⁵ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Anno 1478-1479-1480. Zornale de la Ducale Tapeçaria, c. 82v: Messer Brandolisi Trotti lieh sich aus „*uno palio d'altare fatto in ferara per man di m^o rubinetto cum uno Christo morto in mezzo alle marie*“, um sie jemandem zu zeigen (Forti Grazzini, 1982, S. 58, nota 27; Molteni 1999, S. 134).

⁹⁹⁶ Zu Ercole I. als freigebiger Unterstützer des ferraresischen Klerus siehe Gundersheimer 1973, S. 185ff.

⁹⁹⁷ Eleonora wurde von Guarini sogar als „Heilige“ bezeichnet. Er beschrieb das Begräbnis der Herzogin im Detail (Funerbris oratio, Ferrara 1493, 1-6; zitiert nach Manca, 1989, S. 531).

⁹⁹⁸ Vatikan, Ms. Chigiana, I, I, 4; zitiert nach Manca, 1989, S. 531.

⁹⁹⁹ Siehe Bertoni, 1903, S. 229-233; Chiappini, L., Eleonora d'Aragona, prima duchessa di Ferrara, Rovigo 1956; Gundersheimer, W., Women, learning, and power: Eleonora d'Aragona and the court of Ferrara, In: Beyond their sex: Learned women of the European past, New York 1980, S. 43-65; Manca, 1989, S. 531.

¹⁰⁰⁰ Siehe Chiappini, L., Ercole I d'Este e Girolamo Savonarola, In: Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, parte terza, vol. VII, 1952, S. 45-53; Zari, G., Pietà e profezia alle corti padane: le pie consigliere dei principi, In: AA.VV., Il Rinascimento nelle corti padane. Bari 1977, S. 201ff.; Iotti, 1997, S. 55.

Figuren von Ercole I. und Eleonora als Trauernde dargestellt sind (**Abb. 73**). Das Werk, eine farbig gefasste, überlebensgroße Figurengruppe in Ton, im Raum ähnlich einem *Tableau-vivant* aufgestellt, wurde im Auftrag des Herzogspaares ca. 1483-1485 für seine Hauskirche Santa Maria della Rosa in Ferrara ausgeführt. Der Auftrag schloss auch die Anfertigung einer Miniaturversion des Werkes für Eleonoras Privatgemächer mit ein. Die Dokumente bezeugen, dass die Tapisserien der Skulpturengruppe vorausgingen. Seit den frühen 80er Jahren war Guido Mazzoni als Ercoles und Eleonoras Hofbildhauer angestellt und gehörte zu den gefragtesten Bildhauern Oberitaliens.¹⁰⁰¹ In der Mitte der Komposition steht Maria in zentraler Achse über ihrem toten Sohn. Ihr folgen auf beiden Seiten Maria Salome und Maria Kleophas, dann Maria Magdalena und Johannes, schließlich an den Enden der durch Christus gebildeten Längsachse, Joseph von Arimathia und Nikodemus. Da Letztere nicht zum engen Kreis der Heiligen Familie zählen, stehen sie etwas abseits, näher dem Betrachter, dem sie in der Profilansicht erscheinen. Herzog Ercole ist als Joseph von Arimathia, Eleonora als Maria Salome porträtiert.¹⁰⁰²

Verdon verweist auf die nüchterne und bescheidene Kleidung von Ercole I.¹⁰⁰³ Gramaccini bezweifelt dagegen, dass die Kleidung des Herzogs Alltagsgewand und vielmehr sein höfisches Festgewand ist.¹⁰⁰⁴ Der Herzog trägt eine mit Eichhörnchenfell gefütterte *Pellanda* und hat eine Lammfellmütze (*Berettone*) auf dem Kopf. Beispielsweise trug Gian Galeazzo Visconti bei seiner Krönung in Mailand ebenfalls einen innen mit Eichhörnchenpelz gefütterten Mantel. Auch ist Ercoles Hut als Hoheitszeichen zu verstehen.¹⁰⁰⁵ In verlorenen Fresken in der *Delizia* von Belriguardo aus den frühen 1490er Jahren soll Borso ebenfalls seine „*biretta*“ im Kreis seiner barhäuptigen Höflinge getragen haben.¹⁰⁰⁶

Auch der Schwager von Ercole I. in Neapel, Alfonso II. von Aragon, ließ sich von Mazzoni eine Beweinungsgruppe mit seinem Porträt als Joseph von Arimathia anfertigen (**Abb. 75**).¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰¹ Colasanti, A., *Ritratti di principi estensi in un gruppo di Guido Mazzoni*, In: *Bollettino d'Arte*, I, 1921, S. 458-474; Lugli, 1990, S. 325-326, Tavv. 31-39b; Gramaccini, 1983, S. 7-40; Torresi, A.P. *Tre scultori per Ercole I. Ritratti al duca di Bertoldo di Giovanni, Sperandio mantovano, Guido Mazzoni*, In: *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, Gentilizi, G., Scardino, L. (Hrg.), Ferrara 2007, S. 195ff.; Visser Travagli, A.M., *Guido Mazzoni. Il compianto su cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara. L'opera e il restauro*, Florenz 2003.

¹⁰⁰² Im Nikodemus wurde ein Porträt von Severo Siviero identifiziert, Sekretär, *Cancelliere Ducale* und enger Vertrauter von Ercole I., der von 1471 bis 1502 in Diensten der Este war (Visser Travagli, 2003, S. 16).

¹⁰⁰³ Verdon, T., *The Art of Guido Mazzoni*, New York 1978, S. 43-56 und 324-326.

¹⁰⁰⁴ Gramaccini, 1983, S. 19.

¹⁰⁰⁵ Levi Pissetzky, R., *Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del Trecento*, In: *Storia di Milano*, V, Mailand 1955, S. 887.

¹⁰⁰⁶ Sabadino degli Arienti, In: *Gundersheimer*, 1972, S. 20f., 61f.

¹⁰⁰⁷ 1489, für S. Maria di Monteoliveto (Gramaccini, 1983, S. 26ff.).

Alfonso erscheint jedoch in einer wesentlich bescheideneren Haltung als der statusgleiche Este-Herzog. Gramaccini stellte einen Vergleich zwischen beiden Fürstenporträts her, der vermuten lässt, dass der Künstler sich nach präzisen Angaben zu richten hatte. Ercole steht, sein Schwager kniet, Alfonso trägt eine Mönchskutte, Ercole herzogliches Gewand. Der unterschiedlichen Kleidung und Mimik entspricht die allgemeine Haltung der beiden Figuren. Ercole führt eine hoheitsvolle Verneigung aus und hat, unter Missachtung der „*riverenza grave*“, die das Abnehmen der Kopfbedeckung angesichts des Allerheiligsten verlangt hätte, den *Berettone* aufbehalten. Alfonso hingegen verzichtet auf derlei Hoheitsbeweise und zeigt sich angesichts des toten Christus in verzweifelter Pose.¹⁰⁰⁸

Höfischer Anstand diktierte, dass Ercole und Eleonora ihre eigene Gram in einer würdevollen Weise zur Schau stellten. Es wurden Winterkleidungsstücke ausgewählt, da ihr untertriebener Reichtum den erhöhten Status des herzoglichen Paares bedeutet. Ercole trägt einen Pelzhut und einen Wolfshaut-Mantel, der sich elegant öffnet, um ein luxuriöses Pelzfutter zu enthüllen. Seine Handschuhe, einer getragen, der andere gehalten, sind Attribute seines Adels. Bei Ercoles beinahe „selbstherrlicher“ Beweinungsfigur scheinen sich Persönlichkeit und Geschichte zu verbinden. Die hoheitsvolle Verneigung, die höfische Gestik und Mimik, das eitle Aufschlagen des Mantels und das Aufbehalten der Kopfbedeckung dienen der Verdeutlichung seiner hohen Autorität. In seiner Profilierung als Renaissancefürst kam der religiösen Kunstpolitik eine bedeutsame, Ercoles Macht legitimierende und verherrlichende Rolle zu, die sich in Mazzonis Beweinung widerspiegelt. Gramaccini sieht vor allem in der gefährlichen Situation der frühen 80er Jahre durch die zunehmende Isolierung und Schwächung Ferraras im italienischen Mehrstaatsensystem, die ständige Kriegsgefahr seitens der Nachbarstaaten und der Krieg mit Venedig (1482-1484), die Bedrohung durch die Pest (1478-1485) und die wirtschaftliche Krise Ferraras eine Erklärung für die religiöse Propagandakunst Mazzonis, die Ercoles Fürstenautorität legitimieren und zugleich die Treuepflicht der gläubigen Untertanen wachrufen sollte.¹⁰⁰⁹

In einer *Pietà* von Ercole de' Roberti, die zwar verloren, aber in einer Kopie erhalten ist, erscheint Ercole I. als Nikodemus und illustriert wiederum eindrucksvoll das zeremonielle und selbstverherrlichende Bild des Herzogs als religiöser Herrscher von Ferrara.¹⁰¹⁰ Sowohl in

¹⁰⁰⁸ Gramaccini, 1983, S. 19.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 20ff.

¹⁰¹⁰ Die Kopie wurde um 1600 angefertigt, um ein Altarbild von Ercole de' Roberti in San Domenico in Ferrara zu ersetzen. Die originale Altartafel wurde für das Kloster von Corpus Domini gemalt (siehe Campbell, S.J., 2002, S. 261; Manca, J., Renaissance theatre and Hebraic ritual in Ercole de'Roberti's Gathering of Manna, In: *Artibus et Historiae*, 17, 1988, S. 137-147; Ders., 1989, S. 531f.).

Mazzonis als auch in Robertis Werk erscheint der Herzog in einer steiferen und förmlicheren Art als die anderen Figuren, die Christi Tod betrauern. Die Position von Ercole I. ist in Robertis *Pietà* besonders formalisiert. Der Herzog ist stehend und auffallend vorspringend dargestellt, er nimmt in der Komposition eine fast so bedeutende Stelle wie Jesus ein. Die Komposition schließt auch die Herzogin Eleonora von Aragon unten rechts mit ein.¹⁰¹¹ In der *Beweinungs*-Tapisserie von Tura hält der Fürst eine vergleichbar fürstliche Ruhe aufrecht, die mit dem höfischen Ethos, das emotionale Kontrolle vorschreibt, und mit seiner eigenen förmlichen und persönlichen Art in Übereinstimmung steht.

Manca verweist in einer Studie über die Präsentation Ercoles I. in der Porträtmalerei auf eine Zeichnung aus den frühen 1490er Jahren, die in der Komposition vom Arrangement einer *Sacra Conversazione* abgeleitet ist. Der Herzog steht in der Mitte, die thronende Jungfrau mit Kind ersetzend, und wird von Höflingen in der Position von begleitenden Heiligen flankiert.¹⁰¹² Dies zeigt nach Manca nicht eine mechanische Entleihung religiöser Kunst an, sondern vielmehr eine künstlerische Lösung, welche die Bewunderung oder Verehrung der zentralen Figur verstärkt. Vielleicht übermittelt diese Zeichnung das vom Herzog gewünschte Bild eines perfekten christlichen Herrschers. Weitere Porträts von Ercole I. fahren mit diesem Thema fort, während sie parallel auch den weltlichen Begriff seiner imperialen Grandeur betonen. In einer der Loggien in der *Delizia* von Belfiore ließ sich Ercole bei seiner Abreise zu seiner dann gescheiterten Pilgerreise nach Santiago in Compostela im Jahr 1487 darstellen. Sie wurde vom Papst abgebrochen. Ferrareser Chronisten beschrieben die Pracht der magnifizenten Vorbereitungen.¹⁰¹³ Einige Münzen mit Porträts des Herzogs tragen die bemerkenswerte Inschrift „*Divo Hercules*“.¹⁰¹⁴ Ercole I. d’Este war der einzige Herrscher des 15. Jahrhunderts, der sich selbst auf massenhaft zirkulierenden Münzen „*divus*“ nannte. Während es die Päpste, die Dogen in Venedig und norditalienische Tyrannen vermieden, das Wort bei ihren Münzen zu benutzen, zeigte Ercole I. keine derartige Zurückhaltung.¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ Ebd.

¹⁰¹² Der Künstler ist nicht bekannt. Die Zeichnung diente wahrscheinlich zusammen mit einer anderen als vorbereitende Studie für eine Wand- oder Tafelmalerei. Jedoch ist kein Bild mit einer solchen Darstellung erhalten (siehe Manca, 1989, S. 528f.).

¹⁰¹³ Die Wandmalereien scheinen sich in einem der öffentlichen Räume in Belfiore befunden zu haben (siehe Gundersheimer, 1972, S. 69; Manca, 1989, S. 536).

¹⁰¹⁴ Manca, 1989, fig. 6; Ravegnani Morosini, M, *Signorie e principati. Monete italiane con ritratto. 1450-1796*, Rimini 1984, I, S. 128ff.

¹⁰¹⁵ Die Inschrift stammt von römischen Kaisermünzen, in denen das Adjektiv „*divus*“ oft unter des Herrschers Porträt erscheint und auf seine göttliche Natur verweist. „*Divus*“ kann definiert werden als dem Reich des Göttlichen angehörend oder gottähnlich, in der Renaissance wurde es bei Heiligen benutzt. Das Wort „*divus*“ erscheint häufig

Vielleicht ist es nicht abwegig anzunehmen, dass Ercole von sich selbst dachte, dass er zum Reich des Göttlichen gehörte. Die ausführlichste, wenn auch nicht objektive Beschreibung der Frömmigkeit Ercoles I. findet man im Werk „*De triumphis religionis*“ von Sabadino degli Arienti (1497).¹⁰¹⁶ Diese Quelle handelt ausführlich von Ercoles staatsmännischem Umgang mit der Religion. In zehn Kapiteln behandelt die umfangreiche Schrift die Beziehung des Este-Fürsten zu Gott und den Menschen. In einer Passage schreibt er an den Herzog, wenn dieser die Religion selbst ehrenvoll ausübe, andere christliche Fürsten über ihn sagen können, dass er wirklich göttlich sei, und nicht nur sterblich. Sabadino fährt fort mit der Diskussion über des Herzogs Prädestination für „Heiligkeit“ und beschreibt Ercoles zukünftigen Aufstieg zum Himmel.¹⁰¹⁷ Sabadino meint auch, dass ein Umschlagen in die Tyrannei dann ausgeschlossen sei, wenn der Alleinherrscher die Religiosität von Ercole d'Este besitze. Dessen Religiosität war im damaligen Ferrara offenbar ein politisches Argument zur Rechtfertigung und Idealisierung der Fürstenmacht.¹⁰¹⁸ Natürlich stellt die „*divus*“-Inscription Ercole auch in Beziehung zu antiken Herrschern, da sie von römischen Münzen entliehen ist. Ercoles bevorzugte Analogie war der römische Kaiser Augustus, der Rom als eine Stadt aus Ziegeln vorfand und sie als eine Stadt aus Marmor hinterließ, gerade wie Ercole I., der Ferrara als eine Stadt von verwirrenden mittelalterlichen Straßen vorfand, und daraus eine weitläufige, rational geplante und prächtige Stadt schuf.¹⁰¹⁹ Die Münze, die Ercole als „*divus*“ proklamiert, fasst seine eigene Einschätzung als Halbgott und fast imperialen Herrscher zusammen.¹⁰²⁰

Mehrmalig trat er als idealer christlicher Fürst von Ferrara an die Öffentlichkeit. Dies zeigen vor allem seine religiösen Prozessionen, seine Teilnahme an ekklesiastischen Debatten und seine Anwesenheit bei „*sacre rappresentazioni*“. Der Herzog erschien etwa bei öffentlichen Aufführungen der Passion Christi. Manchmal wurde er bei einer solchen Aufführung auch zum aktiven Teilnehmer und bei mehreren Gelegenheiten bildeten er und die Herzogin einen Teil des

als Beiwort für Herrscher in der Renaissance (z.B. Neapel, Mailand). Im Quattrocento war seine Anwendung auf Zeitgenossen gewöhnlich auf Inschriften in privaten Werken, wie Manuskripte und Medaillen begrenzt (Manca, 1989, S. 529).

¹⁰¹⁶ Gundersheimer, 1972. Auch Gramaccini, 1983, S. 20ff., behandelt in seiner Untersuchung der Mazzoni Beweinungsgruppen in Bezug auf die Religiosität Ercoles I. den Text Sabadinos ausführlich.

¹⁰¹⁷ Siehe Sabadino in Gundersheimer, 1972, S. 73.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 84.

¹⁰¹⁹ Zanker, P., Augustus und die Macht der Bilder, München 2003 (4. Aufl.), S. 144: „Augustus verschönerte die Stadt, deren Bild in keiner Weise der Größe und Würde des Reiches entsprach und die zudem ständig von Überschwemmungen und Feuersbrünsten heimgesucht wurde, in so umfassender Weise, daß er sich zu Recht rühmen konnte, er hinterlasse eine Stadt, die er als Backsteinstadt übernommen habe, als Marmorstadt“ (Sueton, *Aug.* 28).

¹⁰²⁰ Manca, 1989, S. 529f.

Publikums bei den Spielen der Beweinung. Auf der *Compianto*-Tapisserie sind die Figuren wie auf einer Bühne angeordnet, was somit gut eine solche Passions-Aufführung reflektieren könnte, für die in zeitgenössischen Beschreibungen als „Requisiten“ ein Berg, ein Kruzifix sowie das Grab aufgeführt werden.¹⁰²¹ Außerdem unterstützte der Hof in den Jahren 1481, 1489, 1490 und 1491 finanziell die Passionsspiele in Ferrara.¹⁰²² Ercole I. engagierte sich auch bei der jährlichen Fußwaschung der Armen am Gründonnerstag. Beginnend mit dem Dreikönigsfest 1473 wurde es Brauch, durch die Straßen der Stadt zu laufen und jede Art von Nahrung einzusammeln, um sie an jene Armen zu verteilen, denen der Herzog am Gründonnerstag gewöhnlich die Füße wusch. Diese Zeremonie, die im Ausmaß immer extravaganter wurde, importierte Ercole offensichtlich vom neapolitanischen Hof nach Ferrara.¹⁰²³ Beim begleitenden Ereignis, ein Fest für die Armen von Ferrara, das auf das Letzte Abendmahl verwies, saßen zwölf arme Männer an einem zentralen Tisch mit einem Priester im Zentrum, der Christus darstellte.¹⁰²⁴

Diese Zeremonien zeigten den Herzog nicht nur, wie er sich in einem öffentlichen Akt der Menschlichkeit für das Wohl seiner Seele engagierte, sondern sie verhalfen ihm auch zu einer Identifizierung mit Jesus. Ercoles Frömmigkeit war eine seiner meist zitierten Tugenden in enkomiaistischen Verkündungen am Hof von Ferrara. Seine Religiosität wird als tief und echt beschrieben, seine Anschauungen als mittelalterlich und mystisch charakterisiert.¹⁰²⁵ Ein Porträt des Herzogs in zeremoniellem Gewand mit der Inschrift „*Dominus fortitudo mea*“ illustriert seine förmliche Rolle als religiöse Figur in Ferrara.¹⁰²⁶ Ebenfalls demonstrieren Mazzonis Terracotta *Beweinung*, die *Pietà* von Ercole de' Roberti sowie die *Beweinungs*-Tapisserie sein großes Interesse, ein Vorbild als heiliger Zeuge abzugeben. Der Wunsch nach Selbstdarstellung äußerte sich schließlich bei Herzog Ercole I. sowie bei seinen Vorgängern und Nachfolgern nicht nur in den Stadtschlössern und Landresidenzen, sondern auch in den Kirchen. Leonello d'Este hatte sich etwa von seinem Hofbildhauer Niccolo Baroncelli in einer monumentalen Wachs-

¹⁰²¹ Einen aufschlussreichen Beitrag zu den *sacre rappresentazioni* mit ausführlichen Beschreibungen einzelner Ereignisse und Aufführungen mit Herzog Ercole I. liefert Seragnoli, D., Il „Compianto sul cristo morto“ e la sacra rappresentazione ferrarese, In: Visser Travagli, 2003, S. 23-48, v.a. S. 26ff.

¹⁰²² Zur Präsenz des Herzogspaares beim Passionsspiel in Ferrara siehe: Cronaca Estense von Fra Paolo da Legnagno, Modena, Archivio di Stato, Ms. 69, c. 336 (23.Mai 1485); G. M. Ferrarini, Istoria della città di Ferrara, Modena, Biblioteca Estense, Ms. a. F. 5. 18, c. 189v (Juni 1489); Gramaccini, 1983, S. 23. Generell zum Passionsspiel in Ferrara siehe Lockwood, 1980, S. 572-582.

¹⁰²³ Ryder, A., Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458, Oxford 1990, Kap. 8, S. 306-358. Zu einer Beschreibung des Ereignisses der Fußwaschung siehe Sabadinos Beschreibung in Gundersheimer, 1972, S. 91f., S. 187f.; Ders., 1973, S. 209ff.

¹⁰²⁴ Seragnoli, In: Visser Travagli, 2003, S. 23ff.

¹⁰²⁵ Siehe Manca, 1989, S. 530.

¹⁰²⁶ Ebd., Abb. 7.

plastik als Falkner zusammen mit zwei Falken abbilden und dieses Werk in S. Maria degli Angeli aufstellen lassen.¹⁰²⁷ Auch Nicolò III. hatte ein ihn zu Pferd darstellendes Wachsvotivbild der Florentiner Kirche S. Maria dell'Annunziata gestiftet.¹⁰²⁸ Ercole I. nutzte Kirchen zur Selbstdarstellung, dies tat er jedoch nicht selbstlos oder aus reiner Frömmigkeit, sondern um sich den Zeitgenossen gegenüber aufzuwerten. Die Bildnisse sollten Ercoles Gottähnlichkeit evozieren und dienten zugleich als Beweis für die Legitimität seiner Macht und der Monarchie schlechthin. Wie die Heiligenbilder einen persönlichen und politischen Zweck erfüllten, stand auch der monumentale Herkules aus Terrakotta, einst im Vorhof des Ferrareser Stadtpalastes der Este, dort nicht als Zeugnis humanistischer Antikenverehrung, sondern weil er der Namensvetter von Ercole war und den Besuchern des Schlosses die mythische Stärke seines Besitzers vor Augen führte.¹⁰²⁹

4.3.5.2 Ein Tapisserieauftrag für den Dom von Ferrara (1550-1553)

Die ab 1550 gewebten acht Tapisserien der *Storie di San Giorgio*, Schutzpatron von Ferrara, und des *San Mauro*, ebenfalls Patron und erster Bischof der Stadt, gehören zur einzigen vollständigen und vor Ort erhaltenen Serie aus der Manufaktur Giovanni Karchers.¹⁰³⁰ Die prachtvollen Bildteppiche waren ein vom Este-Hof unabhängiger Auftrag und wurden vom lokalen Domkapitel finanziert. Den für den Hof bestimmten *Arazzi* war, wie bereits erwähnt, ein weniger günstiges Schicksal beschieden. Nach dem Tod Alfonsos II. und der folgenden Devotion von Ferrara an die Kirche gelangten die noch erhaltenen Tapisserien aus der estensischen Sammlung nach Modena und blieben dort für weitere zwei Jahrhunderte bis zu ihrer definitiven Zerstreuung. Im 19. Jahrhundert hatte sich in Modena kein einziger *Arazzo ferrarese* erhalten.

¹⁰²⁷ Gruyer, 1897, I, S. 511.

¹⁰²⁸ Ebd.; Gramaccini, 1983, S. 19.

¹⁰²⁹ Ebd., S. 21f. Zu Porträts von Ercole I. siehe auch Aufsatz von Torresi, 2007, S. 189-226.

¹⁰³⁰ Barotti, C., *Pitture e Sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara (1770) 1977, S. 43; Campori, (1876) 1980, S. 41; Antonelli, G., Cittadella, L.N., *Documenti riguardanti i libri corali e le statue di bronzo del Duomo di Ferrara raccolti da Mons. Giuseppe Antonelli e Memorie sugli arazzi della Cattedrale compilate dal Cav. Napoleone Cittadella*, Ferrara 1899, S. 47ff.; Agnelli, G., *Guida al Museo della Cattedrale di Ferrara*, Ferrara 1929, S. 13f.; Sautto, A., *Il Duomo di Ferrara dal 1135 al 1935*, Ferrara 1934, S. 279ff.; Giglioli, A., *Il duomo di Ferrara nella storia e nell'arte*, In: *La cattedrale di Ferrara, 1135-1935*, Verona 1937, S. 141f., 262ff.; Arcangeli, 1963, S. 8, 10, 66; Felisatti, V., *Guida della Basilica Cattedrale di Ferrara*, Ferrara 1969, S. 73ff.; Giovannucci Vigi, B., *Il Museo della Cattedrale di Ferrara*, Ferrara 1979, S. 68-78; Forti Grazzini, 1982, S. 72-76, 115-160; Fioravanti Baraldi, A. M., *Gli arazzi della Cattedrale: appunti per una storia della arazzeria estense*, In: *La cattedrale di Ferrara*, Ferrara 1982, S. 515-535; Giovannucci Vigi, B., *Gli arazzi. Capolavori della tessitura fiamminga*, In: Giovannucci Vigi, B., *Il Museo della Cattedrale di Ferrara*, Florenz 2001 (2.Ed. 2002), S. 46-54; Vezzoli, T., *Il Museo della Cattedrale di Ferrara: musei ecclesiastici*, In: *Arte cristiana*, Bd. 90, 2002, S. 385; Saletti, A., *Gli arazzi*, In: *San Giorgio a Ferrara. Rassegna fotografica sull'iconografia del Santo presente nelle chiese, nei musei e nei luoghi pubblici di Ferrara*, Ferrara 2003, S. 49, 115-116.

Die wenigen Exemplare, die dem Verfall entkamen, gingen in private Sammlungen oder ins Ausland über. Nach der Devolution blieben nur die acht ferraresischen Dom-Tapisserien in der Stadt, welche die Kanoniker mit großer Sorgfalt aufbewahrten und nur zu großen religiösen Festen ausstellten.

Die Serie der *Storie di San Maurelio e San Giorgio* kann sicherlich zu den Hauptwerken der Manufaktur Giovanni Karchers gezählt werden. Dessen *Arazzeria* befand sich zwischen 1540 und 1560 am Höhepunkt ihrer Entwicklung. Die Tapisserien mit den Heiligengeschichten webte Karcher etwa zur selben Zeit wie die *Grotesken*-Serie für Herzog Ercole II. Es handelt sich aufgrund der bemerkenswerten Größe der Kartons sowie der hohen Anzahl der zu realisierenden Stücke um einen sehr umfangreichen Auftrag, der den Einkauf einer ungeheuren Menge an Material erforderte. Alle Stücke haben die Maße 450 x 412 cm und sind in Wolle und Seide mit eher dicken Fäden gearbeitet worden, was ein Charakteristikum der ferraresischen Manufaktur darstellt. Das Gewebe ist nicht sehr dicht, sondern mit sechs bis sieben Fäden pro Zentimeter relativ grob.¹⁰³¹ Trotzdem gelang es Giovanni Karcher, eine dekorative Feinheit und expressive Kraft zu erreichen, die anderen *Arazzieri*, die mit einem dichteren Einschlag und dünneren Fäden arbeiteten, in nichts nachstand. Die Details sind geschickt und deutlich übertragen worden, sogar die Rot-, Blau- und Grüntöne haben sich erhalten. Die *Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara* finanzierte kürzlich die Restaurierung der Serie, bevor sie im neuen Dommuseum von Ferrara untergebracht wurde.¹⁰³² Die *Arazzi* zeugen durch ihre Vollständigkeit und ihren guten Erhaltungszustand von der hohen Qualität, welche die lokale Tapisserieproduktion in dieser Epoche charakterisierte. Die Stücke sind durch die jahrhundertlange Beschmutzung zwar verdunkelt, die Degradierung begrenzt sich jedoch auf wenige Stellen, während die generellen Züge der Kompositionen und die meisten Details noch immer gut lesbar sind. Ferner haben sich die chromatischen Abstufungen, auch wenn einige Abschnitte etwas verschlissen sind, eine gewisse Ausdruckskraft erhalten.¹⁰³³

¹⁰³¹ Wie auch bei anderen erhaltenen Serien aus der Manufaktur: z.B. *Metamorfofi* (sechs Fäden/cm) und *Pergoline* (sieben Fäden/cm).

¹⁰³² Der Umzug des Museums in die Räumlichkeiten der ehemaligen Kirche und des Klosters von San Romano erfolgte im Dezember 2000 (Vezzoli, 2002, S. 381-385; Sassu, G., Finalmente Museo: Il Museo della Cattedrale di Ferrara, In: Art e dossier, Bd. 198 (19), 2004, S. 12-17).

¹⁰³³ Zur Restaurierung der Stücke und zum vorherigen Zustand der Degradierung siehe Aufsatz von Forti Grazzini, N., Antiche trame da salvare. Gli arazzi del Museo del Duomo di Ferrara, opere sublimi della manifattura estense, In: Ferrara. Voci di una città: rivista semestriale di cultura, informazione e attualità della Fondazione di Cassa di Risparmio a Ferrara, Ferrara 1997, n. 6, Juni 1997, S. 9ff.

Die ursprüngliche Lokalisierung der Tapisserien im Inneren des Domes konnte rekonstruiert werden. Noch im 19. Jahrhundert wurden die acht Stücke zwischen dem Fest des Hl. Georg am 24. April und dem Fest des Hl. Maurelius am 7. Mai in den Interkolumnien des Hauptschiffes ausgestellt. Bis zur Nachkriegszeit waren die Bildteppiche während dieses Zeitraums in Gebrauch. Sie wurden ursprünglich im Chor oder im zentralen Schiff platziert. Dabei hingen die *Storie di San Maurelio* auf der linken und die *Storie di San Giorgio* parallel dazu auf der rechten Seite mit Blick auf den Altar. Dies ist durch die Beleuchtung der Szenen angezeigt, die bei den *Arazzi maureliani* von rechts einfällt, bei denen des *Hl. Georg* von links. Die symbolische Lichtquelle ist mit dem zentralen Altar der Kirche zu identifizieren.¹⁰³⁴ Der Vertrag für die Tapisserien wurde am 15. Oktober 1550 zwischen den Kanonikern und Giovanni Karcher unterzeichnet:

„*Petrus vir Magister Johannes Flamengus Razzerius Illm. et Excm. Dni. n. Ducis*“ garantiert den Kanonikern Benedetto Fantini und Scipione Estense, „*facere e construere, texere et perficere, omnibus suis expensis, ratios vero, magnitudinis, longitudinis, et mensurae prout sunt cartoni seu padroni facti per Magistrum Benvenutum de Garofalo, et Magistrum Camillum de Filippis, cum suis frisiis magnis, prout sunt frisiis picti per Magistrum Camillum de Filippis, cum suis frisiis magnis, prout sunt frisiis picti per Magistrum Lucham Flamengum... in quibus ratiis promissit facere historiam Sancti Georgeii et Historiam Sancti Maurelij, et hoc infra terminum annorum duorum cum dimidio, inchoandorum in festo omnium Sanctorum proximo futuro, et hoc omni juris et facti exceptione prorsus remota*“.¹⁰³⁵ Das Schriftstück erlaubt, die genauen Umstände der Ausführung zu rekonstruieren. Neben dem Termin der Übergabe („*infra terminum annorum duorum cum dimidio*“), der Nennung der Maler Camillo Filippi, Garofalo und Luca Fiammingo werden zahlreiche Bedingungen bezüglich Rohstoffen, Ausführung und technischer Aspekte festgelegt. Die Entwürfe sollen strikt nach den Vereinbarungen umgesetzt werden. Das Dokument fixiert den Preis auf zwei *Scudi d'oro* pro Quadrat-*Braccio*, wobei jede Tapisserie fünf ferraresische *Bracci* breit und vier $\frac{3}{4}$ *Bracci* hoch ist. Der Hofweber Giovanni Karcher arbeitete an der Serie von Ende 1550 bis Anfang 1553 mit einer leichten Verspätung von mindestens zwei Tapisserien bezüglich der Frist des Vertrages, der eine Ablieferung der Werke bis Ende 1552 vorsah.

¹⁰³⁴ Forti Grazzini, 1982, S. 73.

¹⁰³⁵ A.N.F., Notaio Lavezzoli Nicolò, matricola 478, pacco 7, protocollo 1550. Conventio del 15 ottobre 1550, c. 112r.c. 113v; zitiert nach Giglioli, 1937, S. 263f. Der Vertrag ist in zwei Exemplaren erhalten. Ein Entwurf in italienischer Sprache ist auf den 3. Oktober 1550 datiert, die Endversion in Latein stammt vom 15. Oktober 1550 (Antonelli, Cittadella, 1899, S. 52-54; der Vertrag ist bei Fioravanti Baraldi, 1979, S. 527, abgebildet).

Außer der genannten Lieferverspätung wurden alle Punkte des Kontraktes eingehalten. Die Materialien müssen sehr qualitativ gewesen sein, sonst hätten sich nicht alle Tapisserien bis heute in diesem guten Zustand erhalten. Die noch relativ ausdrucksstarken Farben der Fäden zeigen, wie Giovanni Karcher, obwohl er eine für Brüsseler Tapisserien typische Vorliebe für rote und blaue Töne bewahrte, eine große Palette natürlicher Farben und Halbtöne zu benutzen wusste.¹⁰³⁶

Die Serie ging in der Projektphase aus der Zusammenarbeit mehrerer Künstler hervor und wird daher durch eine auffällige Ungleichheit der figurativen Formen charakterisiert. Die Einheit des Gesamten wurde jedoch durch die homogene Wirkung der Bordüren und durch die textile Transkription des *Arazziere* erreicht, der auf materieller und chromatischer Ebene die unterschiedlichen Teile des Zyklus einander anpasste und vermutlich auch stilistische Sprünge zwischen den *Modelli* abmilderte.¹⁰³⁷ Die Angleichung der Tapisserien an die Kartons muss ein großes Anliegen des *Arazziere* gewesen sein und erscheint als erste Verpflichtung im Vertrag. Die Werke sind mit dem Monogramm Giovanni Karchers versehen (**Abb. 76**). Einige Tapisserien tragen die Inschrift „*FACTUM FERRARIAE*“ und die Jahreszahl 1552¹⁰³⁸ oder 1553 (**Abb. 77**).¹⁰³⁹ Oben im Zentrum der Bordüre ist das Banner tragende Lamm zu sehen, das Zeichen des lokalen Domkapitels (**Abb. 78**). Auf der unteren Einfassung ist zentral eine Kartusche mit der erklärenden lateinischen Inschrift der jeweils dargestellten Episode angebracht. Die acht Kartons, von derselben Größe wie die Bildteppiche, wurden vor dem 18. Oktober 1550 von Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, und Camillo Filippi ausgeführt. Luca d'Olanda lieferte die Vorlagen für die Bordüren. Diese drei Namen werden im oben zitierten Vertrag für den Entwurf der Serie genannt. Die Angabe ist gleichzeitig eine Bestätigung dafür, dass die Tapisserien nicht noch weiteren Künstlern zuzuschreiben sind, wie es in der Literatur wiederholt geschehen ist. Da der *Arazziere* den Liefertermin, den Preis und jede andere Verpflichtung akzeptierte, mussten ihm bereits die Maße und die Charakteristika der zu reproduzierenden Werke bekannt gewesen sein, das heißt, ihm lagen die Entwürfe für die Teppiche vermutlich schon vor.

¹⁰³⁶ Forti Grazzini, 2002, S. 141.

¹⁰³⁷ Ders., 1997, S. 14.

¹⁰³⁸ In der *Enthauptung des Hl. Georg* steht das Datum *MDLII* nach der Angabe des Herstellungsortes *FACTUM FERRARIAE* auf der Bordüre unten rechts.

¹⁰³⁹ Im *Martyrium des Hl. Georg mit dem Rad* findet man das Datum *MDLIII* mit der Inschrift des Ortes rechts unten im Hauptfeld der Tapisserie. Ebenfalls ist das Datum 1553 auf einem kleinen Stein in der *Enthauptung des Hl. Maurelius* und auf der linken Bordüre des Stückes *Volk und Klerus empfangen den Hl. Maurelius* zu lesen.

Die Vorlagen für die Bildteppiche sind die letzten Werke von Garofalo aus einer nicht kurzen malerischen Laufbahn (1481?-1559). Garofalo, zu dessen Schülern Girolamo da Carpi gehörte, führte einen großen Werkstattbetrieb. Aus seinem umfangreichen Oeuvre stammen vor allem Gemälde religiösen Inhalts, teils kleinere Tafeln, überwiegend jedoch großformatige Altarbilder und vereinzelt mythologische Darstellungen.¹⁰⁴⁰ Die Bordüren sind von dekorativem und „weltlichem“ Charakter. Sie sind mit von Putti gehaltenen Fruchtgirlanden und Bändern durchzogen und weisen phantastische Formen eines fast mysteriösen Repertoires aus seltsamen Vögeln, Äffchen, Ziegen, Löwen, Masken und Laubwerk auf. Die wunderlichen Tiere und phantastischen Grottesken reflektieren die geglückten *Invenzioni* von Luca d’Olanda, einem aus Holland stammenden Maler, der mit Giulio Romano im Palazzo Tè in Mantua zusammengearbeitet hatte und sich von 1545-1554 in Ferrara aufhielt.¹⁰⁴¹ Forti Grazzini hält es für denkbar, dass von dem flämischen Künstler auch die Vorlagen für die Landschaften und andere Details der Dom-Tapisserien stammen könnten. Desgleichen hat er auch in Bezug auf die *Giardini*-Tapisserie bei den Landschaftsszenen ein mögliches Eingreifen von Seiten des Flamen in Erwägung gezogen.¹⁰⁴² Die Landstriche mit Bergen und Flüssen im Hintergrund sind durchaus mit denen der *Arazzi* der *Metamorfosi* vergleichbar.

Der Zyklus des Heiligen Georg

Camillo Filippi werden die vier Tapisserien mit den *Geschichten des Hl. Georg* zugeschrieben: *Hl. Georg und der Drache*, *Baummarter*, *Martyrium mit Rad und Bleispindel* und *Enthauptung des Hl. Georg*. Während die Beteiligung Camillo Filippis an der Ausführung dieser vier Kartons die Zustimmung aller Wissenschaftler findet, wird dagegen das Mitwirken Garofalos an den vier *Storie des Hl. Maurelius* unterschiedlich beurteilt.¹⁰⁴³ Bezüglich stilistischer Analysen muss auf die Tatsache hingewiesen werden, dass sich beim Herstellungsvorgang einer Tapisserie mehrere Personen die Arbeiten teilten. Aus diesem Grund ist es nicht einfach, den künstlerischen Anteil des Entwurfs freizulegen und gesondert zu bewerten. Die Möglichkeit, die Urheberschaft eines Kartons zu bestimmen, wird auch dadurch erschwert, dass die Kartons heute nicht mehr existie-

¹⁰⁴⁰ Fioravanti Baraldi, A.M., *Il Garofalo*, Rimini 1993; Weber, 2003, S. 166; Pfleger, 1998, S. 109ff.

¹⁰⁴¹ Forti Grazzini, 1997, S. 14. Zu Luca und seiner Tätigkeit als Kartonmaler für Tapisserien siehe Campori, (1876) 1980, S. 62-64; zu den Bordüren der Domserie siehe 4.3.6.3.

¹⁰⁴² Forti Grazzini, In: *Flemish Weavers...*, 2002, S. 141.

¹⁰⁴³ Zu dieser Diskussion siehe unten.

ren und die Fertigung einer Tapiserie an originale und spezielle textile Charakteristika, an verwendete Materialien und das besondere Arbeitsverfahren gebunden ist. Hinsichtlich der für die Ausführung benutzten Kartons kann der *Arazzo* als ein autonomes Werk bezeichnet werden.

Wie bereits erwähnt, wurde in den eher unzusammenhängenden Szenen des Heiligen Georg der Stil von Camillo Filippi wiedererkannt. Der Künstler war am Hof hauptsächlich als Freskenmaler von Grottesken und anmutigen Dekorationen beschäftigt und scheint sich nicht gerade als der geeignete Illustrator eines beschwerlichen Martyriums ausgezeichnet zu haben. Die Darstellungen sind nicht durch großartige monumentale Figurenarrangements charakterisiert, der Schwerpunkt liegt bei der Landschaftsschilderung. Die *Geschichten des Hl. Georg* werden auch in den grausameren und pathetischeren Szenen in einer unzusammenhängenden Konzeption ohne Dramatik dargeboten. Die Bildsprache ist einfach und von unmittelbarer Verständlichkeit für den Betrachter. Das Auge hält sich allerdings mit den üppigen Kräutern der Vorbühne auf und verliert sich in der *Dolcezza* der Landschaft, welche an die landschaftlichen Hintergründe der *Pergoline-* und *Metamorfosi*-Tapisseries erinnern, bevor es den richtungsweisenden Gesten der Figuren folgt, die auf die Visionen des beschwerlichen und langanhaltenden Martyriums hindeuten.

Der Hl. Georg war zur Zeit des Imperiums des Diokletian (243-316) Offizier der Miliz in Kappadokien. Er erlitt das Martyrium circa am Ende des 3. Jahrhunderts in Lydda (Diospoli in Palaestina), wo er in seiner Grabbasilika verehrt wird.¹⁰⁴⁴ Der Kult des Hl. Märtyrers und Schutzpatrons wurde in Europa bereits seit dem 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. praktiziert, zuerst durch byzantinischen, in der Folge durch langobardischen und französischen Einfluss. Nur wenige Heilige haben vergleichbar viel Verehrung genossen. Seit der Antike wurden dem Hl. Georg sehr viele Kirchen und sakrale Gebäude gewidmet.¹⁰⁴⁵ Nach Ferrara gelangte der Kult wahrscheinlich durch die Soldaten „*di stanza nel castrum dell'esarca ravennate*“.¹⁰⁴⁶ Die Errichtung des *Castrums* in Ferrara wird auf die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts datiert. Dort wurde Georg ab der Mitte des 7. Jahrhunderts zum Patron gewählt. Nach ihm benannte man eine erste Kathedrale,

¹⁰⁴⁴ Die noch heute sichtbaren archäologischen Überreste der Basilika werden einer konstantinischen Erbauung zugeschrieben bzw. einem Datum, das dem Todesdatum des Märtyrers sehr nahe kommt (siehe Loredana, O., *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, In: *San Giorgio tra Ferrara e Praga*, Ferrara 1991, S. 70ff. und Balboni, D., Stichwort „Giorgio, santo, martire“, In: *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1965, S. 512ff.).

¹⁰⁴⁵ Zu Beispielen und der Ikonographie des Hl. Georg siehe Loredana, 1991, S. 71ff. und Balboni, „Giorgio“, 1965, S. 517ff., 525ff. Speziell zu Beispielen in Ferrara siehe Ausstellungskatalog *San Giorgio a Ferrara. Rassegna fotografica sull'iconografia del Santo presente nelle Chiese, nei musei e nei luoghi pubblici di Ferrara. Chiostro della Basilica di San Giorgio*, 19 Aprile- 4 Maggio 2003, Ferrara 2003.

¹⁰⁴⁶ Siehe Saletti, 2003, S. 114; Samaritani, A., *Il culto di S. Giorgio a Ferrara*, In: *San Giorgio tra Ferrara e Praga*, Ferrara 1991, S. 84-99.

S. Giorgio vecchio jenseits des Po, und später die neue große Kathedrale (1110-1135). Dort wurden wichtige Reliquien untergebracht, ein Arm und Fragmente des Schädels.¹⁰⁴⁷

Auch der Hof der Este würdigte den Heiligen. Das Inventar der mobilen Güter des Castello von 1463 verzeichnet im Palazzo di „*schiuinoio*“ (Palazzo Schifanoia) eine „*chamara di S. Zorzo*“. Die Lokalisierung der *Camera* an der Seite von jener „*da le donzele e cimerj*“ verweist auf eine thematische Verkettung der Dekoration der Säle. Das Bild schaltet sich dort in die höfische und ritterliche Kultur ein.¹⁰⁴⁸ Das Fest des Heiligen Georg wurde wiederholt auch zu einer Feier des Hofes. Am 24. April¹⁰⁴⁹ wurde Georg alljährlich in der Stadt mit einer Opferungsprozession, einer Messe und dem sogenannten *Palio di S. Giorgio* geehrt.¹⁰⁵⁰ 1397 fand eine Theaterdarbietung des Hl. Georg im Rahmen der großen Feierlichkeiten für die Hochzeit von Markgraf Nicolò III. d'Este mit Gigliola da Carrara statt.¹⁰⁵¹ Im Jahr 1444, fast 50 Jahre später, wurde am signifikantesten Datum des 24. April die Vermählung von Leonello d'Este mit Maria von Aragon gefeiert. Auch für dieses hohe Fest organisierte der Hof eine Theaterpräsentation des Hl. Georg, der den Drachen tötet, wobei zur Simulation eines Waldes die Piazza mit Bäumen dekoriert wurde.¹⁰⁵²

Am engsten und komplexesten wurde die Beziehung zwischen dem Heiligen Georg und den Este mit Borso d'Este. In seinen zwanzig Regierungsjahren veranlasste der Herzog ein umfangreiches Programm zur Trockenlegung des Landes und zur Aufwertung der Stadt. Ihm verdankt man die sogenannte *Addizione di Borso* (1451-1466), eine Erweiterung der Stadt in Richtung Süd-Ost, welche durch die neue *Porta di S. Giorgio* bekrönt wurde. Die Namensgebung ist nicht zufällig, da eine Erweiterungslinie gewählt wurde, die zur Kathedrale *S. Giorgio vecchio* führte. In diesen

¹⁰⁴⁷ In Rom wird seit dem 8. Jh. der Schädel des Märtyrers in der Basilika des Hl. Georg in Velabro verehrt. Um 1600 wurde von diesem ein Teil nach Ferrara transferiert. Graf Robert aus Flandern brachte im Jahr 1110 einen Arm des Heiligen Georg nach Ferrara und schenkte ihn der Gräfin Mathilde. Diese übergab ihn wiederum der neuen Kathedrale der Stadt, die 1135 dem Heiligen geweiht wurde, wie dort eine Inschrift bezeugt. Der Goldschmied Bartolomeo da Relogio schuf 1388 ein Reliquiar, das heute im Dommuseum in Ferrara ausgestellt ist (Sassu, 2004, S. 14ff.; Loredana, 1991, S. 71).

¹⁰⁴⁸ Inventario dei beni mobili del Castello, 1463, Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, Am. Principi, reg. 2 (Bertoni, Vicini, 1906, S. 136; Domenicali, E., *S. Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago*, In: *San Giorgio tra Ferrara e Praga*, 1991, S. 117).

¹⁰⁴⁹ Der liturgische Feiertag des Hl. Georg war in Ferrara bereits vor 1070 der 24. April und blieb dies bis 1974, im Gegensatz zum 23. April der byzantinischen Tradition. Das Datum ist auf mailändischen bzw. longobardischen Einfluss zurückzuführen (Samaritani, 1991, S. 85f.; Balboni „Giorgio“, 1965, S. 521).

¹⁰⁵⁰ Zum *Palio* siehe 4.3.2.1.

¹⁰⁵¹ Olivi, L., *Del matrimonio del marchese Nicolò III. d'Este con Gigliola figlia di Francesco Novello da Carrara*, *Atti e Memorie della Deputazione Modenese di Storia Patria*, serie III, V, 1888, S. 335-76; Chiappini, 1967, S. 86; Domenicali, 1991, S. 117.

¹⁰⁵² „(...) *facendo la feste de Sancto Georgio, come l'amazète il dragone, et era in Piazza fato a modo uno bosco con rovere spesso*“ (Pardi, 1934, S. 27, 33).

Jahren entstanden in Ferrara auch die berühmten Orgeltüren von Cosmè Tura. Das 1469 für den Dom von Ferrara realisierte Werk im Auftrag des Bischofs Lorenzo Roverella zeigt den Heiligen Georg als idealisiertes Abbild von Herzog Borso (**Abb. 79**).¹⁰⁵³ Außerdem befand sich in dieser Zeit in der estensischen Tapisseriesammlung ein Exemplar mit der Darstellung des *San Giorgio e il drago* mit dem Wappen des *Signore*, welches der *Arazziere* Giovanni de Lattres Ende 1463 auslieferte.¹⁰⁵⁴ Auch eine der *Delizie estensi*, die *Montagna di sotto* oder *Montagna di San Giorgio*, die bald nach 1518 errichtet und im Jahr 1542 komplett neu strukturiert wurde, wurde dem Heiligen Georg gewidmet. Dort feierte der Hof im April den Heiligen mit dem *Palio di cavalli barberi*.¹⁰⁵⁵

Die Interpretationen auf den ferraresischen Dom-Tapissereien entstammen der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine (gest. 1395)¹⁰⁵⁶ und der *Istoria di Santo Giorgio cavaliere*¹⁰⁵⁷, welche die Leidensgeschichte des Hl. Georg erzählen. Aus der Vita erscheinen drei aneinanderstoßende Szenen des Martyriums. In der ersten wird der an den Baum gehängte Heilige vor dem Kaiser und dessen Hof, die ihm den heidnischen Ritus der Verherrlichung der Götter aufzwingen wollen, geschlagen und gefoltert. Dann folgt das zweite Martyrium des Zahnrades und als letzter Akt die Darstellung seines Todes durch Enthauptung. Bei der Tapissérie mit dem Bild der Tötung des Drachens begegnet man dem Heiligen Ritter.¹⁰⁵⁸ In den Blickpunkt sind vor allem die legendenhaften Aspekte seines abenteuerlichen Lebens gerückt. Es zeichnet sich das Thema des mutigen Ritters und Gotteskriegers ab, der in der Profession des Glaubens einen tapferen Kampf gegen das Böse führt.

Der Heilige Georg tötet den Drachen

Die Inschrift auf der Bordüre nennt das dargestellte Sujet der ersten Tapissérie: „*GEORGIUS. XPI. MILES. DRACONEM. INTERFICIT. REGISQ. FILIAM. A. MORTE. LIBERAT*“ (**Abb. 78**). Nach der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine ereignete sich der Kampf mit dem Drachen bei

¹⁰⁵³ Fabbri, 2003, S. 19; Domenicali, 1991, S. 119ff.

¹⁰⁵⁴ „*Uno Antiporto cum uno S. zorzo cum lo s(er)pentente, cum doe bandiere in le quale sono le arme del prefato n.s., lo quale ha facto ala ex.sua*“ (Inventar 1457, c. 27a, antiporto n. 18; Forti Grazzini, 1982, S. 224).

¹⁰⁵⁵ Leoni, 1996, S. 60-92; Fabbri, 2003, S. 93ff. Zur Ikonographie des Hl. Georg am Hof der Este in Ferrara siehe Clubb, 2005, S. 354ff.

¹⁰⁵⁶ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 1999, S. 232ff.

¹⁰⁵⁷ Siehe Balboni, „Giorgio“, 1965, S. 522f.

¹⁰⁵⁸ Ende des 10. Jahrhunderts beginnt sich die Typologie des Heiligen Kriegers zu fixieren, der in der Regel zu Pferd dargestellt und mit Lanze und Schwert bewaffnet ist (Olivato, 1991, S. 72).

der Stadt Silene in Libyen.¹⁰⁵⁹ Nahe der Stadt lag ein großer See, in dem ein Drache hauste, der mit seinem Gifthauch die Stadt verpestete. Nach der Opferung zahlreicher Schafe sowie einiger Söhne und Töchter der Stadt fiel zuletzt das Los auf des Königs eigene Tochter. Der Heilige versprach, die Tochter des Königs zu retten und die Bewohner von der schrecklichen Plage zu befreien, aber nur unter der Voraussetzung, dass diese sich zum Christentum bekehrten und sich taufen ließen. Nachdem Georg den Drachen mit seiner Lanze schwer getroffen hatte, sprach er zur Prinzessin, sie solle ihren Gürtel um den Hals des Untiers legen. Dieser folgte ihr daraufhin wie ein zahmes Hündlein in die Stadt. Anschließend ließen der König und das Volk sich taufen und der Hl. Georg zog sein Schwert und erschlug den Drachen. Die legendäre Episode vom Kampf des Hl. Georg auf seinem weißen Pferd mit dem Drachen, in Anwesenheit der Prinzessin und vieler Personen, die von den Mauern und Dächern der Stadt dem Ereignis beiwohnen, ist hier wie ein angenehmes fabulöses Abenteuer dargestellt, das „sicherlich nicht die Träume der frommen ferraresischen Bürger stören konnte“.¹⁰⁶⁰

Der Blick des Betrachters wird auf das Panorama des an Türmen reichen Weilers und der weiten Berge über die Koppel oder den Bogen in Bossenwerk auf der linken Seite geleitet, auf dessen Gipfel König und Königin mit Unruhe und Schrecken den Kampfverlauf verfolgen. Sie lehnen sich an einen Teppich, der zur allgemeinen Turnierausstattung gehörte. Die Komposition ist in einer spätgotischen Unorganisiertheit mit einzelnen zusammenhangslosen Episoden aufgebaut. Im Vordergrund findet der Kampf mit dem Drachen statt, bei dem Georg das Tier mit seiner Lanze verwundet. Im Hintergrund sind die Bürger auf die Dächer der Häuser gestiegen und wohnen dort der Begegnung bei. Während im rechten oberen Viertel die Prinzessin zusammen mit dem Heiligen das gebändigte Untier in die Stadt führt, trifft sie auf der linken Seite auf Georg, der vom Pferd herabgestiegen ist. Das Fehlen von Dramatik wird ausgeglichen durch die schönen Details des Drachen und der Stadtansicht, eine Art „phantastisches Ferrara“, das Forti Grazzini der Erfindung Luca d'Olandas zuschreibt.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ De Voragine, *Legenda Aurea*, 1999, S. 232ff. Die Legende vom durch Georg befreiten jungen Mädchen entstand sukzessiv. Vermutlich ist die Episode zur Zeit der Kreuzzüge entstanden und auf die irrtümliche Interpretation eines Bildes Kaiser Konstantins zurückzuführen, welcher zu Füßen eines Drachens, in dessen Leib eine Lanze eingedrungen ist, dargestellt war. Die Ursprünge werden im Synkretismus der ägyptischen (Horus, Sohn des Osiris und Läuterer des Nils, durchbohrt das Krokodil), der mitraischen (Mitra befiehlt dem Sohn Meredoch, Tiamat zu bekämpfen, den Drachen der Finsternis), und der griechischen Mythen (Perseus besiegt das Meeresungeheuer, das die schöne Andromeda verschlingen wollte; aber auch Herkules rettet die an einen Fels gefesselte Hesione, die an ein Monster geopfert werden soll) vermutet (Olivato, 1991, S. 70-81; Fabbri, 2003, S. 9f.; Balboni, „Giorgio“, 1965, S. 514f.).

¹⁰⁶⁰ Giovanucci Vigi, 1979, S. 74.

¹⁰⁶¹ Forti Grazzini, 2002, S. 141; Ders. 2003, S. 330.

Der Ausschnitt mit der Tötung des Drachen wurde vielleicht von einem flämischen Bild aus dem 15. Jahrhundert von Rogier van der Weyden inspiriert.¹⁰⁶² Die Komposition ist mit einer Tafel Rogiers in Washington vergleichbar¹⁰⁶³, bei welcher noch stärkere Affinität mit dem Bild Turas im Dommuseum festzustellen ist (**Abb. 79**). Die älteste ferraresische Darstellung des Heiligen Georg mit dem Drachen ist ein Werk von Meister Nicolò in der Lünette des Hauptportals der Kathedrale, das um 1135 entstand (**Abb. 80**). Der Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen, eine emblematische Preisung des Sieges des Christentums über das Heidentum, verwandelt sich in der Darstellung Camillo Filippis in ein unterhaltsames Märchen. Auch in den beiden Medaillons auf den seitlichen Bordüren sind Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt.

Der Kern der Episode – ein Krieger fordert und besiegt ein monströses Tier, das mit giftigen Dämpfen das umliegende Land verpestet – kann hier als eine bereits bekannte Anspielung auf die tägliche Realität Ferraras interpretiert werden. Deren Bevölkerung sah sich konstant mit der Trockenlegung und Urbarmachung ihres Landes beschäftigt, das heißt mit der Verteidigung vor gefährlichen Überschwemmungen und vor sumpfigen Hindernissen für Transport und Handel. Die Ferrareser sahen ihren Feind im stagnierenden Wasser und der daraus resultierenden Unreinheit der Luft. Demjenigen, dem es gelang, den Ursprung und die Ursache dieser Gefahren zu überwinden, wurde als Held und Retter betrachtet. Der Hl. Georg, bekannt als Verteidiger des Glaubens, durch jede Form der Marter unbesiegbar, könnte somit auch als der Überbringer eines gesunden Klimas, guter Lebensbedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten für die Stadt interpretiert werden.¹⁰⁶⁴ An anderer Stelle wurde bereits auf eine solche Erklärung verwiesen und zwar im Hinblick auf die Tötung der Hydra durch Herkules als eine Metapher für die Trockenlegung der Sümpfe in der Polesine.¹⁰⁶⁵

Der Heilige Georg erleidet die Marter am Baum

Die Inschrift der zweiten Tapisserie verweist auf folgende Geschichte: „*FACIBUS. SALE. ET. UNGULIS. GEORGI. CORPUS. TORTORES. EXCRUCIANT*“. Während der Regierung von Dacianus, dem Kaiser der Perser, wurde Georg, der vor dem Hof ablehnte, die heidnischen Götter anzubeten, an einen Baum gehängt, geschlagen, durch Brandwunden verletzt und von den

¹⁰⁶² Zu diesem von Leonello 1446 erworbenen Bild des Hl. Georg siehe Ausst.Kat. Le Muse..., 1991, S. 314-315.

¹⁰⁶³ De Vos, 1999, Kat. Nr. 1.

¹⁰⁶⁴ Olivato, 1991, S. 75; Leoni, 1996, S. 91.

¹⁰⁶⁵ Siehe 4.3.3.2.

Schergen zerrissen (**Abb. 81**). Der Kaiser sitzt auf der linken Seite und weist auf die Vollstreckung des Urteils hin. Die Krallen eines Schergen schneiden in das Fleisch des Gemarterten ein, Fackeln verbrennen seine Haut. Während das Bild eine gewisse Dramatik und körperliche Kraft ausdrückt, sind die Grundformen der Komposition mit denen des *Arazzo Supplizio della ruota* (**Abb. 82**) vergleichbar. Im Medaillon auf der rechten Bordüre erscheint dem in den Kerker geworfenen Georg in einer Vision Jesus mit dem Kreuz. Dieser sagt ihm sieben Jahre der Qualen voraus, dreimal den Tod und dreimal die Auferstehung, bevor er definitiv zum Märtyrer wird, wie es in der *Legenda Aurea* beschrieben ist.¹⁰⁶⁶

Der Heilige Georg erleidet die Marter des Rades

Nachdem Georg die Tortur des heißen Bleis ertragen hatte und von einem Rad, an dem Klingen und Haken befestigt waren, aufgeschnitten wurde („*IN. ROTA. POSITUS. DEINDE. IN. SARAGINE. PLUBO. LIQUEFACTO. GEORGIUS. TORQUETUR*“), versank er zwischen den Bruchstücken des Folterinstruments und unter den Augen des Kaisers und der Soldaten auf den Knien im Gebet (**Abb. 82**).¹⁰⁶⁷ Die Dramatik der Szene löst sich hier in der Beschreibung der eleganten Soldatenhelme und der Landschaft auf, die sich im mit zahlreichen Figuren belebten Hintergrund ausbreitet. Wie bei den vorhergehenden Episoden ist mehr als eine Szene dargestellt. Im Vordergrund kniet der Heilige auf den Überresten des Rades, des Folterinstruments. Die anwesenden Soldaten schauen erstaunt dem wunderbaren Ereignis zu. Im Hintergrund sieht man einige Schergen damit beschäftigt, Holz in das Feuer zu geben, über dem der Kessel mit siedend heißem Blei hängt. Der Heilige steht hier einem neuen Martyrium gegenüber, dem er ebenfalls unbeschadet entsteigt. Das Medaillon auf der rechten Bordüre zeigt den Moment, in dem Georg in den heidnischen Tempel tritt und die Götzenbilder niederreißt.

Enthauptung des Heiligen Georg

Die vierte Tapisserie beschließt die *Storia* mit dem letzten Martyrium, immer der *Legenda Aurea* folgend: „*CAPITIS. ABSCISIONE. GEORGIUS. MARTIRIJ. CORONAM ADEPTUS. EST*“. Im Zentrum des Bildes kniet Georg, um vom Henker, der das Schwert bereits über den Kopf erhoben

¹⁰⁶⁶ De Voragine, *Legenda Aurea*, 1999, S. 234f.

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 235f.

hat, enthauptet zu werden (**Abb. 83**). Auf der rechten Seite wohnt der Kaiser auf dem Pferd inmitten seiner Soldaten dem Martyrium bei. Zwei von diesen zeigen auf den Heiligen. Georg nahm das letzte Martyrium an, nachdem er von Gott das Versprechen erhalten hatte, dass bei seinem Tod alle seine Verfolger, Kaiser Dacianus von Persien und weitere 72 Könige eingäschert werden.¹⁰⁶⁸ Während die erste Szene, der Kampf mit dem Drachen, das ritterliche Leben des heiligen Kriegers zum Thema hat, manifestiert nun diese letzte seinen Tod, die *Virtù* des Glaubens an die richtige Religion. Die Komposition ist durch den Kontrast zwischen der dramatischen Szene und dem idyllischen Flusshintergrund, durch die kompakte Gruppe der Bewaffneten auf der Rechten und dem in Aktion befindlichen Schergen auf der Linken ausgeglichen aufgebaut.

Forti Grazzini vermutet, dass Garofalo zur Konzeption, wenn auch in indirekter Ableitung, beigetragen hat.¹⁰⁶⁹ Die Grundidee stammt von einer Predella mit der *Decollazione di San Bartolomeo*, die Tisi für die *Adorazione dei Magi* in der Kirche San Bartolomeo malte und die sich heute in der Pinakothek in Ferrara befindet.¹⁰⁷⁰ Der Stil ist hingegen zu Camillo Filippis *La Resurrezione di Cristo con San Sisto Papa* der Pinacoteca Nazionale in Ferrara (1550) und zur *Decollazione di S. Sisto Papa* analog. Letztere war ursprünglich die Predella eines Altars in der Kirche San Bartolomeo in Ferrara und befindet sich heute in der ferraresischen Sammlung Nonato (**Abb. 84**).¹⁰⁷¹ In Tapiserie und Bild sind durchaus die kompositorischen Linien der Gesten der Figuren vergleichbar. Sowohl bei dem Schergen mit erhobenem Schwert als auch bei der Gruppe der Soldaten wiederholen sich beim Ölbild mit wenig Variation die zwei Figureneinheiten im *Supplizio dell'albero* und der *Decollazione di San Giorgio*. Auch die Landschaften sind entsprechend.¹⁰⁷² In der Darstellung der an der jeweiligen Hauptszene beteiligten Personen zeigt sich Camillo Filippi nicht besonders einfallsreich, sowohl was die Gesamtkomposition als auch die einzelnen Gesten und Körperhaltungen der Figuren anbetrifft. Aus den *Storie di San Giorgio* ist der Stil Filippis gut zu ersehen. Ferner kann man den landschaftlichen Hintergrund mit den abgetönten und vernebelten Landschaften des späten Battista vergleichen. Dies wird zum Beispiel bei einer Gegenüberstellung mit der *Heliaden*-Tapiserie aus dem Louvre deutlich.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 236.

¹⁰⁶⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 74.

¹⁰⁷⁰ Ebd.

¹⁰⁷¹ Bentini, 1985, S. 85ff.

¹⁰⁷² Arcangeli, 1963, S. 8; Giovanucci Vigi, 1979, S. 70; Forti Grazzini, 1982, S. 74.

Der Zyklus des heiligen Maurelius

Die ausgewählten Episoden zur *Storia di San Maurelio* sind weniger narrativ als die des Hl. Georg, was in der unterschiedlichen Persönlichkeit des zweiten Patrons von Ferrara begründet liegt. Dessen Leben war nicht so abenteuerlich, mehr spirituell und eignete sich kaum zu einer Wunderbeschwörung im mythologischen und heroischen Sinn.¹⁰⁷³ Die Zuschreibung der vier Tapisserien *Thronbesteigung, der Hl. Maurelius wird vom Klerus und vom ferraresischen Volk aufgenommen, Wunder der Messe und Enthauptung des Hl. Maurelius* an Garofalo ist noch nicht vollständig geklärt. Die Problematik entstand vor allem dadurch, dass im Vertrag bezüglich der Ausführung der Kartons die genaue Zusammenarbeit zwischen Garofalo und Camillo Filippi nicht erläutert ist. In der älteren Literatur beschränkte man sich meist darauf, die Namen der zwei im Vertrag zitierten Künstler zu wiederholen, ohne dies weiter zu vertiefen oder die Kompetenzen der beiden Künstler zu unterscheiden.¹⁰⁷⁴

Arcangeli ist zwar die definitive Zuschreibung der vier Szenen des Hl. Georg an Camillo Filippi zu verdanken, er hegt jedoch Zweifel bezüglich der Garofalo zukommenden Anteile bei der *Storia di San Maurelio*: „la parte del Garofalo non è così facilmente riconoscibile nella storia di San Maurelio, come se davvero il vecchio maestro fosse ormai disagiato dal malanno della vista che si sarebbe aggravato precipitando proprio nel 1550“. Er schreibt sogar Teile Nicolò Roselli zu. Bezüglich der Tapiserie *Enthauptung des Hl. Maurelius* beobachtet er „nel rude aggruppare, nel piglio quasi caricaturale dei personaggi, nell’architettura di sfondo, serve da precedente immediato al Roselli“. ¹⁰⁷⁵ Auch in späteren Beiträgen zur Dom-Serie tauchen Zuschreibungen an Roselli auf.¹⁰⁷⁶ So hält es etwa Fioravanti Baraldi für möglich, dass Nicolò den Karton der *Enthauptung des Hl. Maurelius* beendet haben könnte.¹⁰⁷⁷ Eine Urheberschaft Rosellis steht jedoch durch dessen Nichtnennung im Vertrag von 1550 auf unsicherer Basis. Falls Garofalo wegen seiner Krankheit – der Maler verlor Beginn der 1530er Jahre die Sehkraft auf einem Auge und erblindete 1550 völlig – nicht mehr in der Lage gewesen sein sollte, die Kartons zu

¹⁰⁷³ Fioravanti Baraldi, 1979, S. 526.

¹⁰⁷⁴ Campori, (1876) 1980, S. 41; Gruyer, 1897, II, S. 468-470; Göbel, 1928, I, S. 373; Agnelli, 1929, S. 12-14; Sautto, 1934, S. 198-200; Giglioli, 1935, S. 261-264; Neppi, 1959, S. 45.

¹⁰⁷⁵ Arcangeli, 1963, S. 8-10, 66.

¹⁰⁷⁶ Zamboni, S., Due proposte per il Maestro dei Dodici Apostoli e per Nicolò Roselli, In: Musei Ferraresi, n.3, 1973, S. 45; Fabbri, M.E., Nicolò Roselli pittore ferrarese, In: La Strenna della Ferrariae Decus, Ferrara 1978, S. 110, 124; zur Zuschreibungsproblematik und Roselli-Hypothese siehe auch Giovanucci Vigi, 1979, S. 529ff.; Frabetti, 1978, S. 8, 40-41, und Forti Grazzini, 1982, S. 74.

¹⁰⁷⁷ Fioravanti Baraldi, A.M., Le storie di Cristo di Nicolò Roselli per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa di Ferrara, In: Torquato Tasso e la cultura estense, Florenz 1999, S. 669-681; Dies., 1993, S. 263; Dies., 1979, S. 530f.

vollenden, wäre es weitaus wahrscheinlicher, dass er die noch fehlenden Szenen Camillo Filippi überließ, der auch explizit im Vertrag genannt wird. Es ist wenig naheliegend, dass die Kanoniker des Domes den dekorativen Hauptzyklus für die wichtigste Kirche Ferraras einem Maler von sekundärem Rang, der Roselli damals war, anvertraut hatten. Auch bei einem stilistischen Vergleich von Rosellis Bildern mit den Tapisserien kommt man zu keinem eindeutig positiven Urteil. Die Fortsetzung der von Garofalo begonnenen Arbeit durch Filippi wurde offensichtlich durch die fortschreitende Erblindung des Älteren motiviert. Es ist als wahrscheinlich anzunehmen, dass Garofalo vor dem fast vollständigen Verlust seines Augenlichtes einen großen Teil der vorbereitenden Zeichnungen vollendete und zwei Kartons fertig ausführte. Noch für das Jahr 1550 ist immerhin mit einer *Annunciazione* für die Kirche San Gabriele in Ferrara seine künstlerische Produktion bestätigt.¹⁰⁷⁸ Zu unterstreichen ist eine Zuschreibung der Tapiserie *il popolo e il clero ferrarese accolgono Maurelio* an Camillo Filippi und an Garofalo schließlich die drei Episoden *S. Maurelius rinuncia il fratello, la messa miracolosa* und *la Decapitazione del Santo*. Dass Filippi den Karton für die letzte Tapiserie des *Maurelius*-Zyklus gestaltete, scheint durch einen Vergleich mit den Stücken der *Storia di San Giorgio* begründet werden zu können. Auch dank stilistischer Analysen vor allem seitens Forti Grazzini sind die *Interventi* Camillos aus den Szenen herauszulesen.¹⁰⁷⁹

Zahlreiche, dem Hl. Maurelius († 694 ?) geweihte Kirchen, Bruderschaften und Altäre bezeugen eine starke Volksverehrung.¹⁰⁸⁰ Im Jahr 1419 wurde der Körper des Heiligen exhumiert und in die Kirche *S. Giorgio fuori le mura* gebracht.¹⁰⁸¹ Das Dommuseum von Ferrara bewahrt heute das Reliquiar mit dem Arm des Hl. Maurelius auf, das von Simone d'Alemagna 1455 anlässlich der Translation der Reliquie von der Kirche *S. Giorgio fuori le mura* zur neuen Kathedrale im Stadtzentrum geschaffen wurde.¹⁰⁸² Viele Skulpturen und Bilder entstanden. So ist der Heilige auf einigen ferraresischen Münzen dargestellt, die auf das Ende des 14./Anfang des 15. Jahrhunderts zurückgehen, weiter auf Geldstücken unter den Este-Herzögen von Borso bis Alfonso II. und während der päpstlichen Herrschaft von Paul V. bis Clemens XI.¹⁰⁸³ Liturgisch wurde das

¹⁰⁷⁸ Fioravanti Baraldi, 1993, Nr. 190, S. 260-262, Abb. S. 261; Forti Grazzini, 1982, S. 74, 115.

¹⁰⁷⁹ Ebd., S. 73, S. 115; Ders., 1997, S. 14.

¹⁰⁸⁰ Die Zeugnisse des heute bekannten Kultes gehen nicht über das 12. Jh. hinaus. Im Jahr 1177 wurde dem Heiligen eine Glocke in der Kirche von S. Luca geweiht (Balboni, D., Stichwort „Maurelio, vescovo di Voghenza-Ferrara, santo, martire“, In: *Bibliotheca Sanctorum*, IX, 1967, S. 179f.).

¹⁰⁸¹ Balboni, „Maurelio“, 1967, S. 180.

¹⁰⁸² Sassu, 2004, S. 16; Bentini, 2004, Kat. Nr. 55, S. 269; Peverarda, E. *Suppellettile liturgica nella cattedrale di Ferrara in un inventario del 1462*, Rovigo 1981, S. 54-57, tavv. XIII-XV.

¹⁰⁸³ Fioravanti Baraldi, 1979, S. 528.

Fest des Hl. Aurelius auf den 7. Mai festgelegt, wie aus einem *Messale* von Borso, das in der Biblioteca Estense in Modena aufbewahrt ist, hervorgeht und aus dem *Calendarium s. Ecclesiae ferrariensis anni MDXCIII*.¹⁰⁸⁴ Die vier Episoden aus der Vita des Heiligen sind dem anonymen „*Leggendario e vita et miraculi di Santo Aurelio*“ entnommen, der einzigen biographischen Quelle, die erhalten ist. Die Aurelius-Biographie wurde ins *Volgare* übersetzt und zum ersten Mal 1489 in Ferrara veröffentlicht. Der dort in der Kathedrale benutzte Text der *Vita di San Aurelio martire re di Mesopotamia e vescovo di Ferrara* wurde von Scalabrini in sein Werk der „*Memorie sacre e profane della S. Chiesa di Ferrara*“ übertragen.¹⁰⁸⁵ Die Erzählung der heiligen Handlung beginnt mit dem Thronverzicht seitens Aurelius, Sohn von Theobaldo, dem König von Mesopotamien, zugunsten seines Bruders Hippolito. Sie nimmt dann mit der triumphalen Ankunft des Heiligen in Ferrara in der Eigenschaft des Bischofs einen emblematischeren Moment der Episode auf. In der Folge wird der Akzent auf den übernatürlichen Charakter der Ereignisse gelegt, die mit der Episode der göttlichen Vision während einer Messe das Leben des Aurelius einschneidend verändern. Die letzte Handlung bezieht sich auf das von dessen Bruder Rivallo verhängte Martyrium des Heiligen.¹⁰⁸⁶

Der Heilige Aurelius verzichtet auf den Thron und krönt seinen Bruder

Die Inschrift auf der Bordüre verweist auf die dargestellte Szene der ersten Tapisserie der *Aurelius-Folge*: „*MAURELIUS. PRAE. XPI. AMORE. REGNIU. CONTEMNIT. FRATREMQUE. SUFFICIT*“. Aurelius, der nach dem Tod seines Vaters Theobaldo König von Mesopotamien und Herrscher von Edessa geworden war, sitzt inmitten einer Renaissancehalle auf einem mit einem Baldachin prächtig geschmückten Thron. Die dargestellte Episode zeigt ihn bei der offiziellen Übergabe der Herrschaft an seinen Bruder Hippolito, dem er die Krone aufs Haupt setzt (**Abb. 85**). Der Krönung wohnen Höflinge und die Ältesten bei, deren Mienen Nachdenklichkeit und Besorgnis verraten. Im linken Hintergrund erkennt man jenseits einer Bogenöffnung vor einer bramantesken Basilika, wie sich Aurelius dem Bischof unterwirft. Der

¹⁰⁸⁴ Balboni, „Aurelio“, 1967, S. 180.

¹⁰⁸⁵ Aus dem 7. Jahrhundert ist keine geschriebene Quelle auffindbar, abgesehen von einigen indirekten Bezügen (Scalabrini, G. A., *Memorie sacre e profane della chiesa di Ferrara nelle quali si contiene la vita di S. Aurelio martire*, sec. XVIII, B.A.F., ms., cl. I, c. 241; Balboni, „Aurelio“, 1967 S. 172-182; Fioravanti Baraldi, 1979, S. 526ff.; Scarbanti, R., *San Aurelio. Il „caso di Voghenza“ nella controversia antimonotelita ed i riflessi della memoria aureliana nella Ferrara altomedioevale*, Spoleto 2001, S. 179ff.).

¹⁰⁸⁶ Fioravanti Baraldi, 1979, S. 528.

heilige Maurelius teilt die Anwesenden, die psychologisch charakterisiert sind, in zwei Gruppen. Die beiden Medaillons auf den seitlichen Bordüren erzählen von der Reise des Maurelius, bei der er den Papst um Rat fragte, wie man die Häresie von Severino bekämpft. Während der Fahrt wird der Heilige benachrichtigt, dass Severino in der Zwischenzeit durch einen Blitz eingeäschert wurde. Maurelius denkt folglich an eine Rückkehr, ein Sturm zwingt ihn jedoch, in den Hafen von Ostia einzufahren. Dort entschließt sich Maurelius, einer göttlichen Inspiration folgend, die Heilige Stadt zu besuchen.

In der Darstellung hat Garofalo das zentralisierte und perspektivische Schema wiederaufgenommen, das Raffael für die *Bekehrung des Prokonsuls* aus der Serie der Taten der Apostel konzipierte. Er ersetzte den bewegten und getrennten architektonischen Hintergrund durch einen flacheren und strengeren ionischen Säulengang, der im Zentrum durch den Baldachin unterbrochen ist.¹⁰⁸⁷ Die Komposition, die, ohne auf die perspektivische Konzeption des Raumes zu verzichten, eine Aufteilung in parallelen Ebenen bevorzugt, verweist auf den Manierismus. Die Figuren sind auf einer engen Bühne nebeneinander positioniert, ohne einen Bezug zum Hintergrund zu schaffen. Dies ist noch mehr in Garofalos Anlage im *Arazzo Wunder der Messe* akzentuiert. Bezüglich der räumlichen Anordnung hat der Künstler häufig das Schichtprinzip verwendet.¹⁰⁸⁸ Die Figuren ordnet der Künstler dabei konzentrisch um einen Mittelpunkt und betont die Mittelachse. Dabei schichtet Garofalo einzelne Personengruppen hintereinander in den Raum und schiebt sie im Vordergrund wie einen Keil in das Bild. Dahinter baut er eine Wand mit Figuren auf. Das Personal ist in vielen seiner Werke in Ansammlungen zusammengefasst, was vor allem beim nächsten Beispiel deutlich wird. Garofalo tendiert bei der Darstellung großer Figurengruppen zunächst zur Verdichtung. Die kompensierte Menge wird auf knappem Raum, der bildparallel und oft weit vorne liegt, angeordnet.

Volk und Klerus nehmen den Heiligen Maurelius als Bischof in Empfang

Hauptfeld und seitliche Medaillons widmen sich dem Thema der Wahl des Hl. Maurelius zum Bischof von Ferrara: „*POPULUS. FERRARIENSIS. UNA. CUM. CLERO. MAURELIUM. SIBI. EPISCOPUM. ASCISUNT*“. Die zentrale Episode findet unter einem Prozessionsbaldachin statt, unter dem der neue Bischof von Klerus und Bürgern umgeben ist (**Abb. 86**). Der Mittelgrund

¹⁰⁸⁷ Forti Grazzini, 1982, S. 75.

¹⁰⁸⁸ Zu Garofalos Schichtprinzip siehe Pflieger, 1998, S. 122ff.

wird gänzlich von der dicht gedrängten Menschenmenge dominiert. Jeder Zentimeter in dieser Zone ist belegt, wobei die vorderen Figuren wegen der Überschneidungen mehr Platz einnehmen, als die hinteren. Dennoch ist zumindest von jeder Person der Kopf sichtbar. In den Gesichtern ist wie beim vorhergehenden Beispiel versucht worden, eine breite Palette emotionaler Stimmungslagen festzuhalten. Hier sind vielleicht Bildnisse der Auftraggeber oder ferraresische Persönlichkeiten zu identifizieren.¹⁰⁸⁹ Auch auf die Ausgestaltung der Kleidung, Frisuren und Kopfbedeckungen hat der Künstler ein Augenmerk gerichtet. Die Personenansammlung bewegt sich auf einer schmalen Raumbühne, dann erfolgt ein Tiefensprung in den Hintergrund des Bildes. Die Landschaft ist wie in den *Storie des Hl. Georg* mit kleinen Szenen belebt. Zu erkennen sind Fischer in ihren Booten auf dem Wasser und an Land bei ihrer Arbeit, sowie eine Holzbrücke, die über den Fluss führt und auf der sich zahlreiche Leute bewegen. Der dahinterliegende Raum ist zwar mit den klassischen Hintergrundmotiven, Landschaft und Architektur angefüllt, wird aber nicht von der die Komposition dominierenden Figurengruppe erschlossen. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um ein Bildnis der Stadt Ferrara abseits der Brücke und der *Porta di San Giorgio* handelt. Ein religiöses Gebäude im Hintergrund nimmt auf die ferraresische Kathedrale *San Giorgio vecchio* Bezug, die sich außerhalb der Stadtmauern am Po befand und die bis zur Errichtung der Kathedrale im Stadtzentrum (1135) als Bischofssitz diente. Der *Porta di San Giorgio* kam eine hohe Bedeutung zu, da sie bei Einzügen wichtiger Persönlichkeiten benutzt wurde, etwa im Jahr 1547 beim Entree von Papst Paul III. In der Tapiserie wird auf die Verbindung zwischen Georg, Maurelius und der Stadt, welche diese als Schutzpatrone verehrte, hingewiesen.

Eine ähnliche Ansicht von Ferrara erscheint auf einer Tafel aus dem Jahr 1512, die den Bronzesarkophag mit Reliquien des Hl. Maurelius verkleidet.¹⁰⁹⁰ Auf der Platte kniet der Prior des olivetanischen Klosters und Wächter des maurelianischen Kultes, Gerolamo Bendedeo, vor dem heiligen Maurelius. An der Gabelung zwischen dem Po di Volano und dem Po di Primaro erheben sich der Konvent und die Kirche von San Giorgio, die man durch die detaillierte Darstellung der architektonischen Charakteristika der Fassade und des Kampanile erkennen kann.

¹⁰⁸⁹ Forti Grazzini, 1982, S. 75.

¹⁰⁹⁰ Die Tafel wurde zusammen mit zwei weiteren Stücken vermutlich von Herzog Alfonso I. als Votivgabe für den errungenen Sieg gegen die venezianischen und päpstlichen Streitkräfte in der blutigen Schlacht von Ravenna im Jahr 1512 in Auftrag geben. Sie stammen von Giannantonio Leli da Foligno (ca. 1472/76-1550). Der Kupferstecher und „*maestro della zecca*“ entstammt einer Familie von Goldschmieden und Kupferstechern aus Foligno und führte bereits seit vielen Jahren in Ferrara eine Bottega, die für die Este und andere Adelsfamilien Objekte der Goldschmiedekunst herstellte (siehe Laureati, L. (Hrg.), Lucrezia Borgia, Ferrara 2002, S. 200-203, Kat-Nr. 41a).

Ein Holzsteg, durch eine Zugbrücke unterbrochen, verbindet den Vorort mit der ummauerten Stadt am anderen Ufer. Dieselben Elemente wurden, wenn auch von einem anderen Blickwinkel aus, in der *Maurelius*-Tapisserie wiederaufgenommen. Das Wasser ist von Segel- und Ruderbooten durchfurcht. Am Ufer des Flusses repräsentieren ein Ritter, ein auf einem Holzstoß sitzender Mann, zwei elegante Signori, die in ein Gespräch vertieft sind, eine Wäscherin, ein Bewaffneter und ein junger Mann mit einem Sack auf seinen Schultern das vielfältige soziale Gefüge Ferraras. Forti Grazzini vermutet, dass der Karton für die Tapisserie von Camillo Filippi vollendet wurde, „che per la tonalità chiara e fusa delle tinte, per la rigidità e ieraticità delle figure e l'inespressiva attonicità di alcuni volti, fa parte a sé nel gruppo dei panni maureliani“.¹⁰⁹¹ In einigen gut charakterisierten Gesichtern scheint jedoch eine Qualität und Kraft durch, die zu der Vermutung Anlass gibt, dass von Garofalo ausgearbeitete Zeichnungen mit eingeschaltet wurden. Vor allem die kompakte „Figuren-Mauer“ unter und neben dem Baldachin muss man eher Garofalo zuschreiben als Camillo, dessen Bilder durch ein *horror pleni* charakterisiert sind. Anzunehmen ist daher bei dieser Tapisserie eine Gesamtplanung von Garofalo und eine Vollendung des vermutlich unterbrochenen Werkes seitens Filippi.¹⁰⁹²

Das Wunder der Messe

Die Tapisserie der *wunderbaren Messe* ist mit folgender Inschrift versehen: „*MISSA. CELEBRATI. MAURELI. MANUS. EI. BENEDICES. ASTITIT. VOXQ. AUDITA. EST. PROPTER. SAECULI. CONTEPTU. CORONAM. TIBI. PARAVI*“. Während der ersten von Maurelius in Ferrara zelebrierten Messe erscheint oberhalb des Altars in einem hellen Lichtstrahl die segnende Hand Gottes, die Maurelius die Gnade, mit der er erfüllt wird, und die zukünftigen Leiden offenbart (**Abb. 87**). Im Hintergrund ist im oberen Stockwerk eines Gebäudes eine wundersame Tat dargestellt. Maurelius ist im Begriff, eine blinde junge Frau zu heilen. Diese hatte beschlossen, in Jungfräulichkeit in einer kleinen Kapelle zu leben, an deren Stelle dann das ferraresische Kloster San Silvestro gegründet wurde. Forti Grazzini hält eine Mitwirkung Camillo Filippis an den zwei steifen und unbeweglichen Figuren des Hl. Maurelius und

¹⁰⁹¹ Forti Grazzini, 1982, S. 75.

¹⁰⁹² Fioravanti Baraldi schreibt den gesamten Entwurf der Tapisserie Camillo Filippi zu. Im Vergleich mit den *Storie di San Giorgio* erscheint ihr „die Beziehung Figur-Raum sowie die komplexe Darstellung der tragischen Momente des Heiligen gegenüber einem kurzen und bündigen humanistischen Formalismus entsprechend“ (Fioravanti Baraldi, 1979, S. 531f.; Dies. 1993, S. 264).

des Prälaten zu seiner Rechten für möglich.¹⁰⁹³ Ihre farbenprächtigen Messgewänder sind von Karcher mit Meisterschaft gewebt worden. „Garofalesk“ hingegen ist die Gruppe der Gläubigen vor dem Altar, in derselben Art wie jene der *Resurrezione di Lazzaro* oder der *Identificazione della vera Croce* in der Pinakothek von Ferrara (**Abb. 88**).¹⁰⁹⁴ In den beiden Medaillons auf der Bordüre wird die Rückkehr von Maurelius nach Edessa erzählt, nachdem er die Nachricht erhalten hatte, dass sein Bruder Hippolito durch den anderen Bruder Rivallo, der dem Christentum abgeschworen hatte, getötet wurde.

Enthauptung des Heiligen Maurelius

Nachdem Maurelius nach Edessa zurückgekehrt war, um sich der Gewalt und dem Heidentum des Bruders entgegenzustellen, wurde er von Rivallo in den Kerker eingeschlossen und nach qualvollen Torturen unter den Augen der bestürzten Ältesten enthauptet: „OBSTRUNCATO. CAPITE. MAURELIUS. CHRISTI. MARTIR. EFFECTUS. EST“. Dargestellt ist hier der Moment unmittelbar nach der Exekution, ausgedrückt durch die inszenierte Geste des Henkers, der das Schwert wieder in die Scheide steckt (**Abb. 89**). Die Figur des Henkers verrät eine gewisse formale Plumpeheit. Diese findet man nicht in der eleganten Gruppe der Heiden wieder, die den Kopf des Heiligen, der von den Schultern losgetrennt ist, und den Blutstrom, der vom abgeschlagenen Hals fließt, betrachtet. Im Hintergrund, jenseits der grasbewachsenen Senke, die den Kerker umgibt, laufen Bürger auf einer Piazza von klassischer Urbanistik herbei, um vor den Arkaden des Palazzo Reale zu erfragen, wo Bischof Maurelius sei. Nachdem Rivallo fälschlicherweise geantwortet hat, dass der Bruder bereits abgereist sei, packen ihn die Dämonen. Diese Szene ist in der dichten Zusammenströmung grotesker Wesen um seinen Körper dargestellt. Der Portikus erweitert perspektivisch eine städtische Landschaft und führt in die Tiefe. Er ist minutiös in seinen konstruktiven Elementen aus Loggien, Säulen und Bögen beschrieben. Im Gegensatz zur Krönung des Bruders und der wunderbaren Messe, wo die Hand Garofalos deutlich wird, erscheint der Stil des Meisters in der Gruppe der Schergen in der Enthauptung des Heiligen eher schemenhaft. Die kompositorische Anlage der Tapiserie kann jedoch zweifellos auf Garofalo bezogen werden. Bekannt ist der starke Einfluss Raffaels auf Garofalos Kunstschaffen. Die *Storie di S. Maurelio* zeichnen sich durch eine feierlichere, klassizistische Sprache, einen ruhigen

¹⁰⁹³ Forti Grazzini, 1982, 75.

¹⁰⁹⁴ eh. Chiesa di San Domenico in Ferrara; Bentini, 1992, Nr. 164, S. 141f.; Fioravanti Baraldi, 1993, Nr. 170, S. 236f.; Giovanucci Vigi, 1979, S. 74.

Rhythmus der Figurengruppen von evidentem raffaelesker Abstammung und gut charakterisierte Physiognomien aus. Ebenfalls erscheinen wiederholt römische Zitate.¹⁰⁹⁵

Deutung und Einordnung des Tapisserieauftrages

Die acht Tapisserien zeichnen sich durch eine bemerkenswerte expressive Kraft aus und vermitteln gleichzeitig die Funktion großer Bildern oder narrativer Fresken. Die Dom-Serie hatte die Funktion, in einer umfassenden Art und Weise die Leidensgeschichte der zwei Schutzheiligen der Stadt darzustellen. Diese Aufgabe lösten Camillo Filippi und Garofalo unterschiedlich. Wahrscheinlich war der hohe Klerus der Kathedrale für die Auswahl der dargestellten Szenen zuständig und suchte auf Basis eines durchdachten Konzepts aus dem Leben der beiden Märtyrer die spektakulärsten Aspekte der Heiligenbiographie aus.¹⁰⁹⁶ Die Darstellungen sind ikonographisch klar und gut verständlich. Eine erklärende Inschrift im Zentrum der unteren Bordüre und die kleinen Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen, die auf den monochromen Ovalen im Zentrum der seitlichen Bordüren dargestellt sind, erleichtern die Deutung. Im Gegensatz zu den Tapisserien, die für Ercole II. produziert wurden und die sich durch gelehrte und literarische Anspielungen auszeichnen, richtet sich die Dom-Serie an ein breiteres Publikum und schildert in einfacher und beschreibender Weise das Leben der Heiligen, mit Betonung ihrer Leiden.

Der didaktische Aspekt lässt sich mit dem Charakter einer prächtigen und feierlichen Ausstattung verbinden, den Tapisserien mit weitläufigerem profanen Nutzen hatten. Die *Arazzi* galten seit dem Trecento als Zeichen für Macht und Magnifizenz. Die Signori des Mittelalters und der Renaissance „prunkten“ bei besonderen Anlässen mit ihnen und benutzten sie an öffentlichen Plätzen für Feierlichkeiten und Feste. Die Kathedrale war schließlich der privilegierte sakrale Ort für die Ausstellung einer dekorativen und wertvollen mobilen Ausstattung. Dort konnten *Arazzi* entlang der Schiffe oder im Chor zur feierlichen Messe und zu religiösen Festen gezeigt werden. Viele große Kathedralen in Nordeuropa (Tournai, Le Mans, Reims, Angers etc.) besaßen wertvolle Tapisseriezyklen mit religiösen Themen. In jenen Zentren war der Brauch, Kirchen mit Bildteppichen zu schmücken, eher üblich als in Italien, wo die Tapisserie vor allem an den Höfen, den Wohnsitzen des Adels und der kaufmännischen Bourgeoisie verbreitet war und nicht

¹⁰⁹⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 115; Ders. 1997, S. 14; zum Raffaeleinfluss auf Garofalo siehe den aufschlussreichen Beitrag von Pfleger, 1998, S. 109ff.

¹⁰⁹⁶ Fioravanti Baraldi, 1979, S. 525.

in einem vergleichbaren Ausmaß in Kirchen oder Kathedralen.¹⁰⁹⁷ Im Gegensatz zum Vatikan tauchen in Italien *Arazzi* mit religiösen Themen weit weniger häufig in den höfischen Sammlungen auf.¹⁰⁹⁸ Wenn sie erschienen, waren sie meistens für Plätze oder Situationen von religiösem Charakter bestimmt, wie Kirchen oder Hofkapellen. Nicht jeder Bildteppich mit einem religiösen Sujet war allerdings intendiert, um in einer Kirche oder in einer privaten Kapelle zu hängen. Aber es gibt in zeitgenössischen Dokumenten zahlreiche Berichte über ihre Benutzung in kirchlichen Innenräumen. Religiöse Behänge wurden sowohl als Objekte der Anbetung und Meditation benutzt als auch, Analphabeten christliche Lektionen zu erteilen. Tapisserien jeder Größe und Form und mit jedem Thema konnten allerdings auch mehr oder weniger zufällig in einer Kirche hängen, um diese zu festlichen Anlässen zu schmücken.¹⁰⁹⁹

Zu den Bildteppichen, die – abgesehen von den Altarbehängen – oft gewebt wurden, um einen Kirchenraum zu füllen, gehörten die Chorbehänge, die in relativ großer Anzahl erhalten sind. Ihre Sujets betreffen primär das Leben Christi oder der Jungfrau Maria, Geschichten aus dem Leben heiliger Schutzpatrone der Kirche, für die sie entworfen oder gewebt wurden, oder religiöse Texte wie die *Biblia Pauperum* oder *Speculum Humanae Salvationis*, die theologische oder ethische Lektionen geben sollten. Darüber hinaus enthielten Chortapisserien Inschriften mit dem Namen des Spenders, das Datum und manchmal auch den Namen der Weber und den Ort der Manufaktur. Jene Behänge gruppierten sich in der Regel komplett um den Chor der Kirche. Aufgrund ihrer großen Stückzahl füllte die Tapisserieserie im ferraresischen Dom einen großen Teil des Kirchenraums, wo sich bereits Freskenzyklen, Skulpturen und Altartafeln befanden. Dort vervollständigten die *Arazzi* das didaktische und populärwissenschaftliche Werk.¹¹⁰⁰ Eine Konzentration dieses Tapisserie-Typs ist vor allem in den Kirchen Norditaliens festzustellen. Als Beispiele sind etwa die *Storie della Passione* für die Basilica von San Marco in Venedig (um 1430), die elf *Storie di San Giovanni Battista* für den Dom von Monza, die Tapisserien für den Dom von Mantua, ein Geschenk von Bischof Francesco Gonzaga im Jahr 1599, die *Storie della Vergine*, die 1582 an die *Arazzeria medicea* für die Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo in Auftrag gegeben wurden, oder die fünf *Storie delle prefigurazioni del Santissimo Sacramento* (1596-1598) für den Dom von Como zu nennen.

¹⁰⁹⁷ Siehe Simari, M., In: L'arazzo „millefiori“ di Pistoia, Pistoia 2002, S. 122f.

¹⁰⁹⁸ Die Sujets, die in der päpstlichen Sammlung erscheinen, sind hauptsächlich religiös (Smit, 1992, S. 19ff.).

¹⁰⁹⁹ Cavallo, 1993, S. 31.

¹¹⁰⁰ Cuogi Costantini, 1992, S. 105. Zu Themen und Funktionen religiöser Tapisserien siehe u.a. Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 355ff.

Neben der Absicht, den Dom von Ferrara feierlich zu schmücken, stand der Auftrag der Serie vermutlich in Verbindung mit dem Besuch Papst Pauls III. in Ferrara im April 1543. Zu diesem Zeitpunkt fehlte eine Tapisserieserie, die von den Taten und Geschichten der katholischen Gemeinde Ferraras erzählt und die Treue zur Kirche in Rom zelebriert hätte. Zu Ehren des Papstes wurde in der Kathedrale eine religiöse Zeremonie abgehalten. Der Kirchenraum war für das Fest ausgestattet. Man stellte hierbei die *Cortine dipinte* und die *Bancali* aus, die im 15. Jahrhundert erworben wurden, außerdem 1494 in Venedig gekaufte *Spalliere a verdura* und wahrscheinlich weitere zahlreiche *Arazzi* und *Coltrine*, welche die estensische Guardaroba als Leihgaben lieferte.¹¹⁰¹ Forti Grazzini geht davon aus, dass der Auftrag eines neuen umfangreichen und auf den Dom von Ferrara bezogenen Tapisseriezyklus von den Autoritäten der Kathedrale angeregt wurde. Diese wollten sich von der Lutherischen Gemeinschaft distanzieren, welche sich in Ferrara unter dem Patronat der Herzogin Renée Valois – einer Sympathisantin dieser Reformbewegung – entwickelte. Papst Paul III. war Anhänger der strengen Orthodoxie und Initiator des Konzils von Trient. Die ferraresischen Katholiken bewiesen einen eher geringen Einsatz bei der Unterdrückung der lutheranischen Herde, die in Ferrara durch die Mitwirkung der Herzogin Renée ein wichtiges Zentrum gefunden hatten. Nach der Durchreise von Papst Paul III. im Jahr 1543 war offensichtlich ein geeigneter Zeitpunkt gekommen, eine für die breite Öffentlichkeit der Gläubigen bestimmte Tapisserieserie in Auftrag zu geben, welche die Tugend, die Heldentaten und das Martyrium der Schutzpatrone von Ferrara zelebrierte. Die Bildteppiche sollten schließlich als Zeichen der Ablehnung jeglicher ketzerischer Versuchung beim Klerus und der ferraresischen Gesellschaft das Hauptschiff der Kathedrale schmücken.¹¹⁰²

Während sich die Filippi zugeschriebenen Episoden offensichtlich mit der dekorativen Funktion der Tapisserie verbinden und Raum für die naturalistische Landschaft geben, die sie in Beziehung zu den Tapissereien Battista Dossis (*Metamorfosi*) bringen, nehmen die Episoden Garofalos die berühmte Raffael-Serie der *Atti degli Apostoli* zum Vorbild. Letztere war, wie bereits erwähnt, ein Werk mit großer Resonanz und gab der Kunst der Tapisserie eine entscheidende Wendung. In der Folge statteten sich viele religiöse Institutionen mit Bildteppichen aus, die biblischen, evangelischen und heiligenbiographischen Themen gewidmet waren. Die für Papst Leo X. gewebten neun *Arazzi* mit den Geschichten der Heiligen Petrus und Paulus weisen umfangreiche symbolische, theologische und gelehrte Anspielungen auf, beeinflusst durch ihre Bestimmung für die

¹¹⁰¹ Forti Grazzini, 1982, S. 72f.

¹¹⁰² Ders., 2003, S. 330; Ders., 2002, S. 330; Ders., 1982, S. 72f.

Wände der Sixtinischen Kapelle. Die Raffael-Teppiche sollten besonders den Chor ausstatten, in welchem sich zu feierlichen Papstmessen zahlreiche Kleriker, privilegierte Kurialen und Laien zusammenfanden, ferner Fürsten, Kardinäle, Botschafter und hohe stadtrömische Amtsträger. Sowohl die ästhetische Form als auch die kirchenpolitische Ikonographie der Tapisserien mussten dem breiten theologischen, humanistischen und künstlerischen Bildungshorizont dieser Betrachter entsprechen.¹¹⁰³ Im Vergleich zur Raffael-Serie präsentiert der ferraresische Zyklus eine flachere und positive Ikonographie sowie eine gut verständliche Erzählung, die durch die öffentlichere Bestimmung in der Kathedrale von Ferrara erforderlich war.

4.3.5.3 Die *Storie della Vergine* für den Dom von Como

Zwei religiöse Werke sind exemplarisch für die letzte Produktionsphase der *Arazzeria ferrarese*. Wie der Zyklus mit den Schutzheiligen Ferraras entstanden die Tapisserien *Transito della Vergine* und *Sposalizio della Vergine* als vom Hof unabhängige Aufträge. Diese beiden in Ferrara gewebten Bildteppiche gehören zu einer Serie mit Darstellungen aus dem *Leben der Jungfrau* und *Szenen aus dem Alten Testament*, die im Auftrag der Kathedrale von Como zwischen 1535 und 1635 in niederländischen und italienischen Manufakturen gewebt wurden. Die Finanzierung erfolgte durch verschiedene Handwerker-Vereinigungen der Stadt Como.¹¹⁰⁴ Giuseppe Arcimboldo entwarf die erste Tapiserie der sieben teiligen Serie der *Storie della Vergine*, den *Transito della Vergine*, gewebt von Giovanni Karcher im Jahr 1562. Als zweites Stück folgte 1569 die in Antwerpen gekaufte *Presentazione al tempio*, die eine andere Bordüre aufweist. 1570 fertigte der ferraresische *Arazziere* Luigi Karcher, Sohn von Giovanni Karcher, die *Sposalizio della Vergine*, welche die Einfassung des *Transito* von 1562 fast identisch wiederholt.

¹¹⁰³ Weddigen, 1998/99, S. 269.

¹¹⁰⁴ Ciceri, C., Selva di notizie autentiche riguardanti la Fabbrica della Cattedrale di Como con altre memorie patrie ed analoghe all'argomento, Como 1811, S. 99-100, 105-106; Esposizione storica d'Arte Industriale. Catalogo generale, Ausst.Kat., Mailand 1874, S. 93ff., n. 170; Campori, (1876) 1980, S. 43, 70-71; Müntz, 1878-1884, S. 54ff.; Müntz, 1882, S. 228; Guiffrey, (1886) 1978, S. 230; Gruyer, 1897, II, S. 470; Monti, S., La cattedrale di Como, In: Società Storica per la Provincia ed Antica Diocesi di Como, XI, 1896, S. 197ff.; Catalogo esposizione belle arti. Arte sacra antica. Mobili e ceramiche, Ausst.Kat. ("Onoranze a Volta", Como 1899) Como 1899, S. 47, 54; Frigerio, F., Gli Arazzi, In: Il Duomo di Como e il Broletto, Como 1950, S. 231-238; Pica, A., Itinerari dell'arte in territorio comense, Como 1964, S. 101-103; Mascarpa, 1972, S. 224-229; Camesasca, R., Gli arazzi del Duomo di Como, Monumenta Longobardica, Op. V, Bergamo 1975; Forti Grazzini, 1982, S. 81-84, 205; Ders., Arazzi del Cinquecento a Como, Ausst.Kat., Como 1986, S. 6-7, 24-25, 44-47, 58-60; Ders., Arazzi lombardi italiani e fiamminghi a Como nell'epoca dei vescovi Trivulzio, In: Le arti nella diocesi di Como durante i Vescovi trivulzio, Atti del Convegno (settembre 1996), Como 1998, S. 179ff.; Ders., In: Flemish Tapestry..., 2002, S. 142f.

1580-1585 schenkte Bischof Gian Antonio Volpi der Kathedrale von Como die Tapissereien der *Nascita* und *Assunzione*. Diese beiden Stücke (1525-1535) stammen aus der Lombardei und sind den drei bereits vorhandenen Exemplaren der Serie sehr unähnlich. 1596 wurde die *Storia della Vergine* mit der florentinischen *Pentecoste* wieder aufgenommen. Zuletzt gelangte im Jahr 1635 die *Nascita della Vergine* nach Como. Auch diese Bildteppiche weisen keine formalen und stilistischen Gemeinsamkeiten mit den vorhergehenden Stücken auf, vielmehr wurde sogar das bereits vorhandene Thema der *Geburt* wiederholt. Im Großen und Ganzen fehlen bei der Zusammensetzung der Serie für den Dom von Como Sujets, die zu einem Zyklus der *Storie della Vergine* gehörten, zum Beispiel eine *Verkündigung*, *Geburt Christi*, *Flucht nach Ägypten* oder eine *Kreuzigung*. Diese erscheinen jedoch zum Teil in den kleinen Medaillons auf den Bordüren der *Arazzi*. Insgesamt zählen neben den zwei erhaltenen ferraresischen Stücken zur Tapisserieserie des Domes von Como zwei lombardische *Arazzi*, die wahrscheinlich aus Mailand stammen und Antonio Maria da Bozzolo zugeschrieben werden, sowie acht florentinische Tapissereien von Guasparro di Bartolomeo Papini und Scipione Ammirati. Die übrigen sechs Stücke, ein *Arazzo* aus Brüssel, zwei aus Enghien und zwei aus Oudenarde stammen aus flämischen Manufakturen. Zu den Kartonisten gehören Giuseppe Arcimboldo aus Mailand, Camillo und Sebastiano Filippi aus Ferrara, Alessandro Allori aus Florenz und Giovan Battista Recchi, ein Schüler von Morazzone aus Como.¹¹⁰⁵ Herauszugreifen sind die vier florentinischen Bildteppiche aus den Jahren 1596 bis 1598, die eine in sich autonome Serie bilden und den Darstellungen der Eucharistie und Passion gewidmet sind. Die Vierergruppe wurde durch die *Compagnia del Sacramento* finanziert.¹¹⁰⁶ In den Jahren 1597-1598 führte Antonio Bianchi da Velate in Florenz nach Kartons von Eugenio Sersacessi Bildteppiche mit Darstellungen aus dem Alten Testament aus.¹¹⁰⁷ Die *Arazzi* des Domes von Como entstanden im Verlauf von über 80 Jahren.¹¹⁰⁸ Die *Fabbrica del Duomo di Como* hatte nicht die Möglichkeit, eine kostenträchtige einheitliche Folge zu planen. In Como wurde zudem nie eine Tapissieriemanufaktur eingerichtet. Dort fehlte ein Hof, wie etwa

¹¹⁰⁵ Siehe Forti Grazzini, 1986, S. 6f.; Ders., 1998, S. 179ff.; Frigerio, 1950, S. 285; Camesasca, 1975.

¹¹⁰⁶ Siehe Forti Grazzini, 1986, S. 6f.; Ders., 1998, S. 179ff.

¹¹⁰⁷ Frigerio, 1950, S. 285; Camesasca, 1975; Forti Grazzini 1982, S. 82; Ders. 1986, S. 43-47, 57-60.

¹¹⁰⁸ Zwischen 1533 und 1541 gab die Fabbrica des Doms von Mailand einen Zyklus der *Storie della Vergine* in Auftrag. Der Auftrag der Kartons ging an verschiedene Künstler, die Webarbeit an einen einzelnen *Arazziere*. Die Serie ist nicht mehr erhalten, aber es handelte sich hier sicherlich im Gegensatz zu der aus Como um eine „richtige Serie“. Die Tapissereien wiesen dieselben Maße und dieselbe Bordüre auf. Auch die *Storie di S. Giovanni Battista* des Museo del Duomo in Monza, 1530-1550 gewebt, wurde zwar von verschiedenen Künstlern entworfen, jedoch durch die Bordüren und ähnliche Maße vereinheitlicht. Ebenfalls hatte die Serie der *Storia della Vergine* von S. Maria Maggiore in Bergamo von 1582-1586 einen normalen Entstehungsprozess. Sie wurde in kurzer Zeit von einem einzelnen *Arazziere* ausgeführt, Guasparri Papini aus Florenz, und die Kartons stammen alle von Alessandro Allori (siehe Forti Grazzini, 1986, S. 24).

jener der Sforza in Mailand, der Gonzaga in Mantua, der Este in Ferrara oder der Medici in Florenz, der sich um die hohen Ausgaben kümmerte, *Arazzieri* einstellte, Rohmaterialien vorfinanzierte und die hergestellten Produkte abnahm. Aufgrund der finanziellen Hindernisse des Auftraggebers charakterisiert sich die Serie in Como als eine uneinheitliche Auswahl von Werken aus bedeutenden italienischen und flämischen Manufakturen des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Bildteppiche waren zur Dekoration der Interkolumnien des Hauptschiffes der Kathedrale von Como bestimmt. Insgesamt acht *Arazzi*, inklusive der beiden in Ferrara gewebten Stücke, hängen heute, paarweise aneinandergereiht, zwischen den Pfeilern des Hauptschiffes. Die restlichen Exemplare befinden sich im örtlichen Museo Civico.

Die *Transito*-Tapisserie, deren Entwurf vom Mailänder Künstler Arcimboldo stammt, ist das letzte bekannte Werk des *Arazziere* Giovanni Karcher. Die *Sposalizio della Vergine* wird den ferraresischen Malern Camillo und Sebastiano Filippi zugeschrieben und ist die einzige erhaltene Webarbeit von Luigi Karcher. Der *Arazziere*, der auch *Aloisio* oder *Aloysio dalle tapezzarie*¹¹⁰⁹ genannt wird, erbte die Manufaktur seines Vaters in einer Zeit der Krise und des Rückgangs der Aufträge von Seiten des Hofes. Die beiden Tapisserien sind, da sie – wie auch die zuvor behandelte Serie für den Dom von Ferrara – nicht für den Este-Hof entstanden sind, für die vorliegende Untersuchung weniger in ikonographischer Hinsicht interessant, als vor allem wegen der Tatsache, dass sie die letzten erhaltenen Zeugnisse aus der Karcher-Manufaktur darstellen und von deren künstlerischer und technischer Qualität berichten.

Transito della Vergine (1561-62)

In der linken unteren Ecke des Hauptfeldes der *Transito*-Tapisserie (**Abb. 90**) steht auf einer Tafel der Verweis auf den Herstellungsort inklusive der Datierung geschrieben: „*FACTVM FERRARIAE MDLXII*“ (gewebt in Ferrara im Jahr 1562). Unten ist zentral über dem schmückenden Rand der Bordüre auf einem Stein das Monogramm „*H.K.*“ von Giovanni (Hans) Karcher eingewebt. Oben befindet sich die Inschrift der Vereinigung der Comasker Wollkämmerer, die zur Finanzierung des Werkes beigetragen haben: „*CONSORTII. / LANIFICII. NO / VOCOMES*“. Den Dokumenten der Fabbrica del Duomo im Bischöflichen Archiv in Como sind die Namen des Kartonisten Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) und des *Arazziere* Giovanni Karcher sowie weitere Daten zur Entstehung der Tapisserie zu entnehmen: „*Maestro Giovanni*

¹¹⁰⁹ Campori, (1876) 1980, S. 37-38.

de Carcher tapezero de Ex.mo Sig.r Duca de Ferrara deve a di 25 agosto (1561) questi a lui dati per parti del pagamento del pezzo de razzo del transito della gloriosissima virgine ha da far' secondo la conventione seco fatta alla cassa L. 240".¹¹¹⁰ Eine andere Aufzeichnung belegt, dass Karcher insgesamt 648,14 Lire in drei Raten erhalten hat, das heißt 240 Lire am 25. August 1561 und 230,1 sowie 178,13 Lire im Juni 1562 als Restzahlung für die *Tessitura* und den Transport des fertigen Stückes nach Como.¹¹¹¹ Während 1874 die Mailänder Ausstellung „*Storica d'Arte Industriale*“ nur die *Transito*-Tapiserie zeigte¹¹¹², wurde im Jahr 1899 in Como sowohl der *Arazzo* des *Transito* als auch jener der *Sposalizio* präsentiert.¹¹¹³ Forti Grazzini verweist überdies auf eine Tapiserie-Replik des *Transito della Vergine* aus einer Mailänder Privatsammlung, die vermutlich Giovanni Karcher gewebt hat.¹¹¹⁴

Müntz äußert zuerst die Vermutung, dass sich hinter dem von Ciceri falsch zitierten inexistenten „Arnaboldo“ die Person des Mailänder Malers Giuseppe Arcimboldo verbirgt.¹¹¹⁵ Die Dokumente der Fabbrica del Duomo bekunden, dass dieser den Auftrag für die Tapiserie des *Transito della Vergine* im Jahr 1558 erhalten hat.¹¹¹⁶ Dem Mailänder kann jedoch nur ein Karton

¹¹¹⁰ Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, mit dem Titel *Mastro di cassa 1557-1567*, fol. 227 r.-v; zitiert nach Forti Grazzini, 1986, S. 44. Auf fol. 237r sind die Ausgaben der Fabbrica del Duomo verzeichnet: „*Giugno 1562, Panni de razzo per l'ornato del duomo devono L: 178.13 per altrettante poste per saldo in quello libro, e L. 470.1: -sono ducati 76 e L. 17 dovuti a Gio. Carchera tapezero per il pezzo del transito della gloriosissima Vergine. Buta br. 7 in larghezza e br. 6 ¾ in altezza a ducati 1 ¾ ogni br. e ducati 4 = a L. 24 per spesa de datii et conducta de Ferrara qua. De quelli ducati 76 e L. 17 se gli ne dettero già al detto maestro L. 240 pari a ducati 40 a di 25 di agosto 1561, et correvano L. 6 per ducato, et hora corrono L. 5.14 al maestro Giovanni L. 178.13 (+) L. 470.1. Totale L. 648.14*“ (Forti Grazzini, 1986, S. 44f.).

¹¹¹¹ Fol. 260r; siehe Forti Grazzini, 1986, S. 45. Aus einem anderen Verzeichnis (Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo) mit dem Titel „*Mastro di Cassa 1627-1670*“ geht ebenfalls die an Karcher gezahlte Summe hervor, dass der *Arazzo* „*costa compreso il disegno fatto in Milano L. 648.14*“. Daraus kann man den Betrag ableiten, den das *Consortio dei lanieri* zu diesem Unternehmen beigetragen hat, d.h. die Bezahlung an Arcimboldo von 158,19 Lire für den Karton, welche nicht unter den Ausgaben der *Fabbrica* erscheint (Forti Grazzini, 1982, S. 45).

¹¹¹² Während der Entwurf der *Transito*-Tapiserie im Katalog irrtümlicherweise Luigi Karcher zugeschrieben wurde, fehlt der Name des Kartonisten gänzlich (Esposizione storica d'Arte industriale Mailand 1874, S. 93ff., n. 170). Das Dokument mit der Nennung Arcimboldos war zu diesem Zeitpunkt zwar bereits veröffentlicht (Ciceri, 1811, S. 99f.), wurde jedoch lange nicht benutzt, so auch nicht von Campori, (1876) 1980, S. 43. Da die *Sposalizio della Vergine* bei dieser Ausstellung nicht gezeigt wurde, erwähnen sie weder Campori, noch Müntz (1878-1884), während Gruyer (1897, II, S. 470) verwirrend alle Tapisseries des Domes von Como der Manufaktur von Giovanni Karcher zuschreibt.

¹¹¹³ Kat. „*Onoranze a Volta*“, Como, Mai bis Oktober 1899, S. 47, 54.

¹¹¹⁴ Die Tapiserie ist eingelagert und nicht fotografisch reproduziert (Forti Grazzini, 1986, S. 47).

¹¹¹⁵ Müntz, 1878-1884, S. 54ff.; Ders., 1882, S. 228. Ciceri veröffentlichte die Schrift zur Bezahlung des Kartons für den *Arazzo*, entstellt jedoch den Namen des Künstlers: „*1558. Pagate lir. 158.19 al Maestro Giuseppe Arnaboldo di Milano pittore per il disegno, e tela di modello per fare il Celone, ossia arazzo, come al Giornale delle spese del sudetto anno*“ (Ciceri, 1811, S. 99f.).

¹¹¹⁶ Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, mit dem Titel *Mastro di cassa 1557-1567*, fol. 114r: „*Anno 1558. Maestro Gioseph Arcimboldo pittore in Milano deve avere (L. 158.19) se gli sono promesse per fare li tilli, cioè li disegni per il pezzo di panno di razzo ha promesso di fare a' panni de razzo*“ (Forti Grazzini, 1986, S. 44; Monti, 1896, S. 196-197).

der Comasker Serie zugeschrieben werden, nicht drei oder sogar acht, wie einige vorgeschlagen hatten.¹¹¹⁷ Zur Zeit der Entstehung des Kartons befand sich der Maler noch in Ausbildung und war weit davon entfernt, die wunderbaren Alchemien der zusammengesetzten Köpfe zu konzipieren, die er Jahre später als Hofmaler in Prag malte.¹¹¹⁸

Die *Legenda Aurea* ist die traditionelle Quelle der Episode. Dort findet jedoch die Szene vom Tod der Jungfrau nicht wie hier dargestellt im Freien statt, sondern in einem Innenraum.¹¹¹⁹ Ebenfalls ruht Maria nicht, wie üblich, auf ihrem Bett, sondern auf einer Tragbahre, mit der sie beim Transport zum Grab an diesem Ort abgesetzt wurde. Der Körper der Verstorbenen ist schräg in den Raum disponiert und mit einer ungeschickten Verkürzung plump deformiert. Um sie herum stehen die Apostel statuarisch in einem Halbkreis und unterhalten sich gestikulierend mit ernsten Gesichtern. Der erdige Platz, auf dem sich die Szene abspielt, ist im Hintergrund durch eine ruinenhafte rustikale Mauer begrenzt, auf der Gras wächst. Die linke Seite schmückt eine klassische, von zwei Bögen flankierte Loggia, durch einen Tondo und ein blindes Fenster verschönert. Sie ruft einige Motive der Apsis des Domes von Como in Erinnerung. Im Hintergrund hebt sich das gewaltige Bauwerk eines Tempels ab, das auf einem achteckigen Grundriss konstruiert ist, ein Abbild des Tempels von Jerusalem. Der doppelte Perimeter ist durch schießschartenähnliche Fenster gegliedert. An der linken Seite verdeckt den Rundtempel zur Hälfte ein Laubbaum, der hinter der Ruine emporwächst. Dies wird als Sinnbild für das Wachstum des christlichen Glaubens auf den Ruinen der heidnischen Kunst sowie ihrer Überlegenheit über die hebräische Religion interpretiert.¹¹²⁰

Forti Grazzini stellt bei der *Transito*-Tapisserie eine gewisse Abschwächung der technischen Meisterschaft fest, wie sie noch in der Domserie von Ferrara in Erscheinung tritt. Der Autor schreibt sogar die plumpe Verkürzung der Jungfrau dem „senilen Abfall“ des *Arazziere* zu.¹¹²¹ Der Bildteppich weist eine dominante braune Farbgebung mit creme- und kastanienfarbenen Tönen auf. Diese steht im Gegensatz zur auffallenderen Farbigkeit der *Storie dei Ss. Giorgio e*

¹¹¹⁷ Gruyer, 1897, II, S. 470, schreibt Arcimboldo drei Entwürfe zu (*Transito, Sposalizio, Presentazione al tempio*), Kurth vier (Kurth, B., Stichwort „Karcher“, In: U. Thieme, F. Becker (Hrg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIX, Leipzig 1926, S. 551) und Geiger sogar acht Kartons. (Geiger, B., *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo pittore illusionista del Cinquecento (1526-1593)*, Florenz 1954, S. 23-26; Pica, 1964, 101-103; Bonito Oliva, A., *Natura da camera*, In: Barthes, R., *Arcimboldo, Parma* 1978, S. 76-78)

¹¹¹⁸ Maiorino, G., *The portrait of eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, The Pennsylvania State University 1991.

¹¹¹⁹ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984, S. 599f.

¹¹²⁰ Forti Grazzini, 1986, S. 44.

¹¹²¹ Ebd., S. 46.

Maurelio, die zudem variantenreicher und nuancierter ist. Die roten, blauen und gelben Farbflecken auf den Mänteln der Apostel und das Grün der Blätter beleben die Szene. Auch die Bordüre wird von Brauntönen dominiert, die durch das Grün und Gelb der Blätter, durch das Gelb und Orange der Früchte und durch die rosa und blauen Schatten der geschnitzten Elemente aufgelockert sind. Die sakralen Szenen in den monochromen Feldern sind stark abgenützt und daher schwer zu lesen. Zudem befindet sich das zentrale Hauptfeld nicht im besten Zustand. Es wurden ferner unpräzise Restaurierungen vorgenommen, die besonders bei der Korrespondenz der Apostel deutlich werden.¹¹²² Der prächtige Rahmen unterscheidet sich von der Bordüre der acht Jahre später entstandenen *Sposalizio*-Tapisserie lediglich in den *Storie sacre*, in zwei Ovalen der unteren Bordüre sowie in zwei Rechtecken, die in die oberen Ecken eingeschaltet sind. Oben links erkennt man die Szene der *Verkündigung*, auf der rechten Seite ist die *Heimsuchung Marias* dargestellt. Die untere Bordüre zeigt in ovalen monochromen Schildern die Szene der *Geburt Christi* auf der linken und die *Flucht nach Ägypten* auf der rechten Seite.

Einige Wissenschaftler haben den besonderen Charakter des *Transito*-Stückes unterstrichen.¹¹²³ Hierbei wurde oft versucht, die Tapisserie und vor allem die Bordüren mit den berühmten Kompositköpfen des reifen Werkes Arcimboldos zu vergleichen. Jedoch konnte es nicht überzeugend gelingen, diese Bilder den strengen lombardischen Anfängen des Künstlers gegenüberzustellen. Zwischen dem statuarischen Halbkreis der Apostel und der Jungfrau, welche auf die Kante der Tragbahre gesetzt und mit ungelungenen Verkürzungen erscheint, und den phantastischen Köpfen besteht ein großer Unterschied. Arcimboldo zeigt sich hier nicht als Meister im gekonnten Arrangement einer Figurengruppe, sondern gibt vielmehr ein konventionelles Modell ab, das der lombardischen Tradition der ersten Hälfte des Cinquecento verbunden ist.¹¹²⁴ In seinem Frühwerk deutet noch wenig auf die brillanten Erfindungen der Kompositköpfe hin. 1558 musste Arcimboldos Ruf immerhin bereits über die Grenzen Mailands gedungen sein, da er den Auftrag für den Entwurf einer Tapisserie für den Dom von Como erhielt und als Freskenmaler im Dom von Monza arbeitete. 1562 wurde Arcimboldo als kaiserlicher Hofporträtist an den Hof von Wien gerufen, ab dieser Zeit entstanden die charakteristischen Werke, durch die er berühmt wurde.

¹¹²² Camesasca, 1975.

¹¹²³ Frigerio, 1950, S. 231-238; Mascarpa, 1972, S. 224; Camesasca, 1975, n. 1; Porzio, F., *L'universo illusorio di Arcimboldo*, Mailand 1979, S. 19.

¹¹²⁴ Camesasca betrachtet Gaudenzio Ferrari (um 1475-1546) in Bezug auf die Verteilung der Apostel im Halbkreis als Inspiration Arcimboldos. (Camesasca, 1975) Die Figur mit der erhobenen Hand, welche die Jungfrau betrachtet, nimmt eine in der Kunst von Gaudenzio verbreitete Haltung auf, etwa in der *Deposizione* im Grab der Galleria Sabauda in Turin. (Forti Grazzini, 1986, S. 46f.)

Über die malerischen Anfänge Arcimboldos ist nicht viel bekannt, ein wichtiger Einfluss muss aber sicherlich von der archaischen Kunst seines Vaters Biagio und dem künstlerischen Umfeld in Mailand jener Jahre ausgegangen sein. Seine ersten dokumentierten Werke, die mit der *Fabbrica del Duomo di Milano* in Verbindung standen (1549-58), gingen verloren.¹¹²⁵ Aus seinem Frühwerk sind Glasfenster für den Dom von Mailand erhalten, die Biagio und Giuseppe Arcimboldo zusammen in den Jahren 1550-56 entwarfen: ein Teil der *Storie dell'Antico Testamento* sowie die vollständigen *Storie di S. Caterina d'Alessandria*. Die zentrale Szene des *Transito* differiert nicht zum charakteristischen Stil dieser Fenster, wie ein Vergleich mit der *Decollazione di Santa Caterina* verdeutlicht (**Abb. 91**).¹¹²⁶ So ähnelt etwa die Figur des Mannes mit dem Schwert jener des dritten Apostels von rechts. Außerdem wird Arcimboldo eine Tapisserie für die Kathedrale von Monza zugeschrieben, die ins dritte Viertel des 16. Jahrhunderts zu datieren ist. Beim Teppich mit den Episoden *der Hl. Johannes predigt den Soldaten, empfängt den Botschafter der Hebräer und Taufe* (**Abb. 92**) handelt es sich um das fünfte Stück einer neunteiligen Serie mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers, die das Museo del Tesoro des Domes von Monza aufbewahrt und aus den 1530er/ 40er Jahren stammt.¹¹²⁷ Bei einigen Aposteln des *Transito* besteht ferner eine physiognomische Ähnlichkeit mit jenen des *Arazzo San Giovanni Battista in carcere e miracoli di Cristo Prigionia* (**Abb. 93**), dessen Karton ein lombardischer Maler um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführt hat. Forti Grazzini stellt auch einen Bezug zu Werken Bramantinos (um 1465-1530) oder Bernardino Luinis (um 1485-1532) her. Der architektonische Charakter der Szene der *Transito*-Tapisserie verweist auf den Stil der 50 Jahre früher entstandenen *Arazzi* der *Mesi Trivulzio* von Bramantino.¹¹²⁸ Das gewaltige oktagonale Bauwerk des Tempels von Jerusalem im Hintergrund könnte durch den zylindrischen Körper des Tempel-

¹¹²⁵ Z.B. das Wappen-Bild des Königs von Böhmen (1551), des Königs von England (1554), des Herzogs von Mailand (1555), des Gouverneurs Figueroa (1557) und des Erzbischofs (1558), oder das Bild *Beatissimae Virginis Mariae* (1551), ein Karton für ein Tabernakel (1552) sowie die Wandfresken des Domes in Richtung *Corte ducale* (1558). (Forti Grazzini, 1986, S. 46 und Da Costa Kaufmann, T., A Tapestry design by Giuseppe Arcimboldo, In: The Burlington Magazine, CXXX, n. 1207, Juni 1988, S. 428f.) Dokumente aus den Jahren 1549-1558 bezeugen, dass er eine Reihe von Aufträgen für die Kathedrale von Mailand ausgeführt hatte. Diese sind in den *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, XI, Mailand 1881 dokumentiert. (Geiger, 1954, S. 113-16)

¹¹²⁶ Forti Grazzini, 1986, S. 46; Ders., 1982, S. 83.

¹¹²⁷ Die Tapisserie wurde von Carlo Borromeo in Auftrag gegeben, um eine andere zu ersetzen, die zerstört wurde, als sie aus Monza verliehen wurde. (Da Costa Kaufmann, 1988, S. 428f.; Ausst.Kat. Effetto Arcimboldo, Mailand 1987, Abb. S. 58)

¹¹²⁸ Mailand, *Civiche Raccolte d'Arte*; zu dieser Serie siehe Forti Grazzini, 1984, S. 50-65, nn. 31-42 mit Bibliographie, tavv. 101-151.

gebäudes im *Januar*-Teppich inspiriert worden sein, auch wenn sich die Form der zwei Gebäude unterscheidet.¹¹²⁹

Sposalizio della Vergine (1569-1570)

Unten im Zentrum der *Sposalizio della Vergine*-Tapisserie ist an derselben Stelle wie beim *Transito* auf einem Stein das Monogramm „L.K.“ von Luigi Karcher eingewebt (**Abb. 94**). Die Inschrift im großen Oval in der Mitte der oberen Bordüre fehlt. Ursprünglich war für den *Arazzo* die Vereinigung der *Merciai* als Finanzier vorgesehen, da diese jedoch nicht zur Zahlung beitrug, blieb das Feld leer. Der explizite Verweis auf den Herstellungsort Ferrara (*FACTUM FERRARIAE*) inklusive des Datums, wie er in der früheren Tapisserie erscheint, bleibt aus. Dass der Bildteppich in Ferrara entworfen und hergestellt wurde, kann jedoch nicht in Zweifel gezogen werden. Ciceri veröffentlichte als Erster Dokumente zum *Arazzo*.¹¹³⁰ Aus den Schriftstücken geht hervor, dass am 30. März 1569 der Vertrag für die Herstellung und den Transport des Stückes zwischen Luigi Karcher und den *Fabbricieri* des Domes abgefasst und die Tapisserie bereits 1570 zusammen mit der *Transito* und der *Presentazione al tempio* in der Kathedrale von Como ausgestellt wurde: „1570. Li tre Celoni ossia arazzi che si espongono in Duomo, ed eseguiti a spese della Fabbrica da Gio. de Carchera in Ferrara, e Tappezziere del gran Duca de' Toscani dal 1561 al 1570, di cui uno rappresenta il transito della Beatissima V.M., l'altro lo Sposalizio di M. Vergine, il terzo non dinotato, costano in tutto, non prededotte lir. 153.3.6 contribute dal Consorzio de Merzari lir. 2234.3 comprese anche lir. 178.13 spese in Milano per il disegno“.¹¹³¹ Zunächst war es Giovanni Karchers Aufgabe, ein *Modelletto* bei einem ferraresischen Maler zu erbitten und es den Auftraggebern in Como zukommen zu lassen. Nachdem Giovanni starb, übernahm sein Sohn Luigi nach einer Verspätung, während der sich der Kauf der *Presentazione al tempio* aus Flandern einschob, die Verpflichtung seines Vaters. Er vergrößerte die Zeichnung auf die Maße des Kartons und kopierte sie auf Leinwand.

Im Vertrag sind das Datum der Webarbeit, vom 30. März 1569 bis Anfang 1570, und der Name des *Arazziere* Luigi Karcher verzeichnet. Damit stimmt das Monogramm „L.K.“ auf der Tapisserie überein. Der Vertragstext lautet wie folgt: „M.tro Aloygi de Carchera *f(i)lius* *q(uonda)m* Gioani Tapezzero dell'Ill. Duca di Ferrara... promette... de far el pezzo de pan(n)o di

¹¹²⁹ Camesasca, 1975; Forti Grazzini, 1986, S. 46.

¹¹³⁰ Ciceri, 1811, S. 105f.

¹¹³¹ Ebd., S. 106.

*razzo nel quale sia figurata listoria del sposalizio della gloriosissima virgine de laltezza et larghezza et de equale bontà fineza bellezza et fortezza, et de melioramento di quello ha fatto la bo(na) me(moria) de suo Padre, per detta Fabbrica, et juxta il disegno inviato alli prefati signori Fabricieri et de farlo consignare in Como in termino di mesi 8 ½ prossimi avvenire insieme col cartone d'esso, a spese pero della prefata Fabbrica...“.*¹¹³²

Die Kosten des Werkes liegen mit 671,12 Lire höher als beim *Transito*, für den 648,14 Lire gezahlt wurden. Dies ist durch ein „*melioramento*“ der *Tessitura* begründet, die mit sechs bis sieben Fäden pro Zentimeter wesentlich feiner ist als das Vorgängerstück seines Vaters, das ein Gewebe von fünf Fäden pro Zentimeter aufweist. Luigi Karcher hielt sich an die Abmachungen im Vertrag. Die Tapiserie war Anfang 1570 fertig, die Maße sind identisch zur Vorgängerin, das Gewebe ist sogar dichter. Luigi beabsichtigte offensichtlich, es dem Werk seines Vaters mindestens gleichzutun, wenn nicht sogar zu übertreffen.¹¹³³ Die Tapiserie *Sposalizio della Vergine* führt die von Giovanni Karcher begonnene „Serie“ weiter und beendet sie gleichzeitig.

Die Darstellung ist klar geometrisch strukturiert und wird durch die frontale Ansicht eines korinthischen Portikus dominiert, der von vier Säulen getragen wird und dicht gedrängt mit Menschen ist. Seltsamerweise führt die breite Treppe nicht in den Portikus in seiner gesamten Ausdehnung, sondern nur auf die zentrale Interkolumne. Ferner stehen die Säulen der seitlichen Flügel auf isolierten Basen. Nur die Disposition der Figuren lässt erahnen, dass der Fußboden der Flügel erhöht ist. Die Komposition erschließt sich durch einen zentralen Durchgang, der durch eine breite trichterförmige, nach oben laufende Treppe in fingiertem gesprenkeltem Marmor definiert ist. Auf diese steigt ein Hündchen. Entlang der an den Seiten des Tempels versammelten Figuren richtet sich der Blick auf das Zentrum der Szene, in dem Joseph und Maria vor dem Portal des Tempels heiraten. Gemäß der *Legenda Aurea* hält der Bräutigam in der Hand eine

¹¹³² Monti veröffentlichte den vollständigen Text des Vertrages, der am 30. März 1569 zwischen den Kanonikern und dem *Arazziere* abgefasst wurde und in Como aufbewahrt ist: Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, *Miscellaneae*, unterzeichnet von Alessandro Pantero und Giovan Battista Magio fabbricieri, Luigi Karcher (*Aluigi Carchera*) und Alfonso, Sohn von Vincenzo als Bürge von Karcher sowie von Nicolò Matroriaj lucchese und Battista Siniero als Zeugen. (Monti, 1896, S. 198-202) Für ihren Teil versprechen die *Fabricieri* „(...) a detto Maestro Aluigi da pagarli per tal pezzo libre duodece et soldi dieci di moneta de Milano per chiascuno braccio quadro di detto pezzo, e per ara e pagamento de cio dargli de presente in Ferrara scuti quaranta d'oro de Italja et alla consegna poi di detto pezzo in Como dargli il saldo a computo come se detto, e de più dargli ancora de presente in Ferrara scuti dieci d'oro de Italja per dare alli Pittori per il Cartone di esso pezzo...“. Mitte Dezember hätte der *Arazzo* bereits in Como eintreffen sollen, wahrscheinlich kam er dort im folgenden Jahr an, wie das *Giornale mastro della fabbrica dal 1627 al 1670* erwähnt (Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo), fol. 21r: „Pezo uno alto br... e largo br... che rappresenta il Sposalizio della santissima Vergine fatto fare a Ferrara da Aloygi Carchera nel 1570 come al Mastro Rosso a f. 200, costa compreso il dissegno L. 671.2“ (zitiert nach Forti Grazzini, 1986, S. 58).

¹¹³³ Forti Grazzini, 1986, S. 59.

Rute, die wunderbarerweise erblüht ist, während die Ruten der anderen heranströmenden Präkandidaten dürr geblieben sind.¹¹³⁴ Vier dieser Männer bilden auf beiden Seiten der Treppe eine Art Spalier, die zwei auf der Linken zerbrechen ihre Ruten, die nun nutzlos geworden sind. Die üppige Vegetation bildet einen Übergang zur strengen Regelmäßigkeit der Architektur und zum zerstückelten Rhythmus der Bordüre. Die Farbgebung unterscheidet sich nicht vom *Arazzo* des *Transito*. Die dominante, gelbbraune Farbgebung mit Tönen in Rot, Blau und Grün ist hier wegen des besseren Erhaltungszustandes viel leuchtender. Die Bordüre der *Sposalizio* zeigt sich zu der früheren fast identisch. Unverändert sind die *Natività* und die *Fuga in Egitto* in der unteren Bordüre, während die Rechtecke in den oberen Ecken nur die Darstellung der *Annunciazione* umfassen, mit dem verkündendem Engel auf der linken und der Jungfrau auf der rechten Seite. Die Bordüre ist bei der *Sposalizio* enger mit dem Hauptfeld verbunden. Im Vergleich zum vorhergehenden Stück findet zwischen ihr und dem zentralen Feld weniger Interaktion statt.

Die in der Vergangenheit ausgesprochen wechselhafte Zuschreibung des Entwurfs ist nach wie vor nicht vollständig geklärt. In der die *Sposalizio*-Tapiserie untersuchenden Literatur findet man meistens Vorschläge, Entwurf und Karton (1569) stammten von einem lombardischen Künstler, mit Verweisen auf Arcimboldo.¹¹³⁵ Frigerio hält ein ferraresisches *Disegno* für möglich.¹¹³⁶ Mascarpa nimmt dagegen an, dass das *Modello* von Luigi Karcher gemalt worden sei: „il coincidere dell’arazziere col disegnatore del cartone sbocca in un’ autentica parata trionfale di ornamenti, di frutti e di verzure, di fantasie e di virtuosismi esecutivi di inarrivabile preziosità e ricchezza, mentre la visionarietà propria del fiammingo sembra contaminare di inquiete forme nordiche la compassata ma gracile bellezza dell’architettura mediterranea“.¹¹³⁷ Zum konkreten Vergleich fehlen jedoch sich auf Luigi Karcher beziehende erhaltene malerische Werke. Beim jüngeren Karcher handelte es sich zudem eher um einen Dekorationsmaler zweiten Ranges, der die Malerei nach dem Tod seines Vaters aufgab, nachdem er die Webstühle geerbt hatte. In seinem Buch „*L’arazzo ferrarese*“ sieht auch Forti Grazzini noch überwiegend lombardische Elemente in der Komposition der *Sposalizio*. Der Autor führt etwa die charakteristische lombardische Vorliebe an, wie bei einer Skulptur Locken, Bartlocken und

¹¹³⁴ De Voragine, *Legenda aurea*, 1984, S. 682.

¹¹³⁵ Siehe Kurth, 1926, S. 551; Geiger, 1954, S. 23-26; Heinz, 1963, S. 262; Pica, 1964, S. 101-103; Bonito Oliva, 1978, S. 76-78.

¹¹³⁶ Frigerio, 1950, S. 235-236.

¹¹³⁷ Mascarpa, 1972, S. 224.

Frisuren auszuhaun. Diese Manier war in der Lombardei im Umkreis der Schüler von Gaudenzio Ferrari (um 1475-1546) verbreitet.¹¹³⁸

Später distanziert sich Forti Grazzini von seiner Zuschreibung an einen lombardischen Künstler und tendiert dazu, als Entwerfer die ferraresischen Maler Camillo und Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, zu erkennen.¹¹³⁹ Dieser Standpunkt wird durch den überlieferten Inhalt des Vertrags unterstützt, der auf der einen Seite besagt, dass die mit dem Karton beschäftigten Maler in Ferrara arbeiteten und durch den *Arazziere* bezahlt wurden. Auf der anderen Seite informiert uns das Schriftstück, dass diese Künstler nicht eine aus Como eingetroffene Zeichnung vergrößerten, wie es beim *Modello* von Arcimboldo der Fall war, sondern im Gegenteil eine in Ferrara ausgeführte Vorlage wählten, die präventiv nach Como geschickt wurde, um von den Auftraggebern akzeptiert zu werden.¹¹⁴⁰

Forti Grazzini verweist in diesem Zusammenhang auf einen Kontrast in der Figurenauffassung zwischen den unter dem Portikus sowie rechts auf der Treppe stehenden Figuren und den zwei Männern auf den Stufen im linken Vordergrund. Der Körperbau der zuerst genannten Gruppe ist schwächer, leichter und abgeflachter. Die Figuren bilden unter dem Portikus eine kompakte Mauer und zeigen keine charakteristischen Physiognomien. Auch die beiden Prätendenten auf der rechten Seite der Treppe weisen kein sonderliches Volumen auf. Der gelbe Mantel des Ersten scheint nicht die Gestalt einzuhüllen, sondern formiert einen eigenständigen aufgebauschten Faltenkörper. Ganz im Gegensatz zu dieser Gruppe sind die beiden Figuren auf der Linken durch solide und muskulöse Körperglieder charakterisiert, die Köpfe wirken größer und die Gesten dynamischer und energischer. Sie widersprechen mit ihrem voluminösen Umfang der Oberflächenkonzeption, wie sie im restlichen *Arazzo* zu finden ist.

Es stehen sich hier zwei unterschiedliche Stile gegenüber, die nicht miteinander harmonieren und auch nicht durch den *Arazziere* ausgeglichen werden konnten: Der eine ist eher archaisch, dekorativ und abgeflacht, der andere plastischer und dynamischer. Forti Grazzini hält es für unwahrscheinlich, dass dieser Kontrast bereits im *Disegno* vorgesehen war, sondern mutmaßt, dass jene Diskrepanz sich im Verlauf der Übertragung vom *Disegno* auf den Karton manifestiert haben könnte. Für den Karton war, wie der Vertrag vom 30. März 1569 bezeugt, nicht nur die

¹¹³⁸ Ebenfalls weisen seiner Meinung nach das traurige und feminine Profil des Hl. Joseph und die Gesichter der anderen Prätendenten in diese Richtung, während die erste Figur auf der Rechten, die durch einen gelben Mantel besonders auffällt, bramanteske Züge aufweist (Forti Grazzini, 1982, S. 84).

¹¹³⁹ Ders., 1986, S. 58ff.; Ders., 2002, S. 143.

¹¹⁴⁰ Ders., 1986, S. 58.

Beschäftigung eines Künstlers, sondern die mehrerer Maler vorgesehen.¹¹⁴¹ Die stilistische Inkongruenz sieht Forti Grazzini in einer Gemeinschaftsarbeit der ferraresischen Maler-Bottega der Fillippi begründet. Diese Werkstatt vereinte durch Camillo Filippi (ca. 1500-1574) und seinen begabten Sohn Sebastiano, genannt il Bastianino (ca. 1532-1602) einen stilistischen Übergang. Beide Künstler waren bereits in die Ausführung von Kartons für die *Arazzeria ferrarese* involviert. Camillo ist bei den Entwürfen für die *Metamorfofi*-Tapisserien (1543-1545) als Mitarbeiter Battista Dossis dokumentiert, ferner erscheint er als Kartonist der *Storie di S. Giorgio* aus den Jahren 1550-1553 sowie zum Teil auch der *Storie di S. Maurelio*. Bastianino ist als Entwerfer von Bordüren überliefert. Forti Grazzini sieht vor allem in Bezug auf die architektonische Anlage der *Sposalizio* Vorläufer in den von Giovanni Karcher gewebten Werken.¹¹⁴² Exemplarisch ist hier zum einen der *Arazzo Krönung des Bruders* (1550-1553, **Abb. 85**) von Garofalo und zum anderen die Tapisserie *Pergolato di un giardino* (1558-1559, **Abb. 57**) von Leonardo da Brescia zu nennen.

Bisher war Camillo mehr für zerstreute Kompositionen und offene Landschaften bekannt, was davon abhielt, seine Handschrift in der *Sposalizio*-Tapisserie zu erkennen. Jedoch bekommt zum Beispiel in einem Werk der 1560er Jahre, der *Verkündigung* von S. Maria in Vado in Ferrara, der architektonische Hintergrund eine bei ihm unbekannt neue Bedeutung. Forti Grazzini vermutet, dass der Künstler beim Vergleich der *Storie di San Giorgio* mit den *Storie di San Maurelio* Garofalos zu der Einsicht kam, dass Letztere durch die geschlossene architektonische Struktur gelungener seien als die „fragile figurative Freiheit“ der eigenen Entwürfe.¹¹⁴³ Offensichtlich ließ sich Camillo Filippi auch von den architektonischen Strukturen der *Arazzi* der *Pergoline* inspirieren und widmete sich der *Architectura ficta*. Möglich ist es, bei der *Sposalizio*-Tapisserie einen Bezug zum Raffael-Karton der *Heilung des Lahmen* für die sixtinische Serie der *Taten der Apostel* herzustellen.¹¹⁴⁴ Auch dort ist die Szene durch den Säulen-Portikus eines Tempels dreigeteilt. Die Tendenz, die Figuren auf derselben Ebene anzuhäufen und die Themen mit narrativer Klarheit zu illustrieren, ist für den Stil Camillo Filippis charakteristisch. Trotzdem es unsicher ist, bei Tapisserien physiognomische Vergleiche anzustellen, da der Karton in das textile Medium transkribiert wird, kann man bei einem Vergleich mit den *Storie di San Giorgio* einige charakteristische Modi wiedererkennen, wie das Profil von Christus oder das Gesicht direkt

¹¹⁴¹ Ebd., S. 59.

¹¹⁴² Ebd.

¹¹⁴³ Forti Grazzini, 1986, S. 60.

¹¹⁴⁴ Shearman, 1972, S. 211; Forti Grazzini, 1986, S. 59.

hinter ihm, das vom Nimbus berührt wird, oder das kleine Hündchen auf der Treppe, das sich ähnlich wie der Drache in *S. Giorgio e il drago* diagonal in den Raum drängt.

Die Szene auf dem Arazzo wurde als Modell für eine *Sposalizio della Vergine* verwendet, die Gaspare Mola 1586 auf die Oberfläche eines Sarkophags gestochen hat (**Abb. 95**). Das Werk schenkte Bischof Gianantonio Volpi (reg. 1559-1588) dem Dom von Como. Die Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau wurden nicht in chronologischer Reihenfolge angebracht. Einige Figuren auf dem Relief sind neu erfunden, diejenigen aber, die kopiert wurden, sind meist spiegelverkehrt im Vergleich zur Tapiserie. Forti Grazzini verweist daher auf die Möglichkeit, dass Mola die originale Vorlage, die noch nicht von Bastianino modifiziert wurde, für den Arazzo repliziert hat. In Frage kommen könnte jedoch auch eine Zeichnung von Camillo Filippi. Forti Grazzini vermutet, dass das von Camillo Filippi stammende *Modeletto* von 1566-1567 im Jahr 1569 auf das Format eines Kartons vergrößert wurde.¹¹⁴⁵

In jenen Jahren der intensiven Zusammenarbeit zwischen Vater und Sohn muss man bei der *Sposalizio* von einer Arbeitsgemeinschaft mit Bastianino ausgehen. So schreibt Forti Grazzini Letzterem die Figuren auf der Linken zu, deren Plastizität den „tibaldesken und michelangelesken Gigantismus“ verrät, der typisch für den Jüngeren der Filippi ist. Die Physiognomie der ersten Figur auf der Linken erinnert zum Beispiel an das Erscheinungsbild einiger Figuren, die er in diesen Jahren entworfen hat, etwa in der *Circoncisione*.¹¹⁴⁶ Durch den Vergleich mit dem nachdenklichen Gesicht des *S. Gerolamo* (**Abb. 96**)¹¹⁴⁷ gelangte Forti Grazzini zur Überzeugung, dass auch ein gut charakterisierter Kopf in der linken Interkolumnie der *Sposalizio* von Bastianino stammt. Die in Gedanken versunkene und dadurch von den anderen Personen isolierte Figur, hält die Hand an den Mund. Diese Geste ist in der *Sibylle* der Certosa von Ferrara wiederaufgenommen und erinnert auch an die Tafel der *Madonnina*.¹¹⁴⁸ Falls sich diese Zuschreibung bestätigen lässt, wäre die Tapiserie ein Zeugnis der späten Aktivität Camillo Filippis für die *Arazzeria ferrarese* und der einzige erhaltene Nachweis für eine Beschäftigung Bastianinos auf diesem Gebiet.

¹¹⁴⁵ Forti Grazzini, 1986, S. 60.

¹¹⁴⁶ Bentini, 1985, S. 101-103, n. 58; Arcangeli, 1963, S. 23-24, 17.

¹¹⁴⁷ Bentini, 1985, n. 60, S. 104-105.

¹¹⁴⁸ Forti Grazzini, 1986, S. 60.

4.3.6 Bordüren

4.3.6.1 Definition und Funktion

Bezüglich der Rahmung einer Tapisserie muss man zwischen den beiden Bezeichnungen „*Bordure*“ und „*Bande*“ unterscheiden. Unter „*Bande*“ versteht man einen Rand, der bis zu fünf Zentimeter breit sein kann, im einheitlichen Farbton gehalten ist, meistens dunkelblau, und die gesamte Tapisserie an allen Seiten umfasst. Mit dem Terminus „*Bordure*“ definiert man wiederum jene Umrahmung, die in Flandern im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstand und sich zwischen dem erwähnten Randstreifen und dem Bildfeld der Tapisserie befindet.¹¹⁴⁹ Eine andere Definition legt die Bordüre als einen Mittelfries fest, der von zwei Borten eingefasst wird. Als anerkannt gilt die Definition der Bordüre als Umrahmung der Bildfläche einer Tapisserie, unter Miteinbeziehung des blauen Randes.¹¹⁵⁰

Die Tapisseriebordüre entstand ursprünglich vor allem aus praktischen Gründen, da sie an der Unterseite vor frühzeitigem Verschleiß durch Bodenkontakt schützte und oben als Vorkehrung gegen eventuelle Schäden durch die Haken diente, welche die oft großen und schweren Bildteppiche an der Wand festhielten. Die Bordüre wird im Allgemeinen als *Arte applicata* betrachtet, da sie der Teil der Tapisserie war, den man leicht neu beziehungsweise separat weben konnte. Die Umrahmungen konnten einzeln realisiert und später an den *Arazzo* angefügt werden. Aus diesem Grund kam es oft vor, dass ältere Bordürenformen mit aktuelleren Bildfeldern zu einer Tapisserie verbunden wurden. Der technische Vorgang zur Herstellung einer Bordüre ist derselbe wie beim Weben des zentralen Bildfeldes.¹¹⁵¹ Sie setzt den Bildteppich in optischer Hinsicht von der sie umgebenden Wandfläche ab und leitet den Betrachter dazu an, jeden Wandbehang als singuläres textiles Kunstwerk zu erfassen. Gleichzeitig ist der Rahmen dazu geeignet, einen *Arazzo* als einer bestimmten Folge zugehörig zu charakterisieren beziehungsweise zu ersehen, wann er gewebt wurde oder sogar in welcher Werkstatt er entstanden ist.¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Phillips, 1994, S. 234.

¹¹⁵⁰ Barbara Kramer-Egghart präsentiert in ihrer Dissertation zur Tapisseriebordüre mit Schwerpunkt auf der niederländischen Tapisserieproduktion eine sehr umfangreiche Untersuchung: Gedanken zur Entwicklung der Bordüre bei Tapisserien, Wien 1994. Einige Aspekte dieser Arbeit werden in der Folge diskutiert. Siehe außerdem Dufour-Nanelli, I., *Le bordure fra i due secoli*, In: Dies., 1997, S. 69-75.

¹¹⁵¹ Zu den einzelnen Phasen vom ersten Konzept der Umrahmung bis zur fertigen Bordüre siehe Kramer-Egghart, 1994, S. 609ff.

¹¹⁵² Adelson, 1994, S. 4; Kramer-Egghart, 1994, S. 615.

4.3.6.2 Vorläufer und Vorstufen der Bordüre im Quattrocento

Wie Kramer-Egghart feststellte, weisen bestimmte Tapisserien ab 1450 bereits Bordüren auf.¹¹⁵³ Diese spielen jedoch noch eine untergeordnete Rolle, sind meist dünn und wenige florale Motive wiederholen sich in konstantem Rhythmus. Die Umrahmungen lenken nicht die Aufmerksamkeit vom Hauptfeld ab.¹¹⁵⁴ Ende des 15. Jahrhunderts verlieren die Bordüren allmählich ihr schmales Format und erweitern sich. Es wurde üblich, Tapisserien mit hoch ornamentalen Bordüren zu gestalten, die sich von den Rahmendekorationen, die für die Wandmalerei benutzt wurden, unterscheiden. Ferner fasst Kramer-Egghart einige, vermutlich in Arras entwickelte, kompositorische Mittel zusammen, die in erster Linie dazu dienten, in den Randbereich der noch bordürelosen Tapisserien ordnend einzugreifen beziehungsweise eine Bordüre zu ersetzen: die Abgrenzung des Horizonts durch einen schmalen Himmelsstreifen sowie durch eine Zone dichten Waldes, die Dominanz des Blumen-/ Wiesengrundes am Rande der unteren Bildfläche und die Verwendung von übereinander gestaffelten Bäumen, Architekturmotiven und felsigem Terrain an den vertikalen Rändern. Bei der „Akzentuierung der vertikalen Randbereiche durch Bäume und Buschwerk“ sowie der „Ausgestaltung der oberen horizontalen Randzone mit Spruchbändern und/ oder einem Himmelsstreifen“ und beim schmalen „Blumen/ Wiesengrund im unteren Bild-drittel“ spricht Kramer-Egghart von einer „Formel“, die in den Manufakturen von Paris, Tournai, des nördlichen Frankreich und der südlichen Niederlande angewandt wurde.¹¹⁵⁵ Diese Methode der Randgestaltung erscheint noch häufig bei Tapisserien, die bereits um 1500 gewebt wurden. Außerdem differenziert sie zwischen unterschiedlichen Abstufungsvarianten bei der kompositorischen Hervorhebung der Randzone: „Bei manchen Tapisserien wird den Rändern deutliches Augenmerk geschenkt, bei anderen wiederum tritt die Ausgestaltung der Randzonen zugunsten der Möglichkeit der optischen Wirkung friesartigen Anordnens mehrerer Wandbehänge nebeneinander zurück: Diese formalen Variationen lagen sicherlich sowohl in der Verantwortung der entwerfenden Künstler als auch der Auftraggeber.“¹¹⁵⁶

Bei der unter Leonello d’Este für die Sammlung erworbenen *Herkules*-Tapisserie sind einige der oben genannten kompositorischen Mittel, die eine Bordüre ersetzen, wiederzufinden (**Abb. 29**). Zum einen sind die vertikalen Randbereiche durch Bäume und Buschwerk akzentuiert, zum

¹¹⁵³ Kramer-Egghart, 1994, S. 8, Kap. V.

¹¹⁵⁴ Dufour Nannelli, 1997, S. 69.

¹¹⁵⁵ Kramer-Egghart, 1994, S. 99.

¹¹⁵⁶ Ebd., S. 100.

anderen weist die obere horizontale Randzone Spruchbänder und einen Himmelsstreifen auf. Ferner schmückt das untere Bilddrittel ein schmaler Wiesenstreifen mit Blumen. Auch die von Tura entworfene *Beweinungs*-Tapisserie (1475) dürfte als Beispiel einer Vorstufe der Bordüre gelten. Die *Editio princeps* umgibt ein schmaler Holzrahmen mit fingierten Edelsteinen, der nicht die Aufmerksamkeit vom Hauptfeld ablenkt, sondern vielmehr an die schlichte Einfassung eines Tafelbildes erinnert (**Abb. 68**). Gleichzeitig ist der *Arazzo* ein schönes Beispiel für einige der oben beschriebenen kompositorischen Mittel, die bei Quattrocento-Tapisserien als „Ersatz“ für die Borte gelten: die Abgrenzung des Horizonts durch einen schmalen Himmelsstreifen, die Dominanz des Blumenwiesengrundes am Rand der unteren Bildfläche, die Verwendung von Architekturmotiven und felsigem Terrain an den vertikalen Rändern der Bildteppiche. Bei der *Compianto*-Tapisserie wurde das Fehlen einer klassischen Bordüre durch die Funktion als Altarantependium erklärt.¹¹⁵⁷ Ebenfalls wurde erwähnt, dass eine solcherart gestaltete Einfassung nicht vor ca. 1490 auf Tapisserien aus Nordeuropa auftaucht.¹¹⁵⁸ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem die mittlerweile sehr deutliche Veränderung in der figurativen Auffassung der Tura-Tapisserie.¹¹⁵⁹

Es stellt sich die Frage, ob das Fehlen der Bordüre mit der Struktur der Bildfelder selbst erklärbar ist. Ordnende Elemente wie Säulen und Bögen, Schriftbänder und architektonische Teile straffen die Komposition der Bildfläche, rahmen diese ein oder teilen sie in Segmente. Kramer-Egghart betont jedoch, dass die kompositorische Durchgestaltung des Bildfeldes in einen nicht zu eng gesehenen Kontext mit der Entwicklung der Tapisserieeinfassung gestellt werden sollte. Wandbehänge mit Bordüren unterscheiden sich in ihrer kompositorischen Gesamtanlage in vielen Fällen nicht sonderlich von den bordürelosen Behängen.¹¹⁶⁰ Ebenfalls schließt eine bestimmte formale Durchgestaltung des Bildfeldes die gleichzeitige Existenz einer Bordüre nicht aus. Aus der Analyse Kramer-Eggharts ergibt sich, dass bei den Bildfeldern jener Tapisserien, die von einer Bordüre, welche dem Anfangsstadium der Entwicklung zuzurechnen sind, eingefasst sind, das bloße Vorhandensein einer Einrahmung nicht gleichzeitig eine bereits erfolgte Änderung der kompositorischen Zielsetzungen des Bildfeldes anzeigen muss. Kramer-Egghart weist vielmehr die Gleichzeitigkeit der Existenz von Wandbehängen nach, die entweder von einem monumenta-

¹¹⁵⁷ Siehe Kapitel 4.3.5.1.

¹¹⁵⁸ Zur Rahmung in Form einer schmalen Leiste oder einer Imitation eines Holzrahmens siehe Kramer-Egghart, 1994, S. 10.

¹¹⁵⁹ Siehe Kapitel 4.2.3.

¹¹⁶⁰ Kramer-Egghart, 1994, S. 101.

len dekorativen Flächenstil beherrscht werden oder bereits deutliche Berührungspunkte mit den Kompositionsprinzipien der Tafelmalerei aufzeigen.¹¹⁶¹ Bezüglich der Vorlagen für die frühen Bordüren stellt die Autorin einen engen Zusammenhang mit jenen künstlerischen Formenschöpfungen her, die eine dekorative Funktion haben. Beispielsweise gelangten auch in der Buch- und Wandmalerei, der Reliefkunst oder der Graphik Ausschmückungen der Randzonen zur Anwendung. Dort wurden bestimmte Ornamentformen wie Akanthusblätter mit oder ohne Aststab, Blütenornamente oder Rankenformen mit Vorliebe verwendet, die besonders dazu geeignet sind, eine Fläche, die einem schmalen, hochrechteckigen Format unterworfen ist, ästhetisch befriedigend auszuschnücken.¹¹⁶²

4.3.6.3 Zur Entwicklung der Bordüre im Cinquecento

Anfang des 16. Jahrhunderts veränderte sich bei der Gestaltung der Hauptfelder der Bildteppiche und bei den Bordüren Grundlegendes. Diese Entwicklung beeinflusste auf der einen Seite die berühmte Tapisserieserie der *Taten der Apostel* von Raffael, auf der anderen Seite die Grottesken, die bei den seitlichen Bordüren sowie im zentralen Feld sehr beliebt waren. Ab dem Zeitpunkt des Eintreffens der Raffael-Kartons in Brüssel (ab ca. 1515-1520) erfolgte, wie bereits erwähnt, eine weitgehende Herauslösung der Tapisserie aus den Gesetzen eines dekorativen Flächenstiles. Die großen Bildfelder der Raffael-Teppiche werden in den Stücken der *Editio princeps* durch fiktive Bronzereliefs im unteren Teil ergänzt.¹¹⁶³ Diese führen Ereignisse aus dem Leben des Auftraggebers, Papst Leo X., sowie Szenen aus dem Leben des Hl. Paulus vor Augen (**Abb. 97+5a**).¹¹⁶⁴ Die neuartige Gestaltung und das wechselseitige ikonographische Verhältnis zwischen Hauptfeld und Bordüre veränderten eine Gewohnheit, da letztere zuvor ausschließlich von vegetabilen Elementen geprägt war. Raffael selbst bemerkte die Notwendigkeit, die Bordüre mit dem Thema der zentralen Szene zu verbinden und dort auch thematische Unterteilungen zu schaffen. Seine Lektion wurde rezipiert und es entwickelte sich in der Folge ein neues dekoratives Repertoire.

¹¹⁶¹ Ebd., S. 616. Zum Verhältnis Tapisserie - Tafelbild siehe Kapitel 5.3.

¹¹⁶² Kramer-Egghart, 1994, S. 176f.

¹¹⁶³ Zu den Bordüren der *Acta Apostolorum* Raffaels siehe Kramer-Egghart, 1994, S. 264ff. (Kap. VII); Romeo, I., Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani, In: Xenia, 19, 1990, S. 41-86; Boccardo, 1990, S. 461; Shearman, 1972, S. 37ff.; Weddigen, 1998/99, S. 278ff., 282ff.

¹¹⁶⁴ Zur Bordüre siehe ebd.

Seit spätestens dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erweist sich die Bordüre außerdem als unverzichtbarer Teil der Komposition, da die Randbereiche nicht mehr durch Schriftbänder, Wölkchen, seitlich gestelltes Baum- und Buschwerk akzentuiert werden. Die architektonischen Strukturen gehen im Gegenteil unmittelbar in die Einfassungen über, ohne zur Gänze sichtbar zu sein. Es wird ein perspektivisch gearbeiteter Raum erzeugt.¹¹⁶⁵ Die Idee einer Unterteilung der Rahmung durch die Einführung von Motiven und Figuren unterschiedlicher Kultur, abwechselnd mit aus der Natur entnommenen Sujets, überwiegt im 16. Jahrhundert, als dieser Bordürentyp mit seinen verfeinerten *Invenzioni* ein hohes künstlerisches Niveau erreicht.¹¹⁶⁶ Für viele berühmte Serien, die mehrmals gewebt wurden, veränderten Künstler das *Disegno* der Einfassungen, um die Dekoration zu variieren und eine persönliche Note für den neuen Auftraggeber zu schaffen. Der Entwurf der Borten, bis Ende des 15. Jahrhunderts noch Aufgabe des Webers, wurde nun sorgfältig bei Arbeiten von hoher Qualität geplant. So hatten die Bordüren für fast zwei Jahrhunderte eine eigene Entwicklung, um sich dann parallel zu den zentralen Szenen auszubilden, quasi um mit diesen im Protagonismus zu wetteifern.

Bereits in der römischen Antike waren Frucht- und Blumengirlanden als Schmuckelement schmaler Rahmenfelder beliebt. Pflanzliche Motive scheinen besonders dazu geeignet zu sein, sich in die formalen Gegebenheiten einer Tapissierbordüre zu fügen, ohne deren Rahmen zu sprengen. Der Bordürentyp mit allegorischen Figuren, Frucht- und Blumenbündeln sowie Grotesken war in der Brüsseler Tapissierproduktion um die Mitte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt, aber auch in Italien weit verbreitet. Kartuschen markieren – wie auch in Handschriften-Illuminationen zu finden – häufig die Ecken der Bordüren sowie das obere Zentrum, den Boden und die Seiten. Diese Kompartimente enthalten manchmal kleine Vignetten oder allegorische Figuren, aber sie können ebenso andere Ornamente rahmen, zum Beispiel die flachen, konvex runden oder ovalen dekorativen Vorsprünge, die als Bosse bekannt sind.¹¹⁶⁷ Ein wichtiges Vorbild für die Gestaltung der Bordüren ist die Freskendekoration mit floralen Girlanden, die Raffael in der Loggia di Psiche in der Villa von Agostino Chigi, heute *La Farnesina* genannt, geplant und die 1517 Giovanni da Udine beendet hatte (**Abb. 98**).

Einige Wissenschaftler analysierten die Präsenz vegetabiler Arten, Blumen, Pflanzen und Früchte in der italienischen Malerei und stellten fest, dass die Künstler auch weniger verbreitete Pflanzen kannten beziehungsweise zuvor entstandene Malereien zum Thema untersucht hatten. Vor allem

¹¹⁶⁵ Kramer-Egghart, 1994, S. 246ff., 248.

¹¹⁶⁶ Dufour Nannelli, 1997, S. 69f.

¹¹⁶⁷ Adelson, 1994, S. 4.

im Hinblick auf die Fresken der Loggia di Psiche in Rom konnten evidente Analogien festgestellt werden.¹¹⁶⁸ Als die am häufigsten dargestellten Arten haben sich jene aus der Familie der Rosazeen¹¹⁶⁹ und der fleischigen Früchte, das heißt Apfel, Birne, Pfirsich und Kirschen, Zitrusfrüchte und Kürbisfrüchte herausgestellt. Hinzu kommen noch die eurasischen Pflanzen und Früchte wie Granatapfel, Quitte und Getreide oder jene amerikanischen wie Zucchini, Kürbis und Mais. Außerdem erscheinen zahlreiche Pflanzenelemente aus dem mediterranen Gebiet: Oliven, wilde Rosen, Lilien, Lorbeer, Artischocken, Feigen und Pinien.¹¹⁷⁰ Es ist davon auszugehen, dass die floralen Girlanden der Farnesina die Bordüren der italienischen Tapisserien der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts beeinflusst haben.

Interessant ist ein Aspekt, den Caneva in ihrem Beitrag über die Pflanzenwelt der Loggia di Psiche anspricht, wobei sie auf die dekorative Intention der Fresken verweist. Bei der Disposition der Früchte ist die Aufmerksamkeit auf ästhetisch-dekorative Effekte, auf präzise Symmetrien und ausgeglichene Flächen gerichtet, die vom morphologischen Gesichtspunkt aus betrachtet aus gleichen oder in Form, Farbe und Größe äquivalenten Elementen bestehen. Caneva beobachtet weiter die Präsenz von mindestens zwei verschiedenen Kompositionsschemata. Während man beim größten Teil der Festons eine Aggregation der Arten findet, die in Bündel vereinigt oder innerhalb begrenzter Räume angeordnet sind, ist bei anderen dagegen eine große floristische Zerstreuung festzustellen. Aus der Anzahl der ikonographischen und vegetabilen Elemente jedes Festons – bei den meisten Beispielen unter 30 und nur in einigen Fällen die 50 überschreitend – ergibt sich in der Auswahl der Pflanzen eine Priorität hinsichtlich kompositorischer Gesichtspunkte. Außerdem unterstreicht Caneva, dass alle Elemente, die an der Kreuzung der Festons, den Kontaktpunkten angeordnet sind, untereinander durch voluminöse Früchte runder Form verbunden sind:¹¹⁷¹ Wassermelonen, Melonen und Kürbisse, wie sie auch an den Kreuzungspunkten der Girlanden in den *Pergoline*-Tapisserien erscheinen (**Abb. 99a+b**). Daraus lässt sich ableiten, dass formale Aspekte, das heißt die Auswahl eines Elements aufgrund seiner bestimmten Form, über anderen Interessen standen.

¹¹⁶⁸ Ein wichtiger Beitrag zu den Pflanzendarstellungen in der Farnesina stammt von Giulia Caneva: *Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche. Villa La Farnesina. Scede dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Rom 1992; siehe auch Varoli-Piazza, R. (Hrg.), *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, Cinisello Balsamo 2002; Levi d'Ancona, M., *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Florenz 1977; Cappelletti, C., *Trattato di Botanica*, II, Turin 1976.

¹¹⁶⁹ Das heißt, zur Familie der Rosen gehörende Pflanzen.

¹¹⁷⁰ Caneva, 1992, S. 81ff.; Scilimati, A., *Valore, Virtù, Amore. Storia di un corteo rinascimentale nella Villa imperiale di Pesaro*, In: *Dal Poggetto, P., I della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Mailand 2004, S. 145.

¹¹⁷¹ Caneva, 1992, S. 84.

Viele der für die Loggia di Psiche beschriebenen Blumen, Pflanzen und Früchte sind oft in ähnlicher Form und Anordnung auf Tapisseriebordüren anzutreffen. Bevorzugte Motive bilden dicke Blumen- oder Fruchtgirlanden, die Brüsseler Tapisserieentwerfer im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts populär machten und die daraufhin in ganz Europa imitiert und weiterentwickelt wurden. Verschnörkelungen von Blatt- und Blumenranken findet man auch bei den Grottesken.¹¹⁷² Bordüren sind generell dekorativ konzipiert, auch wenn sie mythologische oder allegorische Figuren und Embleme enthalten beziehungsweise sich auf das zentrale Thema beziehen können. In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts gewinnen zunehmend Puttendarstellungen in der Brüsseler Tapisserie an Bedeutung. Für diese Entwicklung macht Kramer-Egghart vor allem die Entwürfe für Bildteppichserien, die spielende Putti zum Inhalt haben und von Tommaso Vincidor und Giulio Romano stammen, verantwortlich. Bezüglich der Übertragung der Putti in die Tapisseriebordüre ist von großer Bedeutung, dass das Putti-Motiv bereits in der italienischen Malerei um 1500 als ein Motiv für Randzonen auserkoren wurde.¹¹⁷³

Die Fragestellung, ob eine symbolische Intention besteht, vermochte Caneva in ihrer Untersuchung nicht direkt zu lösen.¹¹⁷⁴ In die Pergolen ist der Efeu integriert, in der Renaissance ein Symbol für Treue und ewige Liebe, außerdem für Unsterblichkeit, da er eine immergrüne Pflanze ist. Äpfel und Birnen gelten als Zeichen der Liebe. Melonen und Gurken sind wiederum Früchte, die viele Bedeutungen besitzen, stehen sie doch vor allem für Wohlstand und Überfluss. Pinien sind bekannt als Sinnbild der Fortpflanzung und Fruchtbarkeit.¹¹⁷⁵ Unter allen Elementen dominiert der Apfel. Zu den ikonographischen Elementen, denen man primär die Bedeutung der Liebe zuschreibt, gehören Äpfel, Quitten und Rosen. Auf die Hochzeit verweist die beträchtliche Reproduktion von Pfirsichen, Birnen, Limonen, in kleinerem Maße Nüsse. Zu den Elementen, welche die Fruchtbarkeit symbolisieren, zählen Granatäpfel, Mohn, Orangen, Feigen und die zahlreichen Kürbisse und Melonen.¹¹⁷⁶ Teilweise erscheinen in den Fresken auch amüsante erotische Details, die zu dieser Symbolik und zum Thema der narrativen Malereien passen.

¹¹⁷² Adelson, 1994, S. 4.

¹¹⁷³ Kramer-Egghart, 1994, S. 411ff. (Kap. IX).

¹¹⁷⁴ Caneva, 1992, S. 85.

¹¹⁷⁵ Scilimati, 2004, S. 145ff.

¹¹⁷⁶ Zur Symbolik der Pflanzen siehe v.a. Levi d'Ancona, 1977.

Bereits Vasari pries die kühnen erotischen Anspielungen, etwa in seiner Beschreibung der Kopulation einer Gurke mit einer Feige (**Abb. 98b**).¹¹⁷⁷

Die Präsenz vielfältiger und auch seltener Arten verstärkt die Wirkung der Festons und ruft beim Betrachter Bewunderung hervor. Der *Arazzo italiano*, der primär für die obere Gesellschaftsschicht entstand und nach Kartons oft großer Künstler gewebt wurde, wandte sich an ein zahlenmäßig kleines und gebildetes Publikum. Zu den wichtigsten Merkmalen der italienischen Tapissereiefassungen gehört die Monumentalisierung der einzelnen Formen. Kramer-Egghart beobachtet außerdem eine Schwerpunktverlagerung weg von den floralen Dekorationsschemata, also den Früchten und Blumen, die in der niederländischen Tapisseriebordüre eine äußerst gewichtige Rolle spielen, hin zu Formen, die von architektonischen Gesichtspunkten bestimmt werden.¹¹⁷⁸ In diesem Zusammenhang sind Nischen, Sockel, Hermen, Kartuschen, Medaillons, Rollwerk, monumentale skulptierte Figuren, Säulen oder Pilaster zu beobachten. Die *Pergoline*-Tapissereien sind exemplarisch für eine architektonisch konzipierte Rahmgestaltung am oberen horizontalen Bildrand zu nennen. „Rahmung“ und Bildfeld gehen hier eine äußerst enge Beziehung ein, das heißt die Einfassung ist mit der Aufgabe der mehrschichtigen Aufschlüsselung des im Bildfeld gegebenen Raumes betraut. Auch die seitliche Rahmung der ferraresischen *Metamorfofi*-Tapissereien weist eine für die italienische Renaissance typische architektonische Struktur aus Säulen, Architrav und Grotteskenmotiven auf. In der *Arazzeria medicea* weist die Bordüre nicht selten Elemente auf, die auf das Sujet des *Arazzo* bezogen sind. Bei den ausländischen Bildteppichen trifft dies selten zu, deren Bordüren sind im Allgemeinen ein Element reiner Dekoration.

Gerade bei Repliken berühmter Serien, wie der *Storie di Scipione*, der *Storie di Alessandro Magno* oder der *Atti degli Apostoli*, ist es durch die Bordüren einfacher, den ungefähren Zeitpunkt der Wiederauflage der Webarbeit zu rekonstruieren. Während der Weber für den *Arazzo* selbst oftmals den Originalkarton benutzte, wurden die Bordüren im Allgemeinen aktualisiert oder eigens für die neue Serie präpariert, entsprechend den Motiven, die in jenen Jahren in Mode waren. Bei diesen Neuauflagen, die unmittelbar nach der ersten Serie oder viele Jahre, bisweilen sogar mehr als ein Jahrhundert später ausgeführt wurden, konnte es geschehen, dass nur die zentrale Szene gewebt wurde und Teile sowohl links als auch rechts weggelassen

¹¹⁷⁷ Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, 1906, VI, S. 558; siehe zu diesem Thema Poeschel, S., Raphael's nudes painted by Giulio's hand, In: The translation of Raphael's Roman style, Van Veen, H.T. (Hrg.), Leuven u.a. 2007, S. 35-47, 36.

¹¹⁷⁸ Kramer-Egghart, 1994, S. 545.

wurden. Manchmal kam dieser Wunsch nach Reduzierung von Seiten des Auftraggebers, wie es bei einigen Tapisserien der Manufaktur Geubels aus Brüssel der Fall war.¹¹⁷⁹

Im gesamten 16. Jahrhundert waren italienische Tapissierbordüren meist innovativer gestaltet als ihre flämischen Pendants. Sie imitierten manchmal flämische Frucht- und Blumengirlanden, zeigten aber eine größere Variationsbreite von Motivtypen, etwa Imitationen geschnittener oder geometrisch freskierter Rahmen. Viele wurden mit dem zentralen Thema der Tapissiererei koordiniert. Im Allgemeinen entstanden die Entwürfe für die Bordüren nicht von demselben Künstler wie die Entwürfe für das Hauptfeld des Bildteppichs. In Italien war dies oft ein junger Nachwuchskünstler aus der Werkstatt, es gibt jedoch auch Beispiele, in denen die Festons ein Werk des Meisters waren. So sind von Allori Zeichnungen für „*bordi per arazzo*“ in den Uffizien (Gabinetto Disegni e Stampe) erhalten, die für die Tapissiererei im Dom von Como desselben Malers konzipiert waren.¹¹⁸⁰ In Flandern entstammten die Bordüren den Entwürfen spezialisierter Maler. Oft können beim Fehlen der Marke des *Arazziere* die Bordüren mit der Wiederholung einiger Motive in verschiedenen Stücken oder auch in unterschiedlichen Serien das Webatelier oder das geographische Gebiet der Ausführung anzeigen.

Luca d’Olanda und die Bordüren der *Storie di San Giorgio e di San Aurelio* (1550-1553)

Die Entwürfe für Bordüren wurden, wie bereits erwähnt, oft von darauf spezialisierten Malern entworfen. Für die *Arazzeria estense* gestaltete Luca d’Olanda (Luca Flamengus), der flämische Schüler Giulio Romanos, viele *Fregi*, das heißt Bordüren. Bevor Luca nach Ferrara kam, wo er sich ab 1545 aufhielt, arbeitete er in Mantua. Dort war er für seine perspektivischen Kenntnisse und seine Erfahrungen mit Landschaften bekannt. Von Giulio Romano wurde er in der *Sala dei cavalli* des *Appartamento di Troia* im Palazzo Ducale beschäftigt (1536-1537). 1554 schied er aus den Diensten der Este aus. Campori identifiziert ihn mit einem Luca Cornelio, Luca Engelbrecht, zweiter Sohn von Cornelis Engelbrecht, genannt auch Cornelisz de Koeck, einem holländischen Maler. Seine Geburt wird auf 1485 bestimmt.¹¹⁸¹ An Luca wurden die Entwürfe für die Bordüren der Tapissiererei für die Kathedrale von Ferrara in Auftrag gegeben. Bekannt ist außerdem seine vorhergehende Zusammenarbeit mit Battista Dossi und Camillo Filippi bei der

¹¹⁷⁹ Sorrentino, M.S., „Come si guarda“ un arazzo, In: *Critica d’Arte*, 2/3, 1990, S. 140.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 139.

¹¹⁸¹ Campori, (1876) 1980, S. 62-64; Forti Grazzini, 1982, S. 67f., 73; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 325; Bentini, Borella, 2002, Fn. 60.

Ausführung der Kartons für die Serie der *Stagioni* (1546/47). Ihm verdankt man ferner die Vorlage für die Darstellung der estensischen *Delizia* von Belriguardo. 1548 fertigte er zusammen mit Camillo Filippi und Girolamo da Carpi Kartons mit Grottesken an, während sich in der Tapisserieserie der *Aquile bianche* sein Eingreifen auf Landschaften und *Fregi* beschränkte.¹¹⁸² Außerdem nahm er teil an der Ausarbeitung der Serien der *Cavalli*, der *Città* und der *Storie di Ercole*. Von den zahlreichen Werken, die Luca d'Olanda für die *Arazzeria estense* realisierte, sind nur die Bordüren der acht Tapissereien aus dem Dommuseum als stilistisches und ihm sicher zuzuschreibendes Dokument erhalten.

Die Bordüren der Domtapissereien sind mit phantastischen Formen eines fast mysteriösen Repertoires aus seltsamen Vögeln, Äffchen, Ziegen, Löwen, Putti, Masken, Laubwerk und aus Kompositionen mit Früchten und Bändern angefüllt (**Abb. 100a-n**). In realistisch-beschreibendem Charakter erscheinen die unterschiedlichsten Tierarten, von einer Eule, einem Pelikan, Affen, Hahn, Hasen, Adler bis hin zu einer sonderbaren Katze, die einem Luchs ähnelt und auf der Bordüre unten rechts in der *Decollazione di San Aurelio* dargestellt ist.¹¹⁸³ Einige Kreaturen entstammen vermutlich der Phantasie des Künstlers, zum Beispiel eine Harpyie mit dem Kopf eines Mannes und dem Körper eines Raubvogels in der *Messa miracolosa* (**Abb. 100k**). Jede Bordüre ist anders gestaltet und weist zum Teil amüsante Details auf: gelangweilte, verspielte oder sogar sinnvolle Tätigkeiten verübende Putti in den Ecken, ein Hahn mit Halstuch oder sich anfauchende Tiere. Hervorzuheben ist auch ein Frosch, der auf der Zunge eines bärtigen grotesken Männerkopfes sitzt, der aus der Kartusche mit der Inschrift zum *Supplizio dell'albero* ragt (**Abb. 100a**).

Ovale Medaillons mit Episoden aus dem Leben der beiden Heiligen an den seitlichen Rändern, Inschriftentafeln mit der lateinischen Beschreibung der auf dem Hauptbild dargestellten Szene und das Symbol des Heiligen Lammes bilden eine regelmäßige Gliederung. Zwischen dem Thema in der Hauptszene und der dazugehörigen Bordüre musste im 16. Jahrhundert kein ikonographisch schlüssiger Zusammenhang bestehen. Heinrich Göbel weist darauf hin, dass die Wahl der Bordüren von verschiedensten Faktoren, etwa dem Wunsch oder auch der

¹¹⁸² Campori, (1876) 1980, S. 63. In Ferrara übte er auch die Malerei unabhängig vom Tapissereientwurf aus. Von ihm sind mehr als acht Bilder im *Casino del boschetto* verzeichnet, ein Bild mit der Darstellung *Mord des Orpheus* über dem Kamin der *Stanze nuove* des Hofes und ein weiteres mit der Gestalt der *Agricoltura* (Campori, (1876) 1980, S. 64). Für das Jahr 1553 sind von Luca drei „tele“ mit den Darstellungen der *Storie di Ercole* dokumentiert, die in der *Stanza da letto* von Herzog Ercole II. untergebracht waren (Bentini, Borella, 2002, Fn. 60).

¹¹⁸³ Zur symbolischen Bedeutung von Tieren auf Bordüren von Brüsseler Tapissereien des 16. Jh.: Guy de Tervarent, *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle*, In: Académie royale de Belgique, *Classe des Beaux-Arts, Mémoires*, tome XIII, fascicule 5, Brüssel 1968.

Zahlungsfähigkeit des Auftraggebers sowie von den augenblicklichen Möglichkeiten der Manufaktur abhängig sein konnte.¹¹⁸⁴

Auf den Bordüren findet man in dekorativer Variationsbreite, mit Blattwerk und Bändern drapiert, zahlreiche Früchte- und Gemüsearten: Kirschen, Granatäpfel, Wurzeln, Zitronen, Melonen, Mispeln, Bohnen, Auberginen, Pflaumen, Äpfel, Trauben unterschiedlicher Art und Farbe, Birnen, Himbeeren, Ananas, Artischocken, Kardonen, Sellerie oder Getreideähren.¹¹⁸⁵ Die Vielfalt der Früchte, Gemüsesorten, Blätter und Tiere auf den Bordüren konstituieren eine Allegorie der freigebigen und reichhaltigen Natur. Sie sind auch Zeugnisse für die damals verwendeten Gemüse und Obstarten, wie sie in Speisen für Hofbankette oder für die Dekorationen und Festons des Speisesaales benutzt wurden.¹¹⁸⁶ Luca d'Olanda kombinierte und modifizierte klassische Motive aus der Grotteskendekoration der Raffael-Schule mit seiner naturalistischen Vorliebe für verschiedene Tier- und Pflanzenarten, die zum Teil der Realität, zum Teil der Phantasie entstammen. Seine detaillierte Beschreibung komplizierter Motive mit Blumen- und Früchtefestons sowie die gelehrte Auswahl des vegetabilen und tierischen Repertoires stehen in der flämischen Tradition.¹¹⁸⁷

Im Vergleich zum zentralen Teil weisen die Bordüren hinsichtlich der Sprache und Funktion, nicht jedoch der Qualität, eine unterschiedliche Darstellung auf. Das *Disegno* ist vom Einfluss und von den dekorativen Konzepten des Nordens geprägt. Luca wurde jedoch auch in der Schule von Giulio Romano geformt. Vorbilder für die Bordüren der Domserie findet man in einem Muster, das in Brüssel in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts durch Bernard van Orley (1488-1541), dem Hofmaler Margarethes von Österreich, zu Berühmtheit gelangte. Der Brüsseler Maler gilt als einer der größten niederländischen Romanisten. Ihm werden die Entwürfe einer Vielzahl von Tapissereien zugeschrieben.¹¹⁸⁸ Auf van Orleys Einfluss geht mit größter Wahrscheinlichkeit die Ausformung eines für die Brüsseler Tapisserie neuartigen Bordürentyps, die sogenannte „Palmstrunk-, Blumen-, Früchtebordüre“ zurück.¹¹⁸⁹ Es handelt sich hierbei um einen Stab, um den in vielfachen Variationen Pflanzen und Blumen angeordnet sind, wie es zum Beispiel bei der *März*-Darstellung der *Jagden des Maximilian* zu sehen ist (**Abb. 101**).

¹¹⁸⁴ Göbel, 1923, Teil 1, Band 1, S. 418.

¹¹⁸⁵ Zu Blumen und Früchten in der ferraresischen Kunst siehe Tibertelli De Pisis, L.F., *Fiori e frutti nella pittura ferrarese*, In: *La rassegna nazionale*, Bd. 9, 1917, S. 44-53, 49ff.

¹¹⁸⁶ Siehe 5.2.5.

¹¹⁸⁷ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 325.

¹¹⁸⁸ Campbell, T.P., 2002, S. 287-303.

¹¹⁸⁹ Kramer-Egghart, 1994, Kap. VIII, S. 355-362.

Die Bordüren dieser beiden Exempel weisen naturalistische Motive, Festons und Früchte auf, die den ferraresischen Einfassungen ähnlich sind. Man muss davon ausgehen, dass sowohl Giovanni Karcher als auch Luca d'Olanda dieses Bordürenschemata kannten. In einem anderen Zusammenhang wurde bereits ein Vergleich mit den zwölf Tapisserien der *Jagden des Maximilian* angestellt, die in den Hauptfeldern eine auffallende ikonographische Affinität zur ferraresischen Monatsserie offenbaren.¹¹⁹⁰ Luca d'Olanda entwickelte die Vorbilder van Orleys in den Bordüren für die ferraresische Domserie weiter. Während sich das Blumen- und Früchtegewinde in einer ähnlichen Weise um das Hauptfeld zieht, kommen vielfältige Tierarten und Phantasiegebilde hinzu. Letztere sind in ihrer Mannigfaltigkeit einzigartig und müssen Luca d'Olanda zugeschrieben werden. Ferner ist die Bordüre mittels Kartuschen, Medaillons, Rollwerk und Bändern stärker „architektonisch“ gegliedert. Zum Putti-Motiv wurde bereits erwähnt, dass die von Tommaso Vincidor und Giulio Romano entworfenen Tapisserien der *Spielenden Kinder* sowohl für die Brüsseler als auch für die ferraresischen Bordüren Vorbilder waren. Zudem tauchen Putti in der italienischen Malerei um 1500 als Motiv für Randzonen auf.¹¹⁹¹

Van Orley ist es neben Raffael zu verdanken, dass der Bordüre ein neuer Stellenwert zukam. Die Ornamentformen, die unter dem Einfluss des Brüsseler Webers für die Tapisserieeinfassung eingeführt wurden, erwiesen sich während des gesamten 16. Jahrhunderts als maßgebend. In der Folge wurde mit Nachdruck das Experimentieren mit neuen dekorativen Formen betrieben. Der Brüsseler Maler brachte bezüglich der Gestaltung der Tapisseriebordüre einschneidende Erneuerungen, die in vielen Komponenten von in Italien entstandenen und dort bereits im 15. Jahrhundert ausgeformten künstlerischen Ideen abgeleitet wurden.¹¹⁹² Unter dem Einfluss der Raffael-Kartons stehend, schaffte es der Künstler, dem Verhältnis der Figur zu dem sie umgebenden Raum ein neues Verständnis zu verleihen und gleichzeitig für die Bordüre neuartige dekorative Formen zu beanspruchen, was eine enorme Bedeutungssteigerung innerhalb der Koexistenz Bildfeld-Bordüre mit sich brachte.¹¹⁹³ Die von Orley und seinem Kreis zugeschriebenen Bordürenschnöpfungen, die Grotteskenrahmen und die Blumen- und Fruchtbündel, die an

¹¹⁹⁰ Zur Serie der *Jagden des Maximilian* siehe Kapitel 4.3.4.4; Campbell, T.P., 2002, Kat. Nr. 39.

¹¹⁹¹ Siehe hierzu auch Kapitel 4.3.4.3 „Das Motiv der Pergola mit Fruchtranken und Putti“ und 4.3.1.1 „*Putti tra festoni di foglie e frutti*“.

¹¹⁹² Farmer, J.D., Bernard van Orley of Brussels, Princeton University, Diss. 1981; Ainsworth, M.W., Bernard van Orley as a designer of tapestry, Yale University, Diss., 1982.

¹¹⁹³ Kramer-Egghart, 1994, S. 333ff.

einem Stab oder Palmstrunk befestigt sind, zeugen von genauester Kenntnis des graphischen Schaffens in Italien ab 1450 und von der schöpferischen Tätigkeit des Raffaelkreises.¹¹⁹⁴

Auch in den *Storie di Giuseppe* (1545-1553) aus der florentinischen Manufaktur, die unter der Leitung von Giovanni Rost und Nicola Karcher stand, finden wir Darstellungen von Melonen, Äpfeln, Birnen, Rüben, Weintrauben, Mangold, Kürbis und Getreideähren (**Abb. 102**).¹¹⁹⁵ Die mit den Wappen der Gonzaga versehene Serie der *Storie di Mose* (1553-62), die sich heute im Museo dell'Opera des Mailänder Doms befindet und in Mantua nach Kartons der Schule Giulio Romanos gewebt wurde, ist aufgrund ihrer opulenten und reich dekorierten Bordüren interessant (**Abb. 103**). Wegen der erstaunlichen Kunstfertigkeit, mit der die Stücke gewebt wurden, schreibt Forti Grazzini diese Nicola Karcher zu.¹¹⁹⁶ Gemüse, Früchte und Wildbret sind büschelweise dargestellt, wie sie in einer herrschaftlichen Küche in jener Zeit verarbeitet worden sind. Die Weinreben, Kastanienzweige und Fruchtbäume haben zusammen mit den Tuchstreifen, die sie mit weiten Windungen begleiten, eine illusorische Stützfunktion, dienen aber vor allem dekorativen Zwecken. Zwischen der dichten Vegetation erscheinen Masken und Schlangen in allen Größen. Die grotesken Masken sind im Zentrum der seitlichen Bordüren angesetzt und die dichte Pflanzendrapierung ist nur durch von Kartuschen umschlossene Medaillons mit Figuren unterbrochen.¹¹⁹⁷ Die Opulenz der Rahmung der *Moses*-Tapissereien war ein Faktor, den Ursprung des Entwurfs und auch der Weberei nach Ferrara zu lokalisieren beziehungsweise sogar eine frühe Intervention von Giuseppe Arcimboldo in Betracht zu ziehen.¹¹⁹⁸ Die Einfassungen erinnern in ihrer Anlage und Fülle tatsächlich an die Bordüren der ferraresischen *Storie della Vergine*, deren Entwurf von mehreren Seiten Arcimboldo zugeschrieben wurde und im folgenden Kapitel genauer betrachtet wird.¹¹⁹⁹ Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang, dass sich die ornamentalen Motive in Italien in der zweiten Hälfte des Cinquecento immer phantasievoller und üppiger ausbreiteten und bereits auf den pompösen Stil des Barock verweisen.

¹¹⁹⁴ Ebd., S. 391.

¹¹⁹⁵ Meoni, 1998, Kat. 1-10.

¹¹⁹⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 79-80.

¹¹⁹⁷ Dufour Nannelli, 1997, S. 72.

¹¹⁹⁸ Viale Ferrero, 1961, S. 25; Forti Grazzini, 1982, S. 79-80. Zur Berichtigung der Zuschreibung an Mantua und zur Dokumentenlage siehe Brown, Delmarcel, 1996, Kat. 7, S. 206-213.

¹¹⁹⁹ Bei der Untersuchung des Hauptfeldes der *Transito*-Tapisserei hat sich ein Vergleich mit den lombardischen Anfängen des Künstlers, zum Beispiel mit seinen frühen Tapisserieentwürfen oder seinen Glasfenstern für den Mailänder Dom als überzeugender erwiesen als mit seinen späteren Kompositköpfen, für die er berühmt wurde (siehe Kapitel 4.3.5.3).

Die Bordüren der *Storie della Vergine* (1562-1569)

Die Entwicklung ging hin zu einer immer komplexeren Gestaltung der Bordüre, die bei den Tapisserien der *Storie della Vergine* noch stärker ins Bildfeld miteinbezogen werden (**Abb. 90+94**). In der *Transito*-Tapisserie trägt das monochrome Oval im Zentrum der oberen Bordüre die Inschrift der Vereinigung der Comasker Wollkämmerer, die das Werk finanzierten. An den Seiten des Ovals schmücken Fruchtgirlanden, Masken, Grottesken und Bänder die Bordüre. Über diesen Dekorationselementen und um alle Seiten herum verläuft ein bewegter Rahmen, der in vergoldetem Holz fingiert und mit Voluten angereichert ist. In den oberen Ecken befinden sich in monochromen Schildern links die *Annunciazione* und rechts die *Visitazione*, die in ondulierte Rahmen gesetzt sind, welche von Putti getragen werden. Diese sind auf einer Holz imitierenden Volute aufgezogen, die mit der darunter liegenden phantasievollen skulpturalen und vegetabilen Zusammenstellung aus Früchten, Masken, Vasen und Vögeln verbunden ist. Die untere Bordüre enthält ein Arrangement aus hängenden Bändern und Girlanden mit ovalen monochromen (Metall-)Schildern mit der Darstellung der *Nascita di Cristo* auf der linken und der *Fuga in Egitto* auf der rechten Seite.

Bei den Bordüren der *Arazzi* aus Como wurden gerade Linien unterbrochen und komplexe Knoten aus Bändern und Girlanden kreiert, in denen sich fast die kleinen religiösen Szenen verlieren. Zwischen Bordüre und Hauptszene gibt es keine gut definierte Begrenzung. Der bewegte Rahmen läuft durch zurückfallende Bänder und Fruchtgirlanden über die darunter liegende Szene und seitlich mit den Auswüchsen zusammengerollter Blätter in Form von grotesken Gesichtern, von denen Bänder herabhängen, welche in einer im Metallrahmen montierten Gemme enden.¹²⁰⁰ In der *Sposalizio* Luigi Karchers findet man einen identischen Rahmen, abgesehen von einer kleinen Variante in den monochromen oberen Feldern. Unverändert sind die *Natività* und die *Fuga in Egitto* in der unteren Bordüre, während die Rechtecke in den oberen Ecken nur die *Annunciazione* mit dem *Angelo annunciante* auf der Linken und rechts die *Annunciata* umfassen. Aufgrund der fehlenden Finanzierung von Seiten des *Consorzio dei Merciai* fehlt die Widmungsinschrift im ovalen Schild im Zentrum der oberen Bordüre.

Wie bereits erwähnt, wurde die Bordüre aufgrund ihrer Überfülle an dekorativen und wunderlichen Elementen dem Maler Arcimboldo zugeschrieben. Forti Grazzini führte entgegen dieser weitläufigen Meinung gerade die Bordüre, das offensichtlich arcimboldeske Element der

¹²⁰⁰ Forti Grazzini, 1986, S. 44.

Tapiserie, auf einen ferraresischen Künstler zurück.¹²⁰¹ In Frage kommen könnte hier Bastianino, der, wie bereits erwähnt, ebenfalls als Entwerfer von Bordüren dokumentiert ist. Vielleicht wurde wie bei den *Storie dei Ss. Giorgio e Maurelio* eine Trennung der Arbeit des Entwerfers der zentralen Szene und jener der Bordüre beibehalten. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, dass Arcimboldo zwischen 1558 und 1561 eine kurze Reise nach Ferrara unternommen hatte, während der er die vorhergehenden Werke von Karcher begutachtete und sich die Bordüren einprägte. Später deklinierte der lombardische Künstler dieses „ferraresische Repertoire“, jene Einfassungen mit Putti, Masken, anthropomorphen Blättern mit dazwischengestellten monochromen religiösen Szenen, wie sie etwa bei den von Luca d’Olanda entworfenen Bordüren der *Storie dei Ss. Giorgio e Maurelio* zu finden sind.

Im Vergleich mit den ferraresischen Dom-Tapisserien weist die Bordüre jedoch mehr formalen Bezug zum Hauptfeld auf. Das bei den Rahmungen Luca d’Olandas fast ohne Unterbrechung durchlaufende Blumen- und Früchtegewinde erfährt nun eine noch stärkere architektonische Gliederung. Während die Tiere und Phantasiegebilde gänzlich fehlen, kommen dekorative Vasen mit Früchtearrangements neu hinzu. Bezüglich der Aufhängungen der Fruchtgirlanden könnten die *Pergoline*-Tapisserien von Leonardo da Brescia ein Vorbild gewesen sein (**Abb. 106+107**). Auffallend ist jedoch der starke Kontrast zwischen der Bordüre, die schwer und überladen ist, und der Hauptszene, die einen eher steifen Charakter aufweist. Hier stellt sich die Frage, ob dies von ein und demselben Künstler in dieser Art und Weise konzipiert worden sein kann. Der Entwurf des Rahmens wiederholt dekorative Elemente, die bereits von anderen Werken aus der *Arazzeria ferrarese* bekannt sind, wenn sie auch hier mit einer Überfülle von Dekorationselementen vermischt und mit einer bis dahin nicht bekannten Freiheit modelliert sind. In keiner ferraresischen Tapiserie ist in einer so deutlichen Art und Weise die traditionelle Trennung von der Bordüre aufgelöst worden, nach einem Muster, das in denselben Jahren auch in Florenz von Stradano adaptiert wird.¹²⁰² Die monochromen Ovale mit der Darstellung eines religiösen Themas, angelegt in ausgearbeiteten fingierten Holzrahmen, waren bereits in den Bordüren der *Arazzi* der Kathedrale von Ferrara modelliert. Ferner erscheinen die Bänder, die von der Bordüre in die zentrale Szene herabhängen, in ähnlicher Weise im Bildteppich *Pergolato di un giardino*. Vergleichbar sind dort auch Standmotive und Stil der Putti (**Abb. 104+105**).

¹²⁰¹ Ders., 1982, S. 84, 205.

¹²⁰² Ders., 1986, S. 47.

Wie wir gesehen haben, können die zu Beginn genannten Charakteristika nicht auf alle der in Italien/ Ferrara geschaffenen Tapisserien in gleicher Weise projiziert werden. Während bei dem einen Exemplar noch ein stärkerer niederländischer Einfluss in Form von floralen Schemata zu sehen ist, überwiegt beim anderen die architektonische Schwere einer Rahmenkonstruktion. Bei der Tapisserieserie der *Metamorfosi* findet man keine klassische Bordüre, sondern vielmehr nur das sogenannte oben definierte *Bande*, einen schmalen Rand in dunkelblauem Farbton, der die Tapisserie an allen Seiten umfasst (**Abb. 43**). Die Bordüre wurde durch eine klassische Säulenarchitektur ersetzt, an deren seitlichen Rändern Grotteskenmotive herabhängen. Der Wandbehang wird zur Bühne, wobei die architektonische Rahmung den Raum mitgestaltet und in das gesamte Bildkonzept miteinbezogen ist. Die Komposition mit Säulen und Architrav macht eine klassische Bordüre entbehrlich und bewirkt dadurch einen größeren illusionistischen Effekt. Im Gegensatz zu den *Vergine*- und den ferraresischen Dom-Tapisserien, bei welchen den Randzonen deutlich größere Aufmerksamkeit zukommt, tritt hier ein anderes Konzept in Erscheinung. Die *Arazzi* sollen nicht als separate Bilder nebeneinander stehen, sondern eine fortlaufende Säulenhalle mit Ausblicken auf die ferraresischen und mythologischen Gärten ermöglichen.

Wie bereits erwähnt, hat Battista Dossi bei der Einrahmung *à trompe l'œil* ein System angewandt, das vor allem im folgenden Jahrhundert unter Rubens wieder aufgenommen werden sollte, so zum Beispiel in dessen Kartons für die Tapisserien der *Eucharistie* des madrilenischen Klosters der Descalzas Reales.¹²⁰³ Gewisse Dekorationselemente, wie die Blätter in Form menschlicher Köpfe oder die Außenrahmen, denen sich Volutenelemente anhängen, findet man gegen 1559 in den um weibliche Allegorien gemalten Einrahmungen in der Freskendekoration der *Sala Grande* in der Palazzina Marfisa in Ferrara, welche der Bottega der Filippi zugeschrieben werden.¹²⁰⁴

Abschließend sollte nochmals betont werden, dass die einzelne Tapisserie, sei sie Bestandteil einer Serie oder Einzelwerk, eine Auf- und Neubewertung als Einzelkunstwerk erfährt, da sie durch ihren Rahmen entweder von den anderen Bildteppichen optisch getrennt wird oder als bloß singuläres Werk eine stärkere visuelle Hervorhebung von der Wand erfährt. Ist der *Arazzo* Teil einer Serie, so werden neben der optischen Trennung der einzelnen Wandbehänge mehrere in einer Folge zusammengefasste *Arazzi* durch die Einfassung mittels eines Bordüretyps als

¹²⁰³ De Poorter, 1978, S. 70.

¹²⁰⁴ Varese, R., Musei d'Italia – Meraviglie d'Italia. Ferrara, Palazzina Marfisa, Bologna 1980, S. 71, tavv. 248-250.

einander zugehörig definiert. Welche Funktionen den Tapisserien zukamen und in welchem Bezug sie zu ihrem Ambiente standen, wird Thema der folgenden Kapitel sein.

4.4 Gesellschaftliche und politische Funktion der Tapisserie

4.4.1 Zu den Vorbildern der estensischen Tapisseriesammlung und ihrer Einordnung

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts besaßen flämische Tapisserien in Italien bereits einen hohen Bekanntheitsgrad. Dieser wird allgemein als Ergebnis der Kontakte zu den reichen und mächtigen Höfen des Königs von Frankreich und seiner Verwandten, den Herzögen von Orleans, Berry, Anjou und Burgund, dargestellt. Die Repräsentanten des Geschlechts der Valois – die Brüder Karl V., König von Frankreich (reg. 1364-1380), Ludwig I., Herzog von Anjou (1339-1384), Johann, Herzog von Berry (Johann II., reg. 1350-1364) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund (Philipp VI., reg. 1328-1350) – waren die ersten Herrscher, die systematisch die Schönheit und Wirkung der Tapisserie mit narrativen, dekorativen und heraldischen Sujets zur Übermittlung zelebrativer Botschaften benutzten.¹²⁰⁵ Beispielsweise besaß Karl V. Wohnräume von einmaliger Pracht im Louvre, in Beauté sur Marne und in anderen Schlössern. Als erster französischer König stellte er eine große Bibliothek zusammen. Er war es auch, der als erster die großen Tapisseriewerkstätten in Paris und Arras förderte.¹²⁰⁶ Wie sehr diese Regenten den Sensationsgehalt der prunkvollen Wirkereien für ihre öffentliche Selbstdarstellung heranzogen, zeigen allein die außerordentlichen Formate vieler bedeutender Zyklen dieser Zeit.¹²⁰⁷

Fundamental war dabei die Rolle von Ludwig I., der vielleicht als erster großer europäischer Auftraggeber die expressive und dekorative Potenz des Mediums der Tapisserie erfasste und nutzte. Im Jahre 1364, im Alter von fünfzehn, besaß er bereits eine Sammlung von 66 Bildteppichen. Zwischen 1373 und 1380 ließ er die grandiose Serie der *Apokalypse* ausführen, die unvollständig im Kastell von Angers erhalten ist. Jedes Stück ist über 20 m lang. Forti Grazzini bezeichnet die Serie als „*straordinario capolavoro sorgivo*“ der Geschichte der Tapisserie, etwa

¹²⁰⁵ Forti Grazzini, 2003, S. 327; Armstrong, C.A.J., Das Goldene Zeitalter von Burgund. Herzöge stechen Herzöge aus, In: Dickens, 1978, S. 55ff.; Knecht, R.J., Franz I. Fürst und Schutzherr der nördlichen Renaissance, In: Dickens, 1978, S. 99ff.

¹²⁰⁶ Dickens, A.G., Die Höfe des Mittelalters und das Aufblühen der Kultur, In: Dickens, 1978, S. 28f.

¹²⁰⁷ Z.B. der 70 m lange, gestickte Wandteppich von Bayeux, das gewirkte, kolossale Bild der Schlacht von Rosebecke mit ca. 280 m² Umfang oder die Apokalypse von Angers, die urspr. insgesamt 130 x 5,5 m maß (siehe Brassat, 1992, S. 48).

vergleichbar der *Ilias* für die griechische Literatur.¹²⁰⁸ Die Herzöge von Burgund, die mit ihrer höfischen Pracht bisweilen sogar ihren König in den Schatten stellten, entfachten bei den übrigen Herzögen mittels ihrer kulturellen Leitfunktion eine Vorliebe für fürstliche Prachtentfaltung durch Tapisserien. Schon im 14. Jahrhundert hatten in Frankreich und Flandern die Tapisseriebestände an vielen Höfen Ausmaße erreicht, die sich nicht mehr durch Wohnbedürfnisse erklären lassen. Philipp der Gute ließ zur Aufbewahrung seiner großen Sammlung ein steinernes Depot errichten. Gegen 1430 verfügte er über mehr als 100 Stücke, darunter zehn vollständige Tapisseriezimmer beziehungsweise „*chambres*“ mit 52 Behängen und 34 Einzelstücken. Eine „*chambre*“ enthielt meist neben diversen Wandbehängen auch motivisch passende Teppiche für die Betten des Raumes.¹²⁰⁹ Die Valois machten Tapisserien gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts „öffentlich“, indem sie diese als prächtige diplomatische Geschenke wählten und dadurch bei den führenden Höfen Europas die Begeisterung für die Kunst des *Arazzo* stimulierten. Philipp der Kühne trug durch sein persönliches Beispiel mehr als jeder andere Herrscher zur Verbreitung der Tapisserie bei. Unter anderem profitierten die Manufakturen in Arras von dessen Schenkungen, da in vielen Fällen die Beschenkten ihrerseits zu Auftraggebern wertvoller Bildteppichserien wurden.¹²¹⁰

Ein Verweis auf die Vorbildfunktion etwa der Sammlung des Herzogs von Berry findet sich in den estensischen Inventaren: Die Este besaßen wertvolle *Arazzi* mit Darstellungen des *Roman de la Rose*, die auch im Bestandsverzeichnis des Herzogs von Berry enthalten waren. Jacques Dourdin, Pierre Baumetz und Nicolas Bataille verkauften an Philip den Kühnen ebenfalls Stücke dieses Themas. Es handelte sich um ein beliebtes Sujet bei der franko-burgundischen Aristokratie des 15. Jahrhunderts.¹²¹¹ Außerdem hat sich in diesem Zusammenhang die untersuchte Herkulesserie aus der ersten Hälfte des Quattrocento als exemplarisch herausgestellt, da sie außer am Hof der Este vermutlich in mehreren Auflagen an den Höfen Frankreichs, Englands und Spaniens zu finden war, und deren Ursprung burgundischen Territorien zuzuschreiben ist. Der in einem allgemeinen Fürstenstil „*alla francese*“ aufgefasste Herkuleszyklus vergegenwärtigte nicht nur in

¹²⁰⁸ Forti Grazzini, In: *Arti Minori*, 2000, S. 72f.

¹²⁰⁹ Siehe Smith, J.C., *The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, Columbia Univ. New York 1979, S. 332-346; Franke, *Tapisserie – „portable grandeur“...*, 1997, S. 122; Dies., *Mobile Bilder – Tapisseriekunst des 15. Jahrhundert*, In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, November 1999, S. 33-42.

¹²¹⁰ Für Philip den Kühnen etwa waren die Aufträge für Tapisserien nicht nur eine ästhetische Frage, sondern eine notwendige politische Operation, um die Wirtschaft seiner Territorien anzukurbeln. Die Rivalität zwischen Karl V. von Frankreich und seinen drei Brüdern, die sich zwischen Karl VI. und seinen Oheimen fortsetzte, hatte zu einem mäzenatischen Wettstreit geführt, der den Teppichmanufakturen in Paris und Arras eine Fülle von Aufträgen bescherte (Forti Grazzini, In: *Arti minori...*, 2000, S. 73f.; Schneebalg-Perelman, 1982, S. 392f.).

¹²¹¹ Forti Grazzini, 1982, S. 39.

Ferrara den Glanz des burgundischen Hofes und bot dort eine ideale Komponente der Selbstdarstellung des Regenten.¹²¹²

Ende des Trecento entstanden an den größeren europäischen Höfen nunmehr prächtige Sammlungen mit franko-flämischen Tapisserien. Angesichts des „Wettrüstens“, bei dem die mächtigsten Herrscher Europas einander in ihrer textilen Prachtentfaltung zu übertreffen suchten, ist es nicht erstaunlich, dass auch viele kleinere Höfe nicht dahinter zurückstehen wollten. Die Manifestation von Reichtum durch den Gebrauch kostbarer Materialien wie Seide und Goldfäden wurde besonders an den Höfen Norditaliens geschätzt. Ab Mitte des 15. Jahrhunderts waren *Arazzi* in fast jedem Teil Italiens präsent. Die Höfe gehörten zu den wichtigsten Auftraggebern, außerdem besaßen Kathedralen und Kirchen, Stadthallen und prominente Familien Tapisserien. Im Quattrocento gab es keinen großen oder kleinen Hof, der nicht die wertvollen in Paris, Brügge, Arras und Brüssel gewebten Bildteppiche kannte, oder eine Kirche, die sich nicht bei festlichen Gelegenheiten mit ihnen schmückte, beziehungsweise ein öffentlicher Palazzo, der sie nicht bei der Zelebrierung besonderer Anlässe aufwies. Meist wurden bereits gewebte Tapisserien erworben, was generell ökonomischer war. Große Werkstätten webten einen extra Vorrat an beliebten Motiven in Standardgrößen, die sie sowohl an private Kunden als auch an Kaufleute verkauften. Reiche spezialisierte Händler gaben ebenso wie private Kunden eigene Stücke in Auftrag.¹²¹³

Nirgendwo wurde jedoch der Begeisterung für das Medium des *Arazzo* während des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts verschwenderischer gefrönt als an den Höfen von Borso d'Este in Ferrara und Ludovico II. Gonzaga in Mantua. Die ferraresische Tapisseriemanufaktur war zwar nicht die einzige in der Emilia Romagna, aber die relevanteste, sowohl was die Sammlung als auch was die Produktion anging.¹²¹⁴ Unter den Werkstätten in jener Region war die ferraresische die einzige, welche die Charakteristika einer richtigen *Arazzeria* entwickelte. Außer den bereits erwähnten allgemeinen Faktoren in Verbindung mit der politischen und ökonomischen Situation der italienischen Staaten machten weitere, eher spezifische Einflüsse diesen Erfolg möglich. Zu den primären gehörte am estensischen Hof das Interesse für die nordische Kunst und Kultur, mit

¹²¹² Siehe 4.3.3.1.

¹²¹³ Cuoghi Costantini, 1993, S. 104; Smit, 1999, S. 69; Forti Grazzini, In: *Arti Minori*, 2000, S. 77ff.; Adelson, 1994, S. 14.

¹²¹⁴ Cuoghi Costantini erwähnt z.B. die lokale Werkstatt von Correggio, wo in den letzten Jahren des Quattrocento der flämische *Arazziere* Rainaldo Duro operierte. Dort befinden sich im Palazzo dei Principi etwa fünf Stücke mit Darstellungen der *Giardini*, drei *Cacce* und eine *Festa campestre*. Hier besteht jedoch keine Beziehung zur lokalen Werkstatt. Die genannten *Arazzi* waren Teil der Palastausstattungen des letzten Fürsten Siro da Correggio, der sie von seinem Vorgänger Camillo geerbt hatte. Die Tapisserien stammen aus Flandern, aus dem Atelier des Brüsseler Cornelius Mattens (Cuoghi Costantini, 1993, S. 105; Forti Grazzini, N., *Gli arazzi del Palazzo dei Principi*: In: *Il Museo Civico di Correggio*, Mailand 1995, S. 105-124).

der sich die Vorliebe für gewebte Tapisserien und die Präsenz franko-flämischer *Arazzieri* in Ferrara verband, deren Aktivität abhängig war von jener der italienischen Künstler, welche die Entwürfe für die Tapisserien schufen.¹²¹⁵

Dieser relativen Autonomie der Manufaktur verdanken wir die Realisierung einiger bedeutender Zyklen, wie die der *Storie di San Giorgio e San Maurelio* für die Kathedrale von Ferrara oder die zwei Tapisserien mit den *Storie della Vergine* für die Kathedrale von Como. Der *Arazzeria ferrarese* der Brüder Giovanni und Nicola Karcher wird auch eine *Prometheus*-Tapiserie (10 x 2 m) zugeschrieben, die für Francesco Caprara angefertigt wurde.¹²¹⁶ Der Bildteppich mit italo-flämischem Gepräge, welcher die Inschrift 1522 und das Wappen der Familie Caprara trägt, ist im Palazzo di Spagna, der spanischen Botschaft am Heiligen Stuhl in Rom ausgestellt. Die ursprünglichen Bordüren sind nicht mehr erhalten. Da die ferraresische Tapissiermanufaktur mit den Karcher-Brüdern und Giovanni Rost erst im Jahr 1536 eröffnet wurde und während der Regierung Alfonsos I. (1505-1534) kein richtiger Webereibetrieb nachgewiesen ist, ist diese Zuschreibung dokumentarisch nicht gesichert. Es wird jedoch angenommen, dass Giovanni und Nicola Karcher bereits vor 1536 als Restauratoren am Hof von Ferrara tätig waren, aber über die Umstände, ob und welche Tapisserien sie in dieser Zeit gewebt hatten, gibt es keine Aufzeichnungen.¹²¹⁷

Auch ohne das Niveau der *Arazzeria medicea*¹²¹⁸ oder jenes der flämischen Betriebe zu erreichen, welche auf einen internationalen Handel ausgerichtet waren, übertraf die *Arazzeria ferrarese* die Grenzen und den Umfang einer reinen Hofwerkstatt. Einige Kritiker schrieben sogar die Tapissiererei der *Giochi di putti*, die im Auftrag von Kardinal Ercole Gonzaga in Mantua nach Entwürfen Giulio Romanos entstand, der estensischen Hofmanufaktur zu.¹²¹⁹ Die

¹²¹⁵ Siehe 4.2.1 und 4.2.2.

¹²¹⁶ Steiner, R., Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, München 1991, S. 168-176, Abb. 20, 21.

¹²¹⁷ Bereits in Kapitel 4.1.5 wird die Vermutung geäußert, dass die Karcher-Brüder am ferraresischen Hof schon unter Herzog Alfonso I. als unabhängige Weber tätig gewesen sein könnten. Bei Giovanni Rost, der ebenfalls die Anfänge der *Arazzeria estense* mitbestimmte, konnte eine voritalienische selbständige Tätigkeit als Weber nachgewiesen werden. Er besaß auch bereits eine eigene Webmarke (vgl. 4.1.6; zu den Karcher-Brüdern und Rost siehe v.a. Forti Grazzini, Flemish Weavers in Italy, 2002, S. 136).

¹²¹⁸ Die Manufaktur in Florenz war zwei Jahrhunderte aktiv und produzierte Werke von sehr hoher künstlerischer und technischer Qualität (Adelson, 1983; Dies., 1991; Meoni, 1998).

¹²¹⁹ Bzgl. des Ortes der Ausführung bleiben heute Unsicherheiten, da keine Dokumente erhalten sind, die bezeugen können, ob die Webarbeit in der Manufaktur in Mantua – gegründet von Nicola Karcher ab 1539 und von ihm zusammen mit elf Mitarbeitern geleitet – oder in Ferrara getätigt wurde, wo er zusammen mit seinem Bruder Giovanni Karcher ab 1536 die estensische Manufaktur leitete. Ein Grund für die Zuschreibung an Ferrara war auch die Aussage von Vasari, dass Giulio Romano für die ferraresische Manufaktur Entwürfe bereitgestellt hatte (siehe 4.3.3.2; Viale Ferrero, 1961, S. 25). Die prächtige Serie der *Giochi di putti* wurde unter Federico II. Gonzaga (gest.

Organisation der *Arazzeria estense* war solider als jene von Mantua, wie man aus der ansehnlichen Produktion beurteilen kann, die zwar zum größten Teil verloren, aber umfangreich in den Dokumenten und Inventaren überliefert ist.¹²²⁰ In verschiedener Hinsicht steht der *Arazzeria estense* das Primat über die anderen Manufakturen in Italien zu: zum Beispiel wegen ihrer frühen Entstehung, die bis 1436 zurückreicht, ihrer langen Existenz über eineinhalb Jahrhunderte mit wenigen Unterbrechungen, aufgrund der hohen Qualität ihrer Erzeugnisse und der Geldbeträge, die für Tapisserien ausgegeben wurden. Nicht zuletzt hatten auch die Künstler und Weber, die an den Bildteppichen arbeiteten, einen hohen Stellenwert, sowohl was die Webarbeit als auch die *Invenzione* anbetrifft.

Von den Webern sind in diesem Zusammenhang Livino Giglio und Rinaldo Boteram zu nennen, die in Siena und in Florenz höchstes Lob erfuhren. Ihnen folgten Giovanni Mille und Rinaldo Grue, die als „*maestri solenni et perfectissimi*“ bezeichnet wurden, und zuletzt Sabadino il Moro. Von Rubinetto di Francia ist eine Tapiserie von höchster technischer Qualität erhalten, die nicht die einzige Arbeit von dieser Feinheit im Quattrocento dargestellt haben dürfte. Die *Salomon-Tapiserie*, die Cosmè Tura 1480 entwarf und Rubinetto anschließend in Ferrara webte, wies mehr als fünf Meter in der Höhe und über sieben Meter in der Breite auf.¹²²¹ Die im folgenden Jahrhundert am Este-Hof tätigen *Arazzieri* zählten wiederum zu den hervorragenden Meistern ihrer Kunst in Italien. Von Nicola, Giovanni Karcher und Giovanni Rost haben zudem einige Werke die Jahrhunderte überstanden und legen von der technischen und künstlerischen Qualität ihrer Hersteller Zeugnis ab. Die besten (flämischen) Weber der Halbinsel, die Karcher-Brüder und Rost, begannen ihre Karriere in Italien am Hof der Este und betraten von dort aus den Zirkel der größeren Höfe. Herzog Ercole II. kommt das Verdienst zu, der Tapiserieproduktion in Italien wieder zu einem neuen und grandiosen Anfang verholfen zu haben. Mit dem Ruf der Weber korrespondiert die Leistung der Erfinder. Die Künstler Giulio Romano, Battista Dossi, Girolamo da Carpi und Leonardo da Brescia hinterlassen keine Zweifel, dass das von ihnen der *Arazzeria estense* überlassene Werk konform zu jenem der Malerei war, das ihnen einen unvergänglichen Namen in der Kunstgeschichte zugesichert hat.

1540) begonnen und unter Ercole Gonzaga beendet. Die Tapiserieserie wird auf 1540-45 datiert, als Mantua über eine funktionierende Tapissieremanufaktur mit dem Meisterweber Nicola Karcher und elf Mitarbeitern verfügte (Forti Grazzini, 1982, S. 76-79, 161-187; Ders., In: Giulio Romano, Ausst.Kat. Mantua 1989, S. 474-78; Ders., 1990, S. 10-11; Ders., 2002, S. 144ff.; Brown, Delmarcel, 1996, S. 174-183; Campbell, T.P., 2002, S. 349; Cuoghi Costantini, 1993, S. 106; siehe auch 4.3.4.3).

¹²²⁰ Brown, Delmarcel, 1996.

¹²²¹ Forti Grazzini, 1982, 52; siehe 4.1.4.

Die allgegenwärtige Präsenz von Tapisserien in den Palästen war typisch für die Zeit. Einige Zahlen sollen im Folgenden nochmals einen Eindruck von der damaligen Verbreitung der textilen Luxusgüter im Cinquecento vermitteln. Wie Franz I. von Frankreich besaßen zahlreiche Regenten Tapisseriebestände von mehreren Hundert Stück, die demonstrieren, dass die Tapisserie die überragende figurative Kunstform an den Höfen dieser Monarchen war. Das Doria-Inventar von 1561 nennt insgesamt mehr als zweihundert Wandteppiche. Quantitativ konnten sich die Tapisserien des Andrea Doria mit den Bildteppichfolgen im Besitz europäischer Herrscher messen. Qualitativ hatten sie durch ihre stilistischen und ikonographischen Neuerungen wohl nur hinter der vatikanischen Sammlung zurückzustehen.¹²²² Kaiser Karl V. hatte den legendären Teppichhort der Herzöge von Burgund geerbt und den Bestand um zahlreiche Neuanschaffungen erweitert. Ein vollständiges Inventar seiner Tapisserien existiert nicht. Seine Schwester, Maria von Ungarn, die als Statthalterin von 1531 bis 1555 die Niederlande regierte, bestellte bei den Manufakturen in Brüssel zahlreiche Werke für sich und ihren Bruder. Als sie 1558 in Spanien starb, hinterließ sie 38 Folgen mit insgesamt 244 Tapisserien.¹²²³ Der polnische König Sigismund II. August Jagiello (1536-72) verfügte über 356 Stücke, von denen er allein 92 Exemplare 1533 aus Brügge bezogen hatte.¹²²⁴ Im Vergleich dazu besaßen die Este bereits im Jahr 1529 mehr als 700 Tapisserien.¹²²⁵ Am konkurrierenden Hof in Florenz produzierte die 1545 gegründete *Arazzeria Medicea* allein in der Regierungszeit von Cosimo I. de' Medici nahezu 400 Bildteppiche für den Hofbedarf.¹²²⁶ Den damals größten Bestand besaß der englische König Heinrich VIII., der nicht zuletzt aufgrund der Enteignung mächtiger Rivalen wie des Kardinals Wolsey¹²²⁷

¹²²² Die verlorene Tapisseriefolge der *Furti di Giove* gilt als bedeutendster Auftrag in dieser Technik seit den Raffael-Teppichen für Papst Leo X. Zur Serie siehe Forti Grazzini, In: *Flemish Weavers*, 2002, S. 139; Davidson, B., „The Furti di Giove“ Tapestries designed by Perino del Vaga for Andrea Doria, In: *The Art Bulletin*, LXX, 1988, S. 424-449; Boccardo, P., *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Rom 1989, S. 78-85; Ders., 1990, S. 459-475.

¹²²³ Delmarcel, G., *Gewirkt in Gold. Flämische Tapisserien aus dem Besitz der spanischen Krone*. Katalog Mecheln 1993, S. 15; Franke 1997.

¹²²⁴ Zbiory Sztuki Panstwowe (Hrg.), *Die flämischen Tapisserien im Wawelschloß zu Krakau*. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagiello, Antwerpen 1982; Szablowski, Jerry (Hrg.), *The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow. Treasures of King Sigismund Augustus Jagiello*, Antwerpen 1972.

¹²²⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 56.

¹²²⁶ Adelson, 1983, S. 902.

¹²²⁷ Der venezianische Botschafter berichtet, dass man durch acht Räume gehen musste, bevor man erst das Vorzimmer des Kardinals erreichte, und dass alle diese mit Tapisserien behängt waren, die jede Woche ausgewechselt wurden. Besucher des Kardinalspalastes Hampton Court, die heute durch die großen Hallen gehen, können sich kaum vorstellen, wie es gewesen sein musste, wenn alle Wände mit Behängen bedeckt waren und nur schwer abschätzen, welche Arbeitskraft vonnöten war, um die schweren Behänge in dieser Häufigkeit auszuwechseln (Standen, 1981, S. 6).

insgesamt mehr als 2.000 Tapisserien sein Eigen nannte, welche zwischen 14 Palästen, kleineren Villen und vier Garderoben aufgeteilt waren.¹²²⁸

4.4.2 Tapisserie als *Ars suprema* und herrschaftlicher *Repraesentatio*

Offensichtlich gab es vielfältige Gründe für einen so verbreiteten und lang andauernden Erfolg, den die Bildteppiche an den italienischen Höfen und speziell am Hof der Este erfuhren. Wie bereits erwähnt, kristallisierte sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Vorliebe heraus, die künstlerische Produktion der Tapisserie als Symbol der Macht und des aristokratischen Reichtums zu nutzen, wie es für die Höfe der Valois charakteristisch war. In diesem Umfeld wurde der *Arazzo* infolge der Notwendigkeit der wirtschaftlichen Neubelebung und der figurativen Selbstzelebrierung als ein Medium von außergewöhnlicher Wirkung und als Instrument der Kunstpolitik konzipiert. Bildteppiche wurden in höherem Maße als andere bildnerische Medien zu Zwecken der herrschaftlichen Repräsentation verwendet beziehungsweise galten als das Repräsentationsmittel schlechthin. Mit Tapisserien demonstrierte man allgemein verständlich und zeichenhaft-symbolisch die Magnifizienz des eigenen Hauses und die Zugehörigkeit zur höfischen Elite.¹²²⁹

Der *Arazzo* war damals ein Artefakt, das stets in den Kontext des Herrscherzeremoniells funktional eingebunden war und daher keine ästhetische Autonomie erlangen, das heißt kaum je um seiner selbst willen betrachtet werden konnte. Da Tapisserien in der Regel die Wappen ihrer Besitzer aufwiesen, trugen sie immer auch den Status eines Hoheitszeichens.¹²³⁰ Überall, in öffentlichen und privaten Räumen, in den Villen oder während den herzoglichen Reisen durch den Staat, erhöhten diese Luxustextilien die Magnifizienz, die *Grandeur* des Fürsten. *Arazzi* zählten zur „*portable grandeur*“, das heißt zum auf Reisen mitgeführten Gebrauchsschatz.¹²³¹ Luxuriöse Teppiche konnten beinahe jeden Ort zu einem herausragenden Platz der Repräsentation

¹²²⁸ Nach seinem Tod im Jahr 1547 beschreibt ein Inventar den Umfang, in dem die königlichen Paläste von oben bis unten mit Textilien und im Besonderen mit Tapisserien mit figurativen Darstellungen dekoriert waren: mehrere Hundert Bett- und Fenstertapisserien, mehr als 300 Serien von Wandbehängen mit drei oder mehr Stücken, von denen einige von normalen Maßen waren, andere Hunderte von Quadratmetern bedeckten (Adelson, 1983, S. 90f.; Standen, 1981, S. 6ff.; Campbell, T.P., 2002, S. 3).

¹²²⁹ Für diesen Kontext fundamental ist die Studie Brassats „Tapisserien und Politik“ (Brassat, 1992; siehe auch Franke, B., Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium. Zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität, In: Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der frühen Neuzeit, Hahn, P. M., Schütte, U., Berlin 2006, S. 265).

¹²³⁰ Brassat, 2002, S. 11f.; Ders., 1992, S. 99.

¹²³¹ Franke, Tapisserie – *portable grandeur*“ 1997, S. 121; Brassat, 1992, S. 47f.

tion bestimmen. Sie nobilitierten den jeweiligen Raum und unterstrichen den Rang der Person, die sich in ihm aufhielt. Tapisserien wurden generell mit den oberen Klassen und einer privilegierten Lebensart assoziiert.¹²³² Jeder der meinte, einer höheren Gesellschaftsschicht anzugehören, tendierte zu der Einstellung, dass es seinem Status dienen würde, Exemplare aus diesem kostbaren Material zu besitzen und auszustellen.¹²³³ Mit zunehmenden Sammlungsbeständen am Hof erweiterte sich auch der Personenkreis, in dessen *Appartamenti* Bildteppiche hingen: Favoriten des Fürsten, Inhaber hoher Ämter, etc. Bisweilen wurde sogar Dienern eine alte Tapisserie zu bestimmten Anlässen geliehen.¹²³⁴

Die Verzeichnisse der estensischen *Guardaroba* bezeugen, dass mit Hilfe des *Arazzo* Politik betrieben wurde. Der hohe Symbolwert der Tapisserie als ein Herrschaftszeichen machte sie als Geschenk zum Ausdruck der Huldigung, der öffentlichen Bestätigung oder des hohen Gunstbeweises.¹²³⁵ 1465 lieferte Rinaldo Boteram eine umfangreiche Ausstattung an *Coltrine*, *Spalliere*, *Bancali* und *Coperte da letto* an Teofilo Calcagnini und an Lorenzo Strozzi, Favoriten des Herzogs Borso. Es handelte sich um sehr neue Tapisserien, die Rinaldo Boteram für 400 Dukaten gekauft hatte.¹²³⁶ Im gleichen Jahr schenkte Borso dem Botschafter des Königs von Tunesien zwei *Bancali* und ein *Tappeto*, wobei versichert wurde, dass es sich um neuestes Material handelte und um *Bancali*, die in Ferrara mit seinen Wappen gearbeitet worden wären.¹²³⁷ Vier Jahre später erhielt der Venezianer Christoforo degli Uberti vom Herzog einige kleine, gut erhaltene *Bancali* und *Antiporti*, deren Darstellungen „*nostre arme vecchie de casa*“ zeigten. Bei diesen Stücken war es ausreichend, dass sie „*boni e firmi*“ und mit den „*ale nostre arme vecchie de casa*“ versehen waren.¹²³⁸

¹²³² Thornton, 1991, S. 49; Brassat, 1992, S. 15. Schneeberg-Perelman, 1972, S. 379: Tapisserien begleiten die hohen Adligen „bis ins 17. Jahrhundert (...) in ihrem gesamten Dasein wie ihre Kleidung“.

¹²³³ Thuohy, 1991, S. 50.

¹²³⁴ Das *Zornale* der herzoglichen Tapisserien des ferraresischen Hofes überliefert, dass unter Borso d'Este einem gewissen Antonio Ricobon für seine Hochzeitsfeier eine Tapisserie zur Verfügung gestellt wurde: „*una coltrinella di raso di salla, vecchia e rotta*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 35; Brassat, 1992, S. 42).

¹²³⁵ Brassat, 1992, S. 89.

¹²³⁶ Campori, (1876) 1980, S. 19; Forti Grazzini, 1982, S. 35.

¹²³⁷ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21: „*Nobili Magistro Camerario nostro Dilectissimo Marco Galaotti de lassassino. / Borsius Dux / Dilectissime noster. Volemo che tu dagi alo Ambasadore del Re de Tunisi Dui Bancali noui de quili sono fatti in ferrara cum le nostre arme et divixe e colemo che etiam tu li dagi uno tapedo grande nouo da piedi. Li quali Bancali et tapedo gli donemo et cussi mettelli ad Ussitta. / Fossadalbari XIJ febr. 1465*“. Dieselbe Schenkung ist vermerkt im Memoriale 1464-1465, c. 65v (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 35).

¹²³⁸ ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21: „*Spectabili & praestanti Magistro Camerario nostro dilectissimo Marco Galeoti. / Borsius Dux / Dilectissime noster. Siamo contenti & voliamo che tu dagi on faci dare Christoforo di Uberti Venetiano dicto Farinato Duo Bancali et dui Antiporti ale*

Tapisserien hingen im *Piano nobile*, in den Räumen des Herrscherpaares, seiner nächsten Verwandten und der ersten Personen des Hofes. Für die meiste Zeit des Jahres jedoch wurde ein großer Teil der höfischen Bestände in der *Guardaroba* beziehungsweise in den Depots verwahrt. Die mittelalterliche Gewohnheit, die textilen Behänge nach dem Gebrauch wieder zu verstauen, diente ihrem Schutz. Außerdem erklärt sie sich aus dem Prinzip, die Textilien für zeremonielle Akte und hohe Festtage zu reservieren.¹²³⁹ Zu den Anlässen, bei denen es galt, imponierende textile Pracht zu demonstrieren, gehörten neben hohen Besuchen bestimmte Ereignisse (Geburt, Taufe, Verlobung, Hochzeit, Krönung, Huldigung, Abdankung, Begräbnis eines Regenten beziehungsweise eines Mitglieds seiner Familie) und sämtliche höfische Feste. Als mobilen Dekor benutzte man Tapisserien dazu, Kirchen festlich zu schmücken. Ferner säumten sie die Straßen, an denen feierliche Triumphzüge beziehungsweise Entrees entlang führten und dienten bei besonderen Anlässen, bei Staatsakten und hohen Besuchen als Dekoration für die Säle und Räume der estensischen Palazzi. *Arazzi* kennzeichneten die Gemächer des Regenten als Orte repräsentativer Öffentlichkeit und verwandelten den öffentlichen Raum, den Weg der Entrees, den Ort der Verhandlung, des Rechtsakts, etc. zum Rechtsstand und Heim des Herrschers. Bildteppiche dienten als Auszeichnungsformen nicht nur an nobilitierten Orten wie Emporen und Logen, Kanzeln, Gebetsbänken, etc., sondern fungierten auch als Maultierdecken, aufwendige Schabracken oder Schmuck von Kutschen, Sänften und Staatsschiffen.¹²⁴⁰

Bei *Entrees* des Herrschers gerieten beispielsweise Hunderte von Tapisserien zum Festdekor. Prachtvolle Einzüge waren Bestandteil verschiedener Festtypen und Krönungsfeiern und eröffneten jeden Besuch des Landesherren in einer Stadt. Bei Hochzeiten fand ein Einzug der Braut in der Residenzstadt des Bräutigams statt. Bisweilen wurden die Fassaden entlang des Prozessionsweges vollständig mit *Arazzi* geschmückt.¹²⁴¹ Ein besonderes Exempel waren die prunkvollen Hochzeiten Herzog Alfonsos II. Beim Einzug von Lucrezia de' Medici am 17. Februar 1560 in Ferrara waren laut des Berichtes eines Chronisten „(...) *le strade (...) tutte finite di vaghe tappezzarie con varii adornamenti*“.¹²⁴² Guarinis *Diario di tutte le cose accadute nella nobilissima città di Ferrara* handelt vom Entrée der Margherita Gonzaga im Januar 1579 in

nostre arme vechie de casa, che siano boni & firmi li quali ge donamo de nostra consueta liberalita, et cussi farali mettere a dispensa per donati. / Belriguardo XII Jan. 1468“ (siehe Forti Grazzini, 1982, S. 35; Brassat, 1992, S. 42)

¹²³⁹ Brassat, 1992, S. 30.

¹²⁴⁰ Ebd., S. 47. Zur Ausstattung, des herzoglichen Staatsschiffes siehe 5.2.3.

¹²⁴¹ Zu Entrees und seinen Ursprüngen siehe Brassat, 1992, S. 48ff.; Tuohy, 1982, S. 166ff.; Strong, 1991, S. 15ff., S. 79ff.

¹²⁴² Antolini, P., *La Solenne entrata in Ferrara di Lucrezia de' Medici venuta sposa al duca Alfonso II d'Este* narrazione di Filippo Rodi, Argenta 1894; Forti Grazzini, 1982, S. 84.

Ferrara: „*la via che in questa sua entrata fece tutta era di razzi di Fiandra ed altri abbellimenti vagamente ornata*“.¹²⁴³ Bürger, die Häuser entlang dieser Routen besaßen, waren verpflichtet, die Straße zu fegen und Teppiche aus ihren Fenstern zu hängen.¹²⁴⁴ Auch beim berühmten ferraresischen Pferderennen, dem *Palio di San Giorgio* ist eine prachtvolle textile Dekoration als Schmuck der Fassaden der anliegenden Häuser nachgewiesen. Dies zeigt etwa ein Ausschnitt im Monatsfresko *April* im Palazzo Schifanoia (**Abb. 23**).

Beschreibungen der größten Hoffeste erwähnen unverändert die ausgestellten Luxustextilien. Die Tapiserie wies unabhängig von ihrer Darstellung eine besondere symbolische Bedeutung auf, was sich aus den Umständen ihrer Verwendung, dem Ort und Anlass erschließen lässt.¹²⁴⁵ Wie bereits erwähnt, war neben der Repräsentation des Besitzers textiler Schmuck auch ein bevorzugtes Mittel, die Wertschätzung des Gastes auszudrücken. Kurze Zeit vor der Ankunft wichtiger Besucher wurde ihre Unterkunft radikalen Umwandlungen unterworfen. Magnifizienz und Luxus gehörten zu den primären Kriterien, welche die Auswahl dieser Ausstattung bestimmten. *Arazzi* bildeten in gewissem Maße auch einen wirksamen Schutz gegen Kälte: *Antiporti* halfen gegen Zugluft an den Türen und dienten als akustische Isolierung, doch derart praktische Erwägungen spielten bei der Anschaffung von Bildteppichen selten eine entscheidende Rolle.¹²⁴⁶

Herrscher und mächtige Männer wetteiferten im Sammeln einer großen Anzahl von Tapisseries, deren Zurschaustellung in diplomatischer Korrespondenz in elogistischer und satirischer Literatur erwähnt wird. Auch die Herzöge d'Este mussten stets darauf bedacht sein, sich mit großen Bildteppichbeständen einen Statusvorsprung vor möglichen politischen Rivalen zu sichern.¹²⁴⁷ Zu besonderen Anlässen wurden der Umfang und die Qualität der ausgestellten *Arazzi* gesteigert. Räume, in denen normalerweise keine oder nur wenige Exponate hingen, wurden durch Stücke aus den Depots ergänzt, Fresken und Tafelbilder wurden verhängt, Substitute oder qualitativ mindere Teppiche durch die kostbarsten ersetzt. Die wertvollsten Zyklen blieben als Dekor wich-

¹²⁴³ Zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 85.

¹²⁴⁴ Diesbezüglich wurde z.B. ein Dekret erlassen, dass „*ogni homo facesse che domatina fusseno spazate tute le strate, e che ale finestre fosseno tapeti e banchali*“ (17. Mai 1493; zitiert nach Tuohy, 1982, S. 169).

¹²⁴⁵ V.a. in der spätmittelalterlichen flandrischen und französischen Malerei war die Praxis verbreitet, Bildhintergründe, die textile Behänge vortäuschen oder solchen nachempfunden sind, dem Goldgrund gleich zu verwenden (vgl. Brassat, 1992, S. 48 und Fn. 191).

¹²⁴⁶ Standen, E.A., *Tapestries in Use: Indoors*, In: *Studies in the History of Tapestries 1520-1790*, In: *Apollo*, Juli 1981, S. 6-54, S. 6; Forti Grazzini, 1982, S. 43.

¹²⁴⁷ Das Ziel, Rivalen zu übertrumpfen, führte am burgundischen Hof nicht nur zu einer besonderen Anhäufung von Tapisseries, sondern auch zu teilweise überdimensionalen Formaten, die den Tapisseries schaden und ihre nachträgliche Teilung erforderten, da ihr Gewicht die Tragfähigkeit des Gewebes überstieg. Ab ca. 1490 wurden jedoch so gut wie keine Tapisseries mehr ausgeführt, deren Maße mehr als 5 x 8 m betragen (siehe Brassat, 1992, S. 95f. und Göbel, I/1, S. 237).

tigster Staatsakte den primären Repräsentationsräumen oder den Räumlichkeiten der Gäste vorbehalten. Bereits 1438, anlässlich des Besuches von Papst Eugen IV. beim Konzil, war Nicolò III. gezwungen, auf Leihgaben zurückzugreifen. Der hohe Anlass zwang den Fürsten zu diesem Schritt, da seine eigene Sammlung den Ansprüchen nicht genügte, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreiche wertvolle *Arazzi* enthielt. Zudem wurden flämische Weber berufen, um jene Tapisserien des Hofes in Ordnung zu bringen, die zum Teil alt und zerrissen in der *Guardaroba* aufbewahrt wurden.¹²⁴⁸

Entsprechend dem vorherrschendem Zeitgeschmack bildeten Anzahl und Qualität der Bildteppiche, welche die Säle eines Palazzo schmückten, eines der wesentlichen Kriterien bei der Einschätzung von Pracht und Raffinement der Gesamtdекoration. Diese Art der Verwendung war in Italien bereits im Vatikan und in Andrea Dorias Palast in Genua üblich. Ein weiteres großes Vorbild war der offensichtlich politische Einsatz der Tapisserien durch Kaiser Karl V.¹²⁴⁹ In Ferrara besaß der *Arazzo* vor allem unter dem prunkliebenden Herzog Borso einen hohen Stellenwert. Bei bedeutenden Anlässen ließ er alle am Hof verfügbaren Textilien mobil machen beziehungsweise entleihen. Seine Nachfolger ahmten ihn darin nach.¹²⁵⁰ Die unglaubliche Menge an prachtvollen Tapisserien, die im Januar 1469 bewegt wurde, als sich Friedrich III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, in Ferrara aufhielt, ist nicht zu beschreiben. Die *Arazzi*, die Zeitgenossen zu dieser Gelegenheit zu Gesicht bekamen, deckten sich mit dem vollständigen Sammlungsbestand, den Borso d'Este von seinen Vorgängern erbte, aus dem Ausland erwarb oder in der lokalen Manufaktur ausführen ließ. Zugleich musste Borso aufgrund der Ausstattungspflichten gegenüber Mitgliedern der Dynastie oder Favoriten Sorge tragen, dass die Werke den repräsentativen Standards entsprachen.

Zahlreiche weitere Beispiele können bezeugen, dass Bildteppiche im 15. und 16. Jahrhundert zur obligaten Ausstattung der Räume hoher Gäste gehörten und bei Staatsbesuchen die einzigartige

¹²⁴⁸ Forti Grazzini, 1982, S. 16, 23.

¹²⁴⁹ Für Karl V. und seine Schwester Maria von Ungarn war Tapiserie das primäre Medium, mit dem die Habsburger Macht glorifiziert wurde. In einigen Fällen geschah dies in indirekter Form, wie in der neunteiligen Serie der *Honores*, eine allegorische Zelebrierung der Werte der Habsburger Herrscher. Bei anderen Zyklen war dies expliziter, wie bei den sieben Teppichen der *Schlacht von Pavia*, die in den späten 1520er Jahren nach Entwürfen Bernaert van Orleys zum Gedenken an den entscheidenden Sieg der imperialen Armee über die Franzosen bei Pavia (1525) gewebt wurde. 20 Jahre später wurde der Kreuzzug, den Karl nach Tunis gegen Barbarossa führte, in einer zwölfteiligen Tapisserieserie illustriert, die von Jan Cornelisz Vermeyen entworfen worden war. Die zwischen 1548 und 1554 gewebte Serie wurde über den Englischen Kanal transportiert, um den Hintergrund für die Hochzeit von Philip II. und Mary, Königin von England, in der Winchester Cathedral im Jahr 1554 abzugeben (siehe Campbell, T.P., 2002, S. 3, mit Bibliographie und Abbildungen).

¹²⁵⁰ Für Tapisserien gab Borso vielleicht mehr aus, als der estensische Hof im gesamten 15. Jahrhundert für Malerei aufwandte (siehe Dokumente bei Franceschini, 1993).

Anhäufung oft nicht nur durch vorhandene, sondern vielfach auch geliehene und gemietete Behänge ermöglicht wurde. Die Höfe kamen in große Verlegenheit, wenn sie keine beziehungsweise nur wenige *Arazzi* präsentieren konnten. In diesem Zusammenhang ist ein Brief erhalten, den im Jahr 1468 zwei Angestellte des Hofes in Pavia an Bianca Maria Visconti Sforza nach Mailand schrieben. Bona di Savoia war gekommen, um Galeazzo Maria zu ehelichen und große Festlichkeiten wurden vorbereitet. Das Castello von Pavia war voll von Fresken, jedoch gab es einen großen Bedarf an Tapisserien. Vor dem Palast war eine Bühne errichtet, auch das herzogliche Schiff ebenso wie die Villen und Paläste in den anderen Städten des Staates mussten mit Leihgaben dekoriert werden, ohne die der Hof „*vergognati*“ wäre.¹²⁵¹

Im Jahr 1476, als Beatrice von Aragon, die Schwester der Herzogin Eleonora, auf dem Weg zu ihrem Mann Matthias Corvinus, König von Ungarn, durch Ferrara kam, wurden ihr die Räume zugeteilt, die normalerweise der Herzog selbst benutzte, das heißt die Raumfolge am Ende der *Sala Grande*, mit Blick auf das Castello Vecchio. Nach dem ausdrücklichen Wunsch von Matthias Corvinus¹²⁵² wurde sie wie eine Königin geehrt. Die Art und Weise der Ausstattung der Räume reflektierte den hohen Status der Dame. Ihre Suite bestand aus einer *Camara*, zwei *Camarini* und einem *Salotto*. Sie selbst schlief in einem der *Camarini*, welches mit einem *Appartamento da letto* ausgestattet war, das aus sechs Stücken bestand und die Wände des Raumes bedeckte. Obwohl das Inventar diese Tatsache nicht erwähnt, war die textile Betausstattung in des Herzogs Auftrag speziell für den königlichen Besuch gewebt worden.¹²⁵³ *Salotto* und *Camera* waren ebenfalls mit Betten ausgestattet, vermutlich für die Begleitung der Königin. Der *Salotto* präsentierte einige Wandbehänge, eine Serie von vier *Coltrine* mit der *Storia di Ercole*¹²⁵⁴ und drei *Coperturi*, die auch figürliche Darstellungen aufwiesen. Die Wände des *Camerino* waren vollständig mit einer Folge von rotgründerten Bildteppichen mit goldenen

¹²⁵¹ Die zwei *Officiali* schrieben: „(...) *nui siamo qui a grande bisogno de tapezarie (...) per la celledratione della festa de le nozze della illustrissima madonna duchessa sposa, perché ne bisogna providere de quelle poche che nuy havemo qui qua al tribunale sopra la piazza, in castello, ad cassino, fornire et ornare la nave, mandarne ad Abiate, ad Vigevano et altrove; et de tapezarie che habiano gentilhomini né cittadini non se ne possano valere de niente, perché tutti sonno in villa per lo suspecto della peste, et senza tapezarie non possiamo fare, ché altramento serimo vergognati, pregamo vostra signoria ha li farne condure qua quella quantitate gli pare et piace et delle più belle et honorevole (...)*“ (Giovanni da Castronovate und Giovanni Giopanus aus Pavia an die Herzogin Bianca Maria Sforza in Mailand, Juni 1468; zitiert nach Magenta, C., *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Mailand 1883, II, Dok. CCCXXXV).

¹²⁵² Caleffini, 1476, Oct. 16. „... *La Maiestà del Re Mathia de Ungaria volve che dicta Madama fusse chiamata vera e degna administratrice del Reame de Ungari, e insino a Napoli li mando la spada e la bachecca d'oro, per insigna*“ (zitiert nach Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 92; Appendix 8, S. 313-316; Ders., 1996, Dok. 56, S. 453-456).

¹²⁵³ Siehe Ders., *Studies...*, 1982, S. 92.

¹²⁵⁴ Hier erscheinen Tapisserien mit dem Thema der *Storie di Ercole* zu einem repräsentativen Anlass. Sie sind sicherlich als Anspielung auf den gleichnamigen Herzog Ercole I. d'Este zu verstehen.

Friesen bedeckt. Andere Ausstattungen bestanden aus goldenen Bettbehängen, *Arazzi*, die als *Antiporti* und Fensterteppiche benutzt wurden, *Bancali* und *Spalliere* an den Wänden über den Bänken in Schulterhöhe. Die Gesamtwirkung wird als sehr luxuriös beschrieben.¹²⁵⁵

Don Francesco von Aragon, der seine Schwester begleitete, wurden die *Camare dali Alifanti* zugewiesen, die aus einer *Camara* und *Guardacamara* bestanden, und im Flügel des Palastes mit Blick auf die Piazza nahe des Torre de Rigobello lagen. Insgesamt stellte ihm der Hof 48 Tapisserien zur Verfügung. Die *Guardacamara* war mit vier *Coperturi* und zwei *Antiporti* mit Figuren des Herkules ausgestattet. In der *Camara* gab es *Spalliere*, die den niedrigeren Part der Wände bedeckten. Neben dem vom Bett verborgenen Teil der Wand waren die oberen Teile der Wände frei von mobiler Dekoration und man konnte die Dekoration mit Elefanten sehen.¹²⁵⁶ Die wichtigsten Empfangsräume waren komplett mit Tapisserien behängt. Für den Besuch der Königin stellte die höfische Guardaroba 25 *Coltrine* und drei *Coperti*, zusammen mit 19 *Spalliere* und vier *Bancali*, zur Hängung in der *Sala Grande* bereit. Einige der kleineren Stücke wurden zusammengesteckt und hingen oberhalb der *Coltrine*. Tuohy vermutet ein ähnliches Aussehen des Raumes wie im Jahr 1481, als man diesen Saal für einen Ball zu Ehren von Rodolfo Gonzaga und Anna Malatesta vorbereitet hatte. Er wurde mit einer Dekoration von „*cinque cortine grande, lavorate de seda e de oro e de argento, tanto grande de coprire tuto il muro dove non he finestre*“ beschrieben.¹²⁵⁷ Offensichtlich war die Wand mit Blick auf den *Cortile dele Cuxine* mit den bestickten Behängen bedeckt, wahrscheinlich hingen *Spalliere* darüber, während sich die übrigen *Coltrine* an den anderen Wänden befanden, von denen zwei Fenster aufwiesen.¹²⁵⁸

Wie bei Staatsbesuchen spielte auch bei Hochzeiten, die von höchster politischer Relevanz waren, die Ausstattung mit Tapisserien eine große Rolle. Im Vorfeld solcher Ereignisse wurden oft umfangreiche Neuanschaffungen getätigt. In diesem Rahmen war die Beschaffung von gewirkten Allianzwappen und neuen Bettausstattungen obligatorisch.¹²⁵⁹ 1443 kaufte Leonello für 3.000 Golddukatens Brüsseler Behänge, damit er bei der Hochzeit mit Maria von Aragon im

¹²⁵⁵ Siehe Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 92; Ders., 1996, S. 76, Dok. 56.

¹²⁵⁶ Ders., *Studies...*, 1982, S. 93.

¹²⁵⁷ Caleffini, 1481, Jan. 21; zitiert nach Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 94.

¹²⁵⁸ Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 93f.

¹²⁵⁹ Die Bedeutung, die den dynastischen Hochzeiten und der dynastischen Kontinuität zugewiesen wurde, wird am Aufwand und Prunk der Hochzeitsfeierlichkeiten und durch die Aufmerksamkeit, die Hochzeitsbetten und Prinzenwiegen zukam, deutlich (Brassat, 1992, S. 44).

folgenden Jahr beachtliche Bestände präsentieren konnte.¹²⁶⁰ Auch sein Nachfolger Ercole I. erteilte anlässlich seiner Vermählung mit Eleonora von Aragon eine Reihe von Aufträgen. Sein Hof-*Arazziere* Rubinetto di Francia webte 1472 das Hochzeitsbett mit Verduren auf weißem Grund nach Entwürfen Cosmè Turas.¹²⁶¹ Ob das berühmte und prunkvolle Bettensemble mit Darstellungen der *Storie di Ercole*, das unter Markgraf Leonello erworben und deren Ikonographie detailliert besprochen wurde, ursprünglich im Zusammenhang mit bestimmten Hochzeitsfeierlichkeiten bestellt wurde, ist nicht bekannt. Überliefert ist jedoch, dass es häufig zusammen mit den Wandbehängen gleichen Themas hochgestellten Persönlichkeiten zur Verfügung gestellt wurde.¹²⁶²

Mit *Panni d'oro* und mit *Arazzi* waren anlässlich des Besuches von Papst Paul III. in Ferrara im April 1543 nicht nur die *Camere nuove* von Herzog Ercole II. und die *Camerini* von Herzog Alfonso tapeziert, sondern der gesamte Hof von der großen Treppe bis ins Castello. Der Gebrauch der Hoftapisserien zur Feier der Ankunft des Papstes ist durch zwei zeitgenössische Beschreibungen bezeugt. Das Kirchenoberhaupt wurde mit der gewohnten Pracht des Hauses Este empfangen. Agostino Mosti berichtet von den Feierlichkeiten für den Papst in Modena, wo Ercole II. den Gast begrüßte und ihn von der Porta der Stadt bis zum Dom unter einem reich geschmückten Baldachin „*per le strade tutte di panni coperte*“ begleitete.¹²⁶³ Nach Modena waren Reggio und Parma die weiteren Stationen des Oberhauptes der katholischen Kirche. In Piacenza bestieg Paul III. den sehr prächtig geschmückten estensischen *Bucintoro*, der ihn nach Ferrara brachte, nachdem in der *Delizia* von Belvedere eine Pause eingelegt worden war. Laut Mosti war es nicht möglich, zu sagen, wie viele Tapisserien in Ferrara bereitgehalten wurden, da „*(...) tutta la corte da la grande scala fin in Castello è tanto ben guarnita, che non so qual sia più nobile, e ricco, o il concerto de li panni d'oro, che sono per tutte le stanze, sì del Duca Hercole, chiamate le Camare nuoue, si ancho ne li Camerini del fu Duca ALPHONSO, ouero li finissi. & ecce. Panni d'arazzo, che per tutto il grande spacio dele sale sono*“.¹²⁶⁴

Eine weitere, noch detailliertere Beschreibung des päpstlichen Einzugs in Ferrara ist erhalten. Hierin wird erzählt, wie der Papst außerhalb der Mauern bei der Kirche von San Giorgio mit dem

¹²⁶⁰ „*La grandiosità degli apparati exposti nel 1444 è quasi inimmaginabile: gli arazzi già di proprietà di Nicolo III somati a questi nuovi riformimenti non bastarono e si dovette far ricorso a prestiti esterni*“ (Forti Grazzini, 1982, S. 30).

¹²⁶¹ Ebd., S. 53.

¹²⁶² Siehe 4.3.3.1.

¹²⁶³ Agostino Mosti, Lettera nuova di tutte l'Entrate Feste, Giostre, Comedie, & Doni per la venuta di P.P. III a Ferrara, Cosa molto bella, Ferrara 1543.

¹²⁶⁴ Zitiert nach Forti Grazzini, 1982, Fn. 21 auf S. 87f.

herzoglichen *Bucintoro* „*coperta di razzi et altri ornamenti*“ ausschiffte. Er betrat Ferrara durch die Porta San Giorgio und wandte sich dann in Richtung des städtischen Zentrums. Auf dem gesamten Prozessionsweg hingen Tapisserien „(...) *che chiudevano la via a raggi de'l sole*“. Am Palazzo di Piazza angelangt, zog Papst Paul III. auf einer mit künstlichen Bögen sowie mit allegorischen und mythologischen Figuren dekorierten Straße ein. Vor allem war der Chronist verwundert „*che in vn tempo medesimo erano piu luochi guarniti di tutte qlle cose che si ricercavano ad honorar honoreuolmente sua S. tra i quali ornamenti erano le cortine del Re di Napoli dette le pastorelle miracolo dell'arte, e le spalliere de giganti fatte far da sua eccellenza Pochi anni sono doue son figure viue & atte ad engannar ogni buono occhio, & altre molte con tanti, e si diversi apparati, & nel Castello e nella corte & al palazzo della montagna, & a bel riguardo doue si pensava che douesse andar sua S. che mi parue essere in ciel, no in terra...*“.¹²⁶⁵

An der Disposition der *Arazzi* und der verschiedenen *Tappeti* und *Tessuti*, welche beim päpstlichen Einzug die Straßenläufe bis zum herzoglichen Stadtpalast verschönerten, hatten Giovanni Rost und andere von Giovanni Karcher angestellte flämische Weber mitgearbeitet.¹²⁶⁶

Zu diesem Anlass wurden die berühmten sechs Meisterwerke in Stickerei des Königs von Neapel ausgestellt, *Le Pastorelle* genannt, die zur Mitgift Eleonoras von Aragon gehörten.¹²⁶⁷ Außerdem waren die *Arazzi* der *Gigantomachia* nach Entwürfen Giulio Romanos zu sehen. Die triumphale Herkules-Serie ist sicherlich ein besonderes Indiz für die öffentliche Zelebration von Macht und Prestige von Herzog Ercole II. Aus der Beschreibung des päpstlichen Entree wird deutlich, dass Tapisserien „ästhetische Faszinosa ersten Ranges“ und als repräsentatives Bildmedium Objekte einer „auratischen Rezeption“ waren, vor denen sich bei öffentlichen Anlässen immer wieder sprachlos staunende Massen einfanden, wie viele weitere Erwähnungen in Chroniken und Festbeschreibungen zeigen. Entsprechend war die *Ekphrasis* die vorherrschende literarische Gattung, in deren Formen man Tapisserien beschrieben hat.¹²⁶⁸

¹²⁶⁵ *Trionfo dato alla Santita di Nostro Signor Papa Paulo terzo Nello Inclita Citta di Ferrara*, s.l., 1543; zitiert nach Forti Grazzini, 1982, Fn. 21 auf S. 87f.

¹²⁶⁶ (Giovanni Rost), „*zoan rosto e compagni fiamengi garzoni de M^o Zoane tapeziero*“, (Giovanni Karcher); diesem gab der Herzog 21 lire „*parte per dono e parte per esser stati in lavoro per le tapezarie che li furono tolte da li sellari per apparare per la venuta del Papa*“ (zitiert Ebd.).

¹²⁶⁷ Als „*opera molto ricca di ricami*“ ist es noch im Inventar der *guardaroba estense* gegen 1580 beschrieben worden. Vgl. hierzu v.a. 4.1.4.

¹²⁶⁸ Brassat, 2002, S. 12.

4.4.3 Zur inhaltlichen Aussagekraft der Tapiserie

Tapisseries gehörten zum dynastischen Schatz, der jeweils ältere, über Generationen weitervererbte Werke sowie zeitgenössische Stücke mit einschloss. Die Inventare verzeichnen ihren Inhalt nach einer Rangfolge. Die *Arazzi* wurden meist nach ihren Materialien registriert, das heißt an erster Stelle standen die besonders kostbaren Stücke, die neben Wolle und Seide mit Gold- und Silberfäden gearbeitet waren. Nachfolgende Unterscheidungskriterien waren der Erhaltungszustand und die Hierarchie der Gattungen.¹²⁶⁹ Brassat sieht gerade in der Bedeutung der Materialität der Tapiserie einen entscheidenden Gegensatz zu anderen Medien. Ein Bildträger, der auf die Repräsentation von institutionellem oder persönlichem Vermögen abzielte, „sperrt sich gegen die Kategorien und Postulate einer Kunsttheorie, die die Vermittlungsaufgaben der Kunst in den Vordergrund stellte und eine didaktische Konsequenzenästhetik propagierte“.¹²⁷⁰

Die Bedeutung einer Tapiserie Anfang des Quattrocento lag hauptsächlich im hohen materiellen Wert und dann erst im illustrierten Inhalt. Die estensischen Dokumente bezeugen etwa, dass häufig Bildteppiche mit einheitlichem Thema zerstückelt und auf verschiedene Zimmer verteilt wurden, wenn nicht sogar in verschiedene Palazzi.¹²⁷¹ Man zog schließlich die dekorativen Ansprüche einer Möglichkeit, die komplexe Ikonographie des Zyklus zu umfassen, vor. Der Bildteppich wurde als prächtiges Ausstattungsstück und als Symbol von Reichtum betrachtet, das zu bestimmten Anlässen obligatorisch war. Innerhalb der Zeichenhierarchie höfischer Ausstattung war das Medium Tapiserie selbst bereits Botschaft.¹²⁷² Brassat stellt eine vergleichsweise seltene dezidierte ikonographische Bezugnahme auf den Anlass der Hängung des Teppichdekors fest.¹²⁷³ Ein *Arazzo* mit einem religiösen Thema konnte ebenso für rein profane Zwecke eingesetzt werden. Zum Beispiel nahm Borso im April 1463 bei seiner Reise nach Venedig neben seinen neueren und schöneren *Arazzi* mit profanem Thema auch die sehr große *Coltrina* mit der Darstellung der *Storie di Santa Caterina* mit.¹²⁷⁴ Auch der Forderung nach einem thematisch dem Anlass entsprechenden Dekor wurde jedoch bei diversen Anlässen entsprochen. Ein Beispiel hierfür ist die Ausstattung anlässlich des Besuches der Botschafter des Königs von Frankreich im

¹²⁶⁹ Ders., 1992, S. 30f.

¹²⁷⁰ Ebd., S. 98.

¹²⁷¹ Forti Grazzini, 1982, S. 24.

¹²⁷² Franke, 2007, S. 186.

¹²⁷³ Brassat, 1992, S. 45.

¹²⁷⁴ Siehe Forti Grazzini, 1982, S. 24.

Jahr 1462. In der *Sala bianca*, in welcher der Besuch aufgenommen wurde, hing die berühmte *Coltrina Dio amore* mit einer Ikonographie von offensichtlich französischer Herkunft. Dieses sehr beliebte Stück erscheint noch in einem Inventar von 1529, obwohl es bereits im Jahr 1457 als „alt“ verzeichnet wurde. Die *Coltrina* wurde auch bei weiteren wichtigen Anlässen ausgestellt: beim Besuch des Markgrafen von Mantua (August 1461, August 1462) oder des Giovanni Bentivoglio, *Signore* von Bologna im Februar 1479.¹²⁷⁵

Die für Tapissereien charakteristische Eigenschaft ist die Verbindung von Kunstwerk und praktischer Verwendung. Beide Aspekte spielten, zumindest ursprünglich, eine gleichbedeutende Rolle. Als Kunstwerk unterlagen die *Arazzi*, insbesondere seit der Renaissance, mehr oder weniger den Gestaltungsprinzipien der jeweiligen Epoche. Parallel dazu, wenn auch etwas langsamer, veränderte sich ihr Gebrauch. Während *Arazzi* die Räume politischer Macht definierten, umschrieben ihr blendender optischer Reichtum und die sorgfältig ausgewählte Ikonographie das Reich des Herrschers. Die Tapisserei war ein Bildträger, der seinen Themen Gewicht gab und dem Dargestellten eine besondere Autorität verlieh. Der zeremonielle, oft konventionelle, auf breiten ästhetischen Konsens bedachte Stil der Bildteppiche erklärt sich aus ihrer Verwendung bei Staatsakten aller Art.¹²⁷⁶ Mit herrschaftsbestätigender Tendenz wurden in ihnen immer wieder die Taten mächtiger Potentaten thematisiert, oft auch als Anspielungen in Bilderzählungen von mythischen Gestalten oder Heroen der Antike.¹²⁷⁷

Im 15. Jahrhundert dienten vor allem dynastische Themen wie Schlachten, Herrscherviten und Genealogien, Jagdszenen, Feste, Turniere, Themen des Alten Testaments und mythologische Sujets der panegyrischen Herrscherbestätigung. Für den Markt wurden oft Herkules- oder Monatsfolgen produziert, die von diversen Herrscherhäusern angekauft und als höfische Ausstattung eingesetzt wurden. Diese Folgen konnten unterschiedlich interpretiert werden, der bildimmanente Kerngehalt der Erzählungen lässt sich aber auch in diesen Fällen festhalten.¹²⁷⁸ Zahlreiche große Serien des 15. Jahrhunderts in der Este-Sammlung bezeugen diese Vorgehensweise. Am Beispiel der Herkules- und Amazonen-Tapisserei wurde konkret nachgewiesen, dass viele Höfe Bildteppiche mit diesem oder einem vergleichbarem Sujet beziehungsweise oft sogar Editionen ein- und derselben Teppichserie besaßen. Dies garantierte die zwischenhöfische

¹²⁷⁵ Ebd., S. 30f.

¹²⁷⁶ Brassat verdeutlicht diesen Zusammenhang zwischen Kontext und Funktion des Werkes und seinen Inhalten und Wirkungsmitteln anhand einiger Beispiele (Brassat, 1992, S. 95ff.).

¹²⁷⁷ Ders., 2002, S. 14f.

¹²⁷⁸ Franke, 2006, S. 266.

Kommunikation auf der Ebene des Repräsentationsapparates. Dennoch wurden einzelne Sujets in ihren Bilderzählungen durchaus individualisiert und vor allem spezifisch und ereignisbezogen eingesetzt, etwa bei Geburten, Hochzeiten, Krönungen, Fürstentreffen, Beerdigungen, etc.¹²⁷⁹ Tapisserien konnten in ihrer Funktion als transportables fürstliches Repräsentationsmittel Botschaften über ihre Besitzer übermitteln. Wie auch andere Herrscher bevorzugten die Este Tapisseriepatronage, um ihren Reichtum zu unterstreichen und ihre Überzeugungen und Fähigkeiten zu rühmen. Die hier üblichen Repräsentationen waren oft Mittel schmeichelhafter Huldigungen, doch zugleich zeugen sie von dem Bemühen, verpflichtende Vorbilder vor Augen zu führen. Zyklen mit stark panegyrischen Themen machten einen Großteil der Gesamtproduktion aus. Demgegenüber war etwa der Anteil der *Arazzi* mit religiösen Themen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschwindend gering.

Im Cinquecento waren die Este durch die Gründung einer eigenen *Arazzeria* in der Lage, eine Reihe von Bildteppichserien zu produzieren, die individualisierte Historien präsentierten, deren objektbezogener ikonographischer Gehalt für den eigenen Hof gewissermaßen maßgeschneidert wurde. Gewisse Programme sowohl narrativer als auch symbolischer Stücke wurden entworfen, die auf verschiedene Art zu interpretieren waren, jeweils abhängig vom Betrachter und den Umständen. Die Este konnten Tapisserien in Auftrag geben, deren Geschichten oder symbolische Darstellungen Konzepte einschlossen, zu denen sie sich selbst in Beziehung setzten. So entstanden die *Arazzi* der *Gigantomachia*, *Metamorfosi*, *Storie di Ercole*, *Cavalli*, *Aquile bianche*, *Città*, *Grotesche*, *Paesi*, *Virtù*, *Pergoline* und andere seinerzeit vielgepriesene Serien mit ihren zelebrativen, gelehrten oder dekorativen Themen. Die Bildteppiche der *Gigantomachia* gehörten zu den Hauptwerken der ferraresischen Manufaktur und auch der italienischen Tapisseriekunst des 16. Jahrhunderts. Die Stücke wurden mehrmals im estensischen Palast in Venedig ausgestellt und durften bei wichtigen öffentlichen Anlässen zur Glorifizierung des Hauses Este nicht fehlen. Zu seinem Einzug in Venedig im Jahr 1537 nahm Ercole II. auch die berühmte sechsteilige Serie der *Pastorella* mit, um seinen Palazzo am Canal Grande zu schmücken: „*Il palazzo*“, schreibt Girolamo Briani, „*era stato fornito di tapezzerie e fra le altre alcune che già furono dei Re d’Aragona, ricamate d’oro e argento con varie figure, dalle quali viene il corpo di esse chiamato Pastorale, cosa ammirata da Veneziani, che se ne vide mai una simile*“.¹²⁸⁰ 20 Jahre später, Anfang März 1557, beim zweiten Besuch des Herzogs in der Lagunenstadt, schmückte wiederum

¹²⁷⁹ Ebd., S. 265.

¹²⁸⁰ Zitiert nach Campori, (1876) 1980, S. 30.

die Serie der Giganten den venezianischen Palast. Ein zeitgenössischer Historiker beschreibt den Einzug von Ercole II. und den Schmuck der Räume mit *Arazzi* im estensischen Palazzo, wobei er vor allem die Stücke hervorhebt, die aus der Hochzeitsaussteuer von Eleonora von Aragon stammen.¹²⁸¹

Bei Campori findet man eine Beschreibung des pompösen Entree Alfonsos II. mit einem Gefolge von 3310 Personen in Venedig im Jahr 1572.¹²⁸² Bei seiner Reise nahm der Herzog seine wertvollsten Tapisserien zur Ausstattung der Säle und Loggien seines Palazzo in der Lagunenstadt mit. Der Palast, der in späteren Zeiten als Unterkunft für Händler aus dem östlichen Mittelmeer sowie für Türken und ihre Güter diente, erhielt den Namen *Fondaco de' Turchi*. Den Este Palast betrat man durch eine Loggia mit Säulen aus sehr feinem Marmor, die ringsherum mit sehr schönen *Arazzi* aus Seide und Gold behängt war. Unter diesen befand sich die Serie der *Città* mit den Darstellungen von Ferrara, Modena, Reggio, Carpi und Brescello. Die Bildteppiche führten den Venezianern bereits im Eingangsbereich die primären Zentren des estensischen Staates mit einer Übersicht der wichtigsten Straßen und Paläste vor Augen. Weitere Tapisserien schmückten den gesamten Portikus und Innenhof. Die *Sala* war vom Boden bis zur Decke mit Teppichen ausgekleidet, wobei in der Beschreibung vor allem die berühmte Serie der *Cavalli* Bewunderung fand: In gut formierter Zeichnung, so der Chronist, zeigten sich dort die Bildnisse vieler Pferde als Porträts nach der Natur. Außerdem hingen in der *Sala* die *Arazzi* der *Aquiloni bianchi*, von ungefähr derselben Größe wie die Pferdeserie. Der weiße Adler war bekanntermaßen das charakteristische Abzeichen des Hauses Este und auf allen Este-Wappen zu finden. Von dieser *Sala* aus gelangte man durch einen weiteren Korridor, dessen Wände von prächtigen Tapisserien aus Gold und Seide bedeckt waren. Hier wird neben der Serie der *Mesi* ein Bildteppich mit Darstellungen zahlreicher Tierarten erwähnt.

Die große Loggia über dem Canal Grande, welche sich auf 18 Säulen aus feinstem Marmor stützt, war im Inneren mit den berühmtesten textilen Wandbehängen ausgekleidet, die sich seinerzeit im Besitz der Este befanden, den goldenen Stickereien der *Pastorella*. Laut Bericht des bei Campori zitierten nicht namentlich genannten Autors verweilte der Doge von Venedig eine lange Zeit vor diesen Werken, um mit großer Aufmerksamkeit die Landschaften, die verschiedenen Tiere und die Form der Gewänder der dargestellten Personen zu betrachten. An die Loggia schloss sich eine *Sala* an, die mit aus Seide, Silber und Gold fein gewebten *Arazzi alla*

¹²⁸¹ Siehe Ebd., S. 31; Andrea, 1560, S. 63.

¹²⁸² Descrizione della pomposa entrata del Duca Alfonso II con un carteggio di 3310 persone, fatta in Venezia nel'anno 1572 (zitiert in Campori, (1876) 1980, S. 125-127).

grottesca geschmückt war. Auf der einen Seite dieses Saales lag das Quartier von Don Francesco, das mit weiteren Grotteskentalapissereien ausgezeichnet war, auf der anderen Seite war eine große Stanza zu einer Kapelle umfunktioniert und mit Brokatstoffen im Inneren ausgestattet worden. Die Sala führte in einen Raum, in dem die großartigen Tapisserien der *Deità d'Ercole* in Gold, Silber und Seide hingen. Dann folgte die *Camera*, in welcher der Herzog zu schlafen pflegte. Diese war prachtvoll mit Gold- und Silberbrokaten ausgestattet und, den hohen Ansprüchen eines herzoglichen Schlafrums entsprechend, mit den Tapisserien der *Gigantomachia*, der Paradeserie aus der höfischen Karcher-Manufaktur, geschmückt. Auf den Behängen konnte der Betrachter unschwer erkennen, was passierte, wenn man gegen die Götter Krieg führte: „(...) *quando entrò loro nell'animo la folle arroganza di muover guerra agli Dei*“.¹²⁸³

Die Tapisserien lassen oft mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu, diente den Zeitgenossen doch das Entschlüsseln von Inhalten der Unterhaltung und galt als Bestätigung für humanistische Bildung. Beim Großteil der in Kapitel 4.3 untersuchten Exemplare handelt es sich um Stücke, mit denen jedoch auch konkrete politische Ziele verfolgt wurden. Als besonders wichtiges Beispiel für den politischen Gebrauch der Bildteppiche am Hof der Este sind sicherlich die Herkules-Tapisserien zu nennen, die mit zwei gleichnamigen Herzögen in Verbindung gebracht werden konnten. Neben dem bereits oben genannten Beispiel der Hängung im *Salone* anlässlich des Besuches der Schwester von Eleonora von Aragon (1476) waren der Herkules-Stücke 1464 im *Cortile della Fontana* für den Besuch von Jacopo Piccinino präsent, ebenso wie in der *Sala Bianca*, einer großen Halle mit Blick auf die Via de Trinità, anlässlich des Besuches des Kaisers im Jahr 1469. Sie wurden ebenfalls 1472 nach Venedig mitgenommen, wo sie im estensischen Palazzo am Canal Grande hingen.¹²⁸⁴

Tapisserien zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie nicht dauerhaft an ein und demselben Platz hängen bleiben müssen, sondern je nach Anlass an verschiedenen Plätzen ausgestellt werden können. Die *Metamorfosi*, die *Città*, die *Mesi* und andere untersuchte *Arazzi* verweisen in mehr oder weniger allegorischer Weise auf die Bedeutung des Herrschaftsbereiches der Este. Die Sujets der Bildteppiche, die *Storie di Ercole*, die estensischen Festungen, Pferde und Adler, eine enkomastische heraldische und dynastische Enzyklopädie, bestätigen einen programmatischen Charakter der estensischen Sammlung. Es ist interessant zu beobachten, wie die signifikanten Intentionen der ferraresischen Tapisserieproduktion zum Teil den Zeitgenossen nicht bekannt

¹²⁸³ Campori, (1876) 1980, S. 127.

¹²⁸⁴ Zu diesen und anderen Beispielen der Verwendung der Herkules-Tapisserien siehe 4.3.3.

waren, denen es bisweilen gelang, die Sujets mancher Stücke zu interpretieren: „*La Temperanza (...) la Vittoria*“, vereinzelt jedoch auch nicht, wenn sie unter dem Titel „*varie fantasie*“ verschiedene Bilder vereinigen: „*due mostri (...) con li occhiali al naso*“, „*uno putino che orina in uno vaso*“, „*gente a sedere huomini e donne con acqua*“, „*Hercole che amaza uno porcho zingiaro*“ etc.¹²⁸⁵

Tapisserien spielten unter dem Gesichtspunkt der Ausstattung und Dekoration eine große Rolle. Sie eigneten sich ideal zur Verkleidung von Möbeln, Liegen und Booten, von großen Sälen, Studienzimmern und Schlafzimmern, an deren Wänden sie eine außergewöhnliche Vielfalt an Farben und Darstellungen boten: sakrale Historien, Episoden des höfischen Lebens, Jagdszenen, mythologische und epische Themen, Wappen und heraldische Leitsprüche. Die Stadtpaläste und die *Delizie* der Este wurden zu den verschiedensten Anlässen ausgestattet, verschönert und „*vestiti a festa*“. Der textile Dekor ermöglichte es, an jedem beliebigen Ort eine angemessene und luxuriöse Umgebung zu schaffen und den Rang der fürstlichen Person, die zu Gast war, zu unterstreichen. In zunehmendem Maße und auf immer differenziertere Weise wurden bei besonderen Anlässen die Selbstdarstellung-, Artikulations- und Einflussmöglichkeiten der Tapiserie genutzt. Die zunehmend motivische Vielfalt des Mediums ging auch mit einer funktionalen Ausdifferenzierung der höfischen Bestände einher. Wurden die Bildteppiche in bestimmten dynastisch räumlichen Zusammenhängen, wie großen Festsälen oder Hofkapellen, aufgehängt, konnten spezifische Inhalte der Werke angesprochen beziehungsweise aktiviert werden. Wenn der Hof die *Arazzi* bei bestimmten höfischen und politischen Ereignissen individuell einsetzte, trat neben die bildimmanente Ikonographie meist eine „ephemere Bedeutung“. Diese historisch aktuelle Sinnschicht konnte bei diversen Ereignissen differieren und erlosch wieder beim Einrollen der Teppiche. Inwieweit sich dies an diversen Raumfolgen und Dekorationsprogrammen am Hof der Este konkretisieren lässt, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

¹²⁸⁵ Viale Ferrero, 1982, S. 137.

5. Mobile Ausstattung am Hof der Este

5.1 Raumabfolgen und ihre Ausstattung

Durch den Verlust der meisten in Ferrara hergestellten Tapissereien und die Schwierigkeit der Rekonstruktion der fürstlichen *Appartamenti* des Castello und anderer Palazzi fällt es nicht leicht, eine angemessene Vorstellung von der Anordnung und der Wirkung der estensischen *Arazzi* an den Wänden zu bekommen, wie sie vor allem während großartiger Anlässe zu sehen waren. Viele Gebäude sind nur noch ein Schatten ihrer selbst und oft bezüglich der äußeren sowie der inneren Dekoration kahl. Jüngere Studien über die Modifikationen der Säle und Stenzen des Palazzo Ducale und des Castello in der Renaissancezeit sowie über die neuen Konstruktionen im Inneren unter Herzog Ercole II. haben es allerdings ermöglicht, die Bestimmung vor allem einiger der in Ferrara zwischen 1536-1561 gewebten Serien zu definieren und die ausgewählten Themen in Beziehung zum Charakter des Ambiente zu stellen. Ihre Arrangements werden zum Teil in den Inventaren des späten 16. Jahrhunderts beschrieben.¹²⁸⁶ Da jedoch in Bezug auf die Raumabfolgen der Este-Paläste und ihrer Ausstattung noch großer Forschungsbedarf besteht, müssen in diesem Zusammenhang einige Fragen offen und ungeklärt bleiben beziehungsweise mancher Ansatz isoliert oder exemplarisch behandelt werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Der estensische Stadtpalast, der Palazzo di Corte oder Palazzo Ducale (**Abb. 108**), wurde wahrscheinlich seit den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts als Familienpalast genutzt. Das Gebäude, welches eine prominente Stelle im Zentrum der Stadt besetzt, wurde auf der kurzen Seite im Westen der Piazza gegenüber der Fassade der Kathedrale erbaut und dann im gesamten folgenden Jahrhundert erweitert, bis es zum Castello reichte. Bereits im Jahr 1436 verfügte der Palazzo di Corte über eine beträchtliche Anzahl von mit Fresken ausgestatteten Stenzen, die zur Disposition des Markgrafen Nicolò III. standen. Fast bis zum Ende des 15. Jahrhunderts war das Gebäude der primäre städtische Este-Wohnsitz, auch als immer mehr kommunale Büros in den Palast transferiert wurden.¹²⁸⁷ Unter Borso war der Palazzo Ducale bereits mittels der soge-

¹²⁸⁶ Forti Grazzini, 1982; Bentini, Borella, 2002, Appendice documentaria, S. 187ff.

¹²⁸⁷ Zum Palazzo di Corte siehe Ghirardo, D.Y., *Inventing the Palazzo del Corte in Ferrara*, In: *Donatello among the Blackshirts*, hrg. von C. Lazzaro, R.J. Crum, Ithaca u.a. 2005, S. 97-112; Borella, M., *Der Palazzo di Corte der*

nannten *Via coperta*, einem Gang, der zu dieser Zeit noch aus Holz bestand, mit dem Castello verbunden. Unter Ercole I. wurde eine solidere überdachte Brücke zwischen beiden Gebäuden errichtet, um den Bereich der herrschaftlichen Räume im Corte auf das Castello auszuweiten (**Abb. 109**).¹²⁸⁸

Das Castello San Michele oder Castello Vecchio entstand mit Baubeginn im Jahr 1385 ursprünglich als Verteidigungswerk im Auftrag von Nicolò II. d'Este durch den Architekten Bartolino da Novara.¹²⁸⁹ In den letzten Regierungsjahren Borsos nahm das Kastell schließlich den Charakter einer Residenz mit Repräsentationsräumen an. Der Herzog ließ dort erstmals im Jahr 1471 Gemächer mit Tapisserien ausstatten.¹²⁹⁰ Mit dem großen Projekt der *Addizione Erculeea* befanden sich das Castello und die zugehörige *Porta dei Leoni*, die zuerst den Zugang zum Osten der Stadt abgrenzten, an einem Angelpunkt zwischen dem mittelalterlichen Kern und der neuen Renaissancestadt. Die ehemalige Festungsanlage wurde damit zum geometrischen und symbolischen Zentrum Ferraras. Von dort aus führten geheime Korridore und Gärten mit Pergolen zu den anderen Gebäuden des Hofes und erlaubten den Mitgliedern der herzoglichen Familie, sich unauffällig zwischen diesen zu bewegen. Durch den Kanal konnte der estensische Hof die anderen Palazzi im Umkreis und die nahen Städte auf einer wesentlich sichereren und komfortableren Art und Weise als auf dem Landweg erreichen.¹²⁹¹

Im Jahr 1554 zerstörte ein Feuer einen großen Teil des Gebäudes und war Anlass zu einer grundlegenden Sanierung und Umgestaltung. Der Architekt und Maler Girolamo da Carpi (1501-1556) erhielt vom Herzog den Auftrag, die mittelalterliche Festung in einen Fürstensitz der Renaissance umzugestalten, ein sehr bemerkenswertes Projekt, wenn man die geringen Mittel betrachtet, die dafür zur Verfügung standen. Das Castello nahm dadurch das heutige Aussehen an (**Abb. 110+111**). Die größten Brandschäden waren dort entstanden, wo sich das Appartement

Herzöge d'Este in Ferrara (1471-1598), In: Weber, 2003, S. 17ff.; Kehl, P., La Piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara, In: *Annali di architettura*, 4-5, 1992-93, S. 178-189.

¹²⁸⁸ Zum Palazzo Ducale fehlen noch detaillierte Untersuchungen, die eine genaue Rekonstruktion der inneren Struktur der Räumlichkeiten, der Aufteilung der Höfe und der Folge der Stenzen erlauben würde. Das Inventar von 1436-44 verzeichnet alle Zimmer, es fehlen jedoch genauere Angaben zum Stockwerk, etc. (Archivio di Stato di Modena, Camera ducale, Amministrazione dei Principi, vol. 1, Inventar 1436-44, veröffentlicht in: Bertoni, Vicini, 1909).

¹²⁸⁹ 1425 ließ Nicolò III. ein neues Castello außerhalb der südlichen Stadtmauern bei der Porta San Romano erbauen, weshalb das Castello San Michele ab dann als Castello Vecchio bezeichnet wird. Anstelle des Castello Nuovo entstand Ende des 16. Jahrhunderts die päpstliche Cittadella (Petrucci, G., *Il castello di Ferrara*, Brüssel, 1838, S. 13-16; Cittadella, L.N., *Il castello a Ferrara*, Ferrara 1875; Righini, Bargellesi, 1971; Portoghesi, 1985; Borella, M., *Il Castello Estense di Ferrara*, Mailand 1990; Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 41-70; Bentini, Borella, 2002).

¹²⁹⁰ Tuohy, 1996, S. 59.

¹²⁹¹ Siehe Cappelletti, 2004, S. 95; Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 41ff.

Alfonso I. befand. Genau in diesen Räumen brachte Ercole II. seine berühmte Raumfolge unter, die im nächsten Kapitel genauer betrachtet wird. Unter dem letzten Este Herzog vollzog sich schließlich die Metamorphose des Castello von einer Festungsanlage zum herrschaftlichen Fürstensitz und zur Schatzkammer mit Kunstwerken höchsten Ranges der bildenden und literarischen Renaissancekultur Ferraras und Italiens.¹²⁹² Vor allem ab der Mitte des 16. Jahrhunderts begannen dort die umfangreichen Dekorationskampagnen, die dazu dienten, das Prestige und die Macht der Este zu unterstreichen. Ausgehend von den *Camerini* und *Appartamenti* auf der *Via Coperta*, in welchen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gearbeitet wurde, schritten die Arbeiten im gesamten *Piano nobile* des Gebäudes voran. Die Strukturierung der nach dem großen Brand angelegten Nord-Ost-Zone, von der *Torre dei Leoni* zu den Küchen, kennzeichnet den Anfang der Dekorationskampagnen, mit welchen Ercole II. seine Hofkünstler beauftragte.

Im Verlauf von 40 Jahren wurde das Castello vollständig dekoriert. Die Arbeiten schritten vom westlichen Flügel über die südliche Seite fort und schlossen mit den Werken ab, die nach dem Erdbeben in den nördlichen und östlichen Seiten unternommen wurden.¹²⁹³ Das Castello wies somit zur Zeit des Niedergangs der estensischen Signoria in den Räumlichkeiten eine nahezu vollständige Ausgestaltung auf. Dort und nicht im Palazzo Ducale sollten sich auch nach dem Abzug der Este die Kardinalslegaten der päpstlichen Regierung niederlassen, in deren Auftrag dann schnelle und progressive Umgestaltungen stattfanden. Folini hat die einzelnen Stationen der Transformierung der Architektur umrissen. Die verschiedenen Konstruktionsphasen sind Ausdruck von drei distinktiven politischen Momenten. Zu Beginn markierte die Erbauung einer Festung innerhalb der Stadtmauern die Autonomie der eigenen Macht. Die darauffolgende Vereinigung des Palazzo di Corte mit der Festung zu einem imposanten architektonischen Organismus, der nach einer funktionalen Differenzierung der Räume organisiert war, fiel mit der Wahl Ferraras als Herzogssitz zusammen. Zuletzt indizierte die definitive Transformierung des militärischen Gebäudes in eine fürstliche Residenz die Ambition und die Notwendigkeit der Este, nach einer Periode der Kriege in Italien gefestigte Beziehungen zu den großen Monarchien zu knüpfen und ihre Stellung auf der politischen Bühne Europas zu behaupten.¹²⁹⁴

Die meisten Palazzi der Este wurden zweigeschossig gebaut, in Ausnahmefällen gab es auch ein drittes Geschoss. In der Regel befanden sich die wichtigeren Räume im ersten Stock, dem *Piano*

¹²⁹² Borella, 2003, S. 25.

¹²⁹³ Bentini, J., *Precisazioni sulla pittura a Ferrara nell'età di Alfonso II*, In: Bentini, Spezzaferro, 1987, S. 74f.

¹²⁹⁴ Folini, M., *L'architettura e la città nel Quattrocento*, In: Bentini, Agostini, 2003, S. 73-85.

nobile, das im Allgemeinen an der Außenseite durch größere und feiner ausgearbeitete Fenster definiert wurde. Borso und Ercole d'Este besaßen in einigen ihrer Palazzi Suiten auf beiden Geschossen und benutzten diese je nach Jahreszeit – das Erdgeschoss vorwiegend im Winter, da es niedriger und leichter beheizbar war, und das luftigere erste Geschoss im Sommer.¹²⁹⁵ Diese Mobilität setzte eine bewegliche Raumausstattung voraus. Nach Frommel ist den meisten Palästen ein funktioneller Organismus gemeinsam.¹²⁹⁶ In größeren Gebäuden wurde die *Sala grande* auf zwei Seiten von einem *Salotto* flankiert. Nach den *Salotti* kam das private *Appartamento* des Hausherrn, das sich aus *Camera*¹²⁹⁷ und *Camerino*, *Studio* und *Oratorio* sowie einer *Guarda-camera* oder *Anticamera* zusammensetzte. Die Räume gingen im Allgemeinen ineinander über. Der *Andavino* oder Korridor war eine Seltenheit.¹²⁹⁸ Auch externe Balkons konnten Räume miteinander verbinden. Ähnliche *Appartamenti* wie für den Hausherrn standen für dessen Gemahlin und ihre Kinder zur Verfügung.

5.1.1 Fixe Ausstattung

Bei der fixen Ausstattung wichtiger Räume lässt sich eine Formel festmachen: Wände die nicht überall bemalt waren zierte im Allgemeinen im oberen Teil ein Fries, während die Füllung im Abschnitt darunter mit Wandbehängen dekoriert war. Wenn der Raum nicht zur Ausstellung diente, das heißt, wenn er nicht in Benutzung war und keine Gäste angemeldet waren, entfernte man diese Füllung und beließ die nackte Wand unter dem Fries. Alternativ konnten Vorhänge aus

¹²⁹⁵ Tuohy, 1996, S. 200. Diese Art der Nutzung war in Italien im Allgemeinen üblich: siehe Frommel, C.L., *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, S. 53ff.

¹²⁹⁶ Frommel zeigt in seiner typologischen Untersuchung der Innendisposition des römischen Hochrenaissancepalastes, dass das Grundschema eines Wohnorganismus mit *Andito* – Hof – Treppe – *Sala Prima* – *Sala Seconda* – *Camera* – Kapelle – *Studiolo* – *Tinello* – Küche – Gästeappartement – Dienerschaftswohnung – Stallungen, etc. vom spätmittelalterlichen oder zumindest quattrocentesken Palast übernommen wurde (Ebd., S. 53ff., 92).

¹²⁹⁷ Bulst definiert in seiner Untersuchung der ursprünglichen Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz die *Camera* folgendermaßen: „Die als *camera* bezeichneten Zimmer sind die am reichsten ausgestatteten. Mit den vor den Wänden aufgestellten *lettiera* und *lettuccio*, dem Kernstück ihrer Zurüstung, als Schlafgemächer ausgestattet, sind sie zugleich die eigentlichen Wohnräume des Palastes.“ (Bulst, W.A., *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14, 1970, S. 369-392, 388). Thornton schreibt bzgl. der *Camera* und der *Sala* des Besitzers, dass sie zu den beiden wichtigsten Räumen im Palast des 15. Jahrhunderts gehörten. Im Unterschied zur *Camera*, die zugleich als Schlafgemach fungierte, wurden die anderen nicht definierbaren Räume meist als „*Stanza*“ oder manchmal als „*luogo*“ bezeichnet (Thornton, 1991, S. 285, 288). Frommel weist darauf hin, dass sich sowohl Wohn-, Schlaf- als auch Gästezimmer hinter der Bezeichnung *Camera* verbergen (Frommel, 1973, S. 71-72). Die spezifische Funktion kann also nicht allgemein festgelegt werden, sondern muss im Einzelfall für sich geklärt werden.

¹²⁹⁸ Siehe Frommel, 1973, S. 54ff., zum Korridor siehe ebd., S. 91; zu den einzelnen o.g. Raumbezeichnungen siehe Erläuterungen im Anhang.

weniger wertvollem Material an der Wand hängen.¹²⁹⁹ Heute sind oft die Räume der Palazzi, etwa in Urbino und Ferrara, in einem undekorierten Zustand zu sehen, das heißt mit einem dekorativen Fries und einer nackten Wand darunter. Ein Beispiel hierfür ist der *Salone dei Giochi* im *Appartamento dello Specchio*.¹³⁰⁰ Ursprünglich waren jedoch im Quattro- und Cinquecento die Wände entweder bemalt oder mit Textilien dekoriert. Maler imitierten Wandbehänge auch in Renaissancefresken, die sie manchmal flach ausgestreckt wie eine Tapete, bisweilen ausdrapiert oder mit einer gewissen Fülle versehen darstellten.¹³⁰¹

Während der ersten Jahrzehnte des Cinquecento begann sich die Wahrnehmung und Handhabung der Wandfläche zu verändern. Die bisherige Praxis, die Freskendekoration in mehreren übereinanderlaufenden Registern zu organisieren, verschwand allmählich aus kirchlichen und profanen Raumdekorationen. Das Interesse konzentrierte sich einerseits auf ein zentrales Hauptfresko, andererseits förderte die Abkehr von der ursprünglichen Vierteiligkeit eine klarere horizontale Gliederung der Wand in Sockel – Hauptfresko – Fries. Neue dekorative Konzepte und die etwa zur gleichen Zeit beginnende Akzentuierung der Register spiegeln die Tatsache wider, dass man die Malfläche nun additiv zu gliedern begann, wobei die verschiedenen Komponenten je nach Bedarf betont und für ein effektives Zusammenspiel von realem und fiktivem Raum genutzt werden konnten.¹³⁰² Im Rahmen dieser Entwicklung war der Stellenwert der Sockeldekorationen größer als jener der Friese. Insbesondere dann, wenn die Wände eines Raumes mit Tapisserien geschmückt waren, ergab sich durch den Sockel der einzige oder zumindest ein wesentlicher Teil der malerischen Ausstattung. Ansonsten ergänzten die Malereien des Sockels die zentralen Fresken im darüber liegenden Register und traten zu ihnen in Beziehung. In beiden Fällen hatte die Sockeldekoration eine strukturelle Bedeutung, die den am weitesten vom Blickfeld des Betrachters entfernten Friese in dieser Form nur selten zukam.¹³⁰³ Im 15. Jahrhundert waren die Sockel als mehr oder weniger einheitliche, oft durchgehend mit geometrischen Mustern oder fingiertem Marmor dekorierte Zonen konzipiert. Der Effekt war der eines kompakten und soliden

¹²⁹⁹ Thornton, 1991, S. 44.

¹³⁰⁰ Die Benutzung von gemalten Friese um die oberen Wände kleiner Räume entfaltete sich in einem komplexen Genre in der Raffael-Schule und war in Rom besonders in den 1530er bis 1550er Jahren verbreitet (Adelson, 1985, S. 168).

¹³⁰¹ Solche Nachahmungen sind oft ins 19. Jahrhundert zu datieren, als man sich der Tatsache bewusst wurde, dass Wände ehemals mit Wandbehängen bekleidet waren. Ein bekanntes Beispiel sind etwa die Malereien unter Raffaels berühmtem Bild der *Galatea* in der Farnesina. Diese Fresken gab es noch nicht zur Zeit Raffaels, aber sie könnten darauf hinweisen, was zuvor dort zu sehen war (vgl. Thornton, 1991, S. 44).

¹³⁰² Dietrich-England, 2006, S. 220.

¹³⁰³ Ebd.

Sockels, der das Rahmenwerk der darüber liegenden Bildfelder trug, so etwa in der von Andrea Mantegna dekorierten *Camera degli Sposi*.¹³⁰⁴

Wie bereits erwähnt, waren in der Renaissance alle Wände in Räumen von einiger Bedeutung entweder vollständig oder zum Teil bemalt und mit Wandbehängen bekleidet, wo sich keine Malerei befand. Auf die meisten Wände wurde weiße Farbe oder Tünche aufgetragen.¹³⁰⁵ Die gängigste Dekorationsform war die mit estensischen Wappen. Sie befanden sich zusammen mit den herzoglichen Emblemen überall in den Palazzi, innen und außen. Kronen und Adler sowie Einhorn und Diamant indizieren im Inventar von 1436 die Namen diverser Räumlichkeiten. Tierbilder waren ebenso eine übliche Dekorationsform.¹³⁰⁶ Für das 15. Jahrhundert ist die bereits mehrfach zitierte Abhandlung von Sabadino degli Arienti „*De triumphis religionis*“ von 1497 ein wertvolles Zeugnis für die Rekonstruktion der verlorenen Ausstattung der estensischen *Delizie*. Der Autor beschreibt detailliert die Dekorationen verschiedener Gemächer, szenische Einzelbilder und Zyklen, deren Thematik Aufschluss über die Funktion der Räume gibt. Er erwähnt zahlreiche Darstellungen historischen, symbolischen oder allegorischen Inhalts, höfische Alltagsszenen, Szenen zur *Villeggiatura* mit Ausflügen auf dem *Bucintoro* und mit anderen Lustbarkeiten.¹³⁰⁷

Viele Räume im *Corte*, durch ihre Dekoration als *Camera da li Alicorni*, *Alifanti*, *Paraduro* oder *Diamante* bezeichnet, wurden häufig mit Stoffbehängen ausgestattet, um Besucher zu hofieren. Die Textilien hingen in der Regel an den unteren Wandpartien, die gewöhnlich einfacher dekoriert waren, zum Beispiel mit imitiertem Marmor.¹³⁰⁸ Für Maler gab es zahlreiche Möglichkeiten, wertvolle Materialien zu imitieren: Holzintarsien, Mosaik,¹³⁰⁹ Terra Verde¹³¹⁰ etc. Im Inventar von 1436 ist ein Raum im *Corte* als „*depinte a cultrine*“ beschrieben. 1481 malte Trullo ein

¹³⁰⁴ Mantua, Castello di San Giorgio, 1472-74; siehe Cordaro, M., „La più bella camera del mondo“, In: Ders. (Hrg.), Mantegna. La Camera degli Sposi, Mailand 1992, S. 11f.

¹³⁰⁵ Thornton, 1991, S. 48; Tuohy, 1996, S. 210.

¹³⁰⁶ Siehe ebd., S. 213ff.

¹³⁰⁷ Gundersheimer, 1972.

¹³⁰⁸ Die Simulationen teurer Materialien war häufig, wobei fiktive Stoffe wie Marmor beliebt waren. Ein berühmtes Beispiel ist die Sixtinische Kapelle in Rom, an der Stelle, wo Raffaels Tapissereien hingen (siehe Shearman, 1972; Weddigen, 1998/99, S. 268ff.; Tuohy, 1996, S. 214).

¹³⁰⁹ Fiktives Mosaik scheint auf kirchliche Aufträge beschränkt gewesen zu sein. In der Kathedrale von Ferrara war es in der Apsis angebracht, wovon jedoch nichts mehr erhalten ist. Ein vergleichbares Beispiel kleinerer Größe findet man im südlichen Querschiff der Kathedrale von Parma (Tuohy, 1996, S. 214).

¹³¹⁰ Imitierte *Terra Verde* erscheint in Belriguardo, wo 1447 ein Raum mit Sibyllen in dieser Technik dekoriert war. In Sassuolo war Borsos *Studio* mit vier Figuren „*facte in verde*“ ausgemalt, ebenfalls war Borsos Zimmer im Certosa Palazzo in dieser Technik mit Szenen aus dem Leben des Hl. Antonius dekoriert. Der Palazzo in Copparo besaß eine *Camera Verde*, die in einem Inventar von 1548 erwähnt wird, und die Suite von Räumen der Herzoginnen-Kapelle in ihrem Garten wurde 1492 in ähnlicher Weise unter Aufsicht von Ercole de' Roberti dekoriert (siehe Tuohy, 1996, S. 215).

Camerino für die Herzogin „*a modo de razi*“.¹³¹¹ Ein berühmtes und frühes Beispiel für eine fiktive Wandteppichfolge befindet sich im damaligen Hauptempfangssaal im Mantuaner Palazzo Ducale, der 1447/48 von Ludovico Gonzaga an Pisanello in Auftrag gegebene *Arthur-Zyklus*.¹³¹² Außerdem gab es in Ferrara zahlreiche Beispiele von Räumen, die mit größeren und aufwendigeren Sujets ausgemalt worden waren, worauf zum einen Sabadino verweist, zum anderen aber auch Berichte aus Inventaren und Rechnungsbüchern hindeuten.¹³¹³

Die meisten Decken waren aus Holz und fast immer bemalt. Viele Zahlungsbelege überliefern die Bemalung von *Cantinelle*, *Cornixoti* und *Caselle*. *Caselle* waren die Kassetten, *Cantinelle* die Bordüren, die diese trennen, und *Cornixoti* nannte man den äußeren Rahmen, der um die Wand läuft.¹³¹⁴ Die größte malerische Ausarbeitung war für die *Caselle* reserviert, da sie die größte Fläche aufwiesen. *Caselle* mit Darstellungen von Putti, die Wappen tragen, sind häufig anzutreffen. Decken wurden auch durch Applikationen und dreidimensionalem Ornament angereichert.¹³¹⁵ Verglichen mit der Dekoration von Decken und dem oberen Teil der Wände, waren Fußböden relativ einfach ausgestaltet, zum Beispiel mit *Quadraleti*, manchmal mit venezianischem *Terrazzo* oder *Batudo*.¹³¹⁶

5.1.2 Ausstattung mit Tapiserie

Ein Raum konnte insgesamt oder teilweise mit Tapiserie ausgekleidet und damit nobilitiert werden. Es gab zudem die Möglichkeit, Räume durch Bildteppiche in mehrere Kammern zu unterteilen. Die Inventare bieten aufschlussreiche Informationen über die Verteilung und Hängung der *Arazzi*. Die Quellen zeigen die Häufigkeit an, mit der einige der estensischen Palazzi benutzt wurden, und liefern außerdem detaillierte Informationen über die Ausstattung. Manchmal ist es möglich, auf gemalte Dekoration zu schließen, da kein mobiler Gegenstand, der die Wandfläche besetzt, aufgelistet ist, zum Beispiel keine Wandbehänge, gerahmte Bilder oder große Möbel.¹³¹⁷ Vom 14. bis ins 17. Jahrhundert konnten Schlösser und Paläste ein vollständiges

¹³¹¹ Tuohy, 1996, S. 214.

¹³¹² Brassat, 1992, S. 33.

¹³¹³ Zu diesen Beispielen und zur malerischen Ausstattung von Belfiore, Belriguardo, Palazzo Paradiso und Schifanoia siehe Tuohy, 1996, S. 216ff.

¹³¹⁴ Tuohy, 1996, S. 201.

¹³¹⁵ Ebd., S. 201f.

¹³¹⁶ Ferrari, V., Una sconosciuta „impresa“ di Borso d'Este in un pavimento ceramico del sec. XV, Faenza 1951, S. 3-4; Campori, G., Maiolica e Porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI, Pesaro 1879, S. 9.

¹³¹⁷ Franke, portable grandeur..., 1997, S. 121; Thornton, 1991, S. 44.

Tapissierereiambiente aufweisen. In den kalten Monaten kleideten Wohlhabende ihre Wände mit Bildteppichen oder anderen schmückenden Behängen aus, indem sie die untere Kante auf Fußbodenniveau und die Seiten bündig anliegend arrangierten. Diese dekorative Isolierung bedeckte oft sogar Türen und Fenster, um Zugluft abzuhalten. Zudem wurden Betten mit gewebten Tagesdecken versehen sowie gewebte Kissenbezüge, Tischdecken, Banksitze und Banklehnen-Bezüge oder andere als Tapissiererei gewebte Dekorationen benutzt.¹³¹⁸ Offensichtlich wurden auch einzelne Kategorien der Bildteppiche nicht immer nach ihrer originalen Funktion eingesetzt. Tuohy verweist auf eine ungewöhnliche Hängung anlässlich eines Besuchs der Königin von Ungarn, als eine Bettdecke in einem Türrdurchgang hing und Türvorhänge an Wände gehängt wurden. Auch *Spalliere* wurden nicht immer als Rückenstützen benutzt, sondern wurden bisweilen auch zusammengeheftet und über den *Coltrine* angebracht.¹³¹⁹

Während im 15. Jahrhundert *Arazzi* meist noch einzeln gebraucht wurden und selten die gesamte Wand ausfüllten, erwarben Wohlhabende im Cinquecento Bildteppichserien, welche die Wände eines Raumes vollständig auskleideten. In Italien und in Nordeuropa war die Ästhetik, die mit Tapissiererei erschaffen wurde, ähnlich. Die *Arazzi* hingen von der Decke beziehungsweise vom Ansatz eines Gewölbes oder eines anderen Simses herab und säumten die Räume bis zum Bodenniveau. Sie wurden Ecke an Ecke platziert und bedeckten die Wandfläche komplett. Wenn ein Fenster oder eine Tür geöffnet werden musste, konnten die Behänge auf die Seite geschoben werden oder, wenn die Tapissiererei einige Zeit an diesem Platz bleiben sollte, wurde sie auch beschnitten oder mit Schlitz versehen. Wo ein Kamin den Verlauf der Wand durchbrach, wurde die Tapissiererei angepasst, indem sie untergeschlagen oder zurückgezogen wurde.¹³²⁰ Ein anschauliches Beispiel ist in diesem Zusammenhang der oft angeführte Stich von Frans Hogenberg mit der Darstellung der Abdankungszeremonie Karls V. in seinem Brüsseler Palast im Jahr 1555 (**Abb. 112**).¹³²¹ Die Halle um Karls Thron, der durch einen bestickten Baldachin hervorgehoben ist, kleiden Landschafts- und Wappentapissiererei mit Einhörnern aus. Die Bildteppiche hängen auf Fußbodenniveau. Da der Raum wesentlich höher ist als die textilen Behänge, ist bis zur Decke Wandfläche frei. Dort sind zwei Fenster zu sehen. Ein *Arazzo* ist zurückgeschlagen, um einen Eingang auf der Linken freizugeben.

¹³¹⁸ Adelson, 1994, S. 16.

¹³¹⁹ Tuohy, 1996, S. 227.

¹³²⁰ Adelson, 1990, S. 340; Cavallo, 1993, S. 27.

¹³²¹ Charles Quint et son temps, Ausst.Kat., Ghent 1955, Nr. 246; Adelson, 1990, S. 340f.

In Flandern hängen in den späten 1540er und 1550er Jahren für das Wawelschloß von König Sigismund II. August Jagiello in Krakau gewebte Tapisserien in einigen Fällen noch immer wie ursprünglich, Seite an Seite und bündig zum Boden (**Abb. 113**).¹³²² Nach einer Rekonstruktion von Adelson muss auch der Florentiner *Joseph-Zyklus* in der *Sala del Duecento* im Palazzo Vecchio denselben Effekt gehabt haben. Adelson konnte nachweisen, dass die 20 Bildteppiche den Raum auf Fußbodenniveau umringt haben. Während diese ursprünglich auch die Fenster bedeckten, wurden Öffnungen für zwei Türdurchgänge gelassen.¹³²³ Die *Joseph*-Tapisserien gehören zu den Meisterwerken der Florentiner Bildteppichproduktion und werden als „Grenzsteine“ der Geschichte der Tapisserie und der Geschichte der Wanddekoration bezeichnet (**Abb. 102**).¹³²⁴

Die Beispiele machen deutlich, dass *Arazzi* im 16. Jahrhundert nicht für eine Zurschaustellung mit ihrem unteren Teil auf Augenniveau, vergleichbar mit Bildern in der Mitte einer Wand, konzipiert waren. Wenn im 16. Jahrhundert Bildteppiche für einen spezifischen Ort gewebt wurden, waren sie gewöhnlich intendiert, mit ihrer unteren Kante gerade über Bodenniveau zu hängen. Wie die Illustrationen zeigen, mussten für Augen des 16. Jahrhunderts Tapisserien nicht den oberen Teil der Räume bedecken. Auf Fußbodenniveau mit überlebensgroßen Figuren vermittelte die Florentiner *Joseph-Serie* dem Betrachter sicherlich einen „schwindelerregenden Eindruck“. ¹³²⁵ Eine Bestätigung findet man auch in Ferrara in der Beschreibung des zeremoniellen Einzugs von Alfonso II. in Venedig im Jahr 1572, wo der Este-Herzog im Dogen-Palast empfangen wurde. Eine zeitgenössische Beschreibung bezeugt, dass die große Sala „*vestita di razzi dal tetto insino a terra*“ war, das heißt von der Decke bis zum Boden mit Tapisserie bedeckt war. Es handelt sich hierbei um die Serien der *Cavalli* und der *Aquile bianche*, wobei die Adler von gleicher Größe wie die Pferdeporträts waren, welche „*grandi al naturale*“ beschrieben werden.¹³²⁶

Auch im Palazzo Doria in Genua-Fassolo bedeckten Tapisserien nicht nur die Wandfläche, sondern alle Durchgänge mit Ausnahme des Hauptzugangs und sogar die Fenster. Wie an den Behängen des *Furti di Giove-Zyklus* im Jupitersaal des Genueser Palastes der Doria nachgewie-

¹³²² Zbiory Sztuki Panstwowe (Hrg.), Die flämischen Tapisserien im Wawelschloß zu Krakau. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagiello, Antwerpen 1982; Szablowski, J. (Hrg.), The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow. Treasures of King Sigismund Augustus Jagiello, Antwerpen 1972.

¹³²³ Siehe Analyse der Dekorationstypen in: Adelson, The decoration, 1985.

¹³²⁴ Ebd., S. 173.

¹³²⁵ Adelson, The decoration..., 1985, S. 156-164.

¹³²⁶ Andrea, 1560, S. 63; Campori, (1876) 1980, S. 66, 126; Pazzi, 1933, S. 74; zur Pferdeserie siehe 4.3.2, zur Serie mit den Darstellungen der weißen Este-Adler siehe 4.3.1.1.

sen werden konnte, waren Tapisserien meist auf eine künstliche Festbeleuchtung hin berechnet. Die Rekonstruktion ergab, dass die Bildteppiche drei Wände des Raumes einschließlich der Türen und Fenster vollständig bedeckten und folglich kein Tageslicht eindringen konnte.¹³²⁷ Der unruhige Schein der Fackeln und Kerzen, den besonders die Seiden- und Edelmetallfäden in unterschiedlichem Maße reflektierten beziehungsweise die Wollfäden absorbierten, erfüllte die textilen Monumentalbilder „mit Leben“ und steigerte ihre ohnehin gewaltige Wirkung. Die Tapisserien bedeckten die gesamte Umfassung des Raumes vom Fußboden fast bis hinauf zum Gesims, wobei der verbleibende Zwischenraum mit Valentinis Brokatdraperien gefüllt gewesen sein dürfte. Zu vermuten ist ebenfalls, dass die Sockelzone der Wandteppiche direkt über dem Fußboden angesetzt war, so dass die Illusion einer kontinuierlichen architektonischen Struktur entstand. In diese eingefügt erschienen die figürlichen Szenen mit überlebensgroßen Protagonisten, wobei der illusionierte Raum der Interieurszenen die perspektivische Anlage der Rahmung fortführte. Die künstliche Beleuchtung mit Kerzen, Fackeln und die Flammen des Kamins werden dem gesamten dekorativen Ensemble zusätzlich einen theatralischen Effekt verliehen haben.¹³²⁸ Eine Parallelität lässt sich am Este-Hof erkennen. Zum Beispiel wurden einige Stücke aus der Hofmanufaktur Giovanni Karchers, die für Herzog Ercole II. entstanden, mit Gold- und Silberfäden gewebt, um die ohnehin schon prachtvolle Wirkung der bewegten figürlichen Darstellungen noch weiter zu steigern. An dieser Stelle muss jedoch nochmals betont werden, dass die Verwendung der golddurchwirkten Tapisserien auf die Repräsentationsräume, die Gemächer des Herzog und hoher Gäste beschränkt war.

Die Innenräume waren minimal eingerichtet, wenn der Besitzer sich nicht in der Residenz befand. Bei Ankündigung seiner Ankunft oder der wichtiger Besucher mussten die Räumlichkeiten so schnell und ökonomisch wie möglich wohnlich und attraktiv gemacht werden. In den Bereichen, die regelmäßig mit Tapiserie dekoriert wurden, waren daher Metallhaken an den Wänden befestigt, um die Teppiche, die entlang der oberen Kante mit Ringen oder Bändern ausgestattet waren, leicht und relativ schnell aufzunehmen.¹³²⁹ *Arazzi* wurden im 15. Jahrhundert an Lanzen und Seilen aufgehängt. Die Lanzen wurden vermutlich oben an den Behängen eingezogen, obwohl in vielen gemalten Darstellungen von Wandbehängen im Quattrocento die obere Seite nicht ganz gerade war. In einem Rechnungsverzeichnis vom 10. Oktober 1435 liest

¹³²⁷ Davidson, 1988, S. 444.

¹³²⁸ Siehe Ebd. und Vetter, 2002, S. 118.

¹³²⁹ Haken, die eindeutig dafür bestimmt waren, *Spalliere* zu stützen, kann man z.B. noch im Dogen-Palast in Venedig oder im Appartamento Borgia im Vatikan sehen (siehe Tuohy, 1996, S. 226f.).

man, dass ein „*apparamento de razzo affigurato novo*“ durch die Anbringung von „*orli di tela*“ und Eisenringen vervollständigt wurde. Es handelte sich offensichtlich um ein *Apparamento da letto*, das in Nordeuropa gekauft worden war und das mit den notwendigen Rändern und Ringen versehen wurde, damit die einzelnen Stücke am Rahmengerüst des Bett-Baldachins befestigt werden konnten.¹³³⁰

Sabadino degli Arienti beschreibt eine Reihe bedeutender Räume in den estensischen Palazzi mit weißen Wänden.¹³³¹ Die größeren Empfangsräume wurden erst mit Stoffbehängen behängt, wenn ihr Einsatz erforderlich war. Sabadino degli Arientis Besuch würde in diesem Fall keine besonderen Vorbereitungen benötigt haben, wie sie vergleichsweise der Besuch des Fürsten von Portugal im Jahr 1470 erforderte, als die *Delizia* von Belriguardo mit *Tapezaria* ausgestattet wurde. Don Alfonso von Portugal verwechselte bei diesem Anlass Belriguardo mit Belfiore, das nicht für einen hohen Gast dekoriert war, und er musste sich damit zufrieden geben, einige Bildteppiche zu bewundern, die speziell für ihn im *Corte* hingen.¹³³² Der sparsame Gebrauch besonders der wertvollsten Wandteppiche war zum Teil zu deren Schutz, vor allem jedoch wegen des Prinzips, Tapisserien anlassgebunden und als sozial graduierenden Dekor zu verwenden.¹³³³

Für den Großteil des Jahres besaßen die meisten wichtigen Räume keine dieser teuren mobilen Einrichtungen. Bei großen Empfängen jedoch wurden etwa die Wände der *Sala Grande* im Palazzo Ducale komplett mit Wandbehängen ausgestattet. Der *Corte*, wie er von Ercole I. umgestaltet wurde, hatte keine signifikante malerische Bedeutung, was durch den Gebrauch von Tapisserien in allen wichtigen Räumen erklärt werden kann.¹³³⁴ Vergleichbar hierzu ist eine Beschreibung der „*Magna Sala*“ in Belriguardo von Sabadino, der sie als ungeschmückt erwähnt. Auch dort gab es im größten und bedeutendsten Raum keine figürliche Malerei, da die Wände mit Bildteppichen bedeckt wurden, wenn es der Anlass erforderte.¹³³⁵ Das *Studiolo*, der intimste und persönlichste Raum des Herzogs, war weniger kostbar als die *Sala Grande*, die bei besonderen Gelegenheiten mit Tapisserien versehen wurde.¹³³⁶ Aber das *Studiolo* war der Raum mit der teuersten fixen Ausstattung gegenüber der beweglichen Dekoration.¹³³⁷

¹³³⁰ Forti Grazzini, 1982, S. 16.

¹³³¹ Sabadino, In: Gundersheimer, 1972, S. 65.

¹³³² Siehe Tuohy, 1996, S. 220.

¹³³³ Siehe 4.4.2.

¹³³⁴ Tuohy, 1996, S. 216; Ders., *Studies...*, 1982, S. 65f.

¹³³⁵ Ders., *Studies...*, 1982, S. 66.

¹³³⁶ So z.B. in den *Camere Dorate* im Palazzo Ducale unter Ercole I. (Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 73).

¹³³⁷ Siehe Manni, G., *Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena 2006 und *Ausst. Kat. Le Muse e il principe*, Modena 1991.

Allgemeiner formuliert, je bedeutender die Funktion eines Gebäudes oder eines Raumes war, desto teurer war seine Dekoration. Der Palazzo di Corte war mit Marmorloggien geschmückt und sein Eingang wurde von vergoldeten Bronzestatuen flankiert. Seine repräsentativen Räume wurden durch die Anbringung von Gold oder Intarsien oder durch die Hängung von Bildteppichen aufgewertet, während die weniger wichtigen Räume gemalte Dekoration aufwiesen. Dies reflektiert für Tuohy eine häufig gesehene Praxis des Este-Patronats: Je bedeutender eines Objektes Funktion, um so teurer hatte es zu sein.¹³³⁸ Diese Aussage trifft auch auf die grandiose Tapisseriesammlung der Este zu.

5.1.3 Die estensischen *Bucintori*

Die gängigste Art im Podelta zu reisen, war auf dem Wasser, da der Fluss die Hauptader durch Norditalien war. Der *Bucintoro* oder auch Bucentaur, das elegante offizielle Schiff und magnifizierte Fortbewegungsmittel der *Signori* von Ferrara, wurde von den Este und bedeutenderen Gästen für die Flussschiffahrt zwischen der Stadt und den Landvillen sowie zwischen Ferrara und dem Meer benutzt. Besondere Anlässe konnten mehr als ein Staatsschiff erfordern, zum Beispiel jener anlässlich des Empfangs des Markgrafen von Mantua im Jahr 1481, als zwei *Bucintori* eingesetzt wurden. Die Este hatten neben dem *Bucintoro* auch eine Vielfalt kleinerer Boote wie Gondeln oder *Ganzaroli*, die wahrscheinlich Ruderbooten ähnlich waren, zur Verfügung.¹³³⁹ Der Lauf des Po und seiner Nebenflüsse veränderte sich seit dem Quattrocento. Aber zu dieser Zeit gab es ein Fluss- und Kanalsystem, das die meisten wichtigen Städte der Lombardei, Emilia und des Veneto verband. Zum Beispiel konnten Modena und Argenta jeweils von Ferrara aus mit dem Boot erreicht werden, sowie auch die meisten Este-Villen und Bologna ähnlich zugänglich waren. Der Po gab direkt oder indirekt in Verbindung mit Kanälen Zugang nach Pavia, Vigevano und Mailand, Cremona, Piacenza und Mantua sowie nach Chioggia und Venedig. In der Regel wurde darauf geachtet, dass die Residenzen an den Bänken des Po lagen. Somit dienten diese auch als Haltestellen während der Reise. Eine Fahrt von Mailand nach Ferrara nahm acht oder zehn Tage in Anspruch.¹³⁴⁰

Nach der Erbauung des Palazzo auf der Insel von Belvedere im Jahr 1520 konnten die prunkvollen, großartigen Einzüge in die Stadt mit Fahrten auf dem *Bucintoro* verbunden werden. Auf

¹³³⁸ Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 75.

¹³³⁹ Tuohy, 1996, S. 154f.

¹³⁴⁰ Ebd., S. 154.

diese Weise wurden unter anderem die Einzüge der Päpste Paul III. (1543) und Clemens VIII. (1598) oder der Bräute Lucrezia de' Medici (1561), Barbara von Österreich (1565) und Margherita von Österreich (1598) organisiert. Die Ausschiffung fand auf der *Isola di Belvedere* statt, wo die Persönlichkeiten vom Herzog und den Repräsentanten seines Hofes empfangen und zum Palazzo geleitet wurden. So gelangte Papst Paul III. auf einem reich dekorierten *Bucintoro* nach Ferrara, den der Herzog nach Piacenza geschickt hatte, und der von zwei Schiffen begleitet wurde. 1561 kam Lucrezia de' Medici mit einem Gefolge von zwölf ferraresischen Damen, die sie in Bologna empfangen hatten, auf einem *Bucintoro* an. Ein Teil des Hofes navigierte auf dem Po bis nach Belvedere und begleitete damit das Schiff der Braut, ein anderer Teil reiste auf der Straße von Bologna an.¹³⁴¹ Manchmal zogen an schmalen Flussstellen Pferde die Boote.¹³⁴² Es war auch möglich, auf einem *Bucintoro* zu nächtigen, wenn eine Unterkunft an Land nicht verfügbar war.¹³⁴³ 1452 besaßen die Este nur einen *Bucintoro*, 1463 entstand ein neuer großer und 1472 ein dritter von mittlerer Größe. Den *Bucintoro Grande* von 1463 ersetzte man 1489 komplett. Außerdem wurde 1502 in Verbindung mit Alfonsos Hochzeit ein weiteres Schiff in Auftrag gegeben. Parallel ließ der Hof die älteren Boote häufig verändern, erneuern oder umbauen.¹³⁴⁴ Der *Bucintoro*, der mit einem Mast und Segel sowie zusätzlichen Rudern ausgestattet war, wies in der Regel mehrere prächtig ausgestattete Räume auf. Aus einer Liste, welche im Jahr 1480 für den *Bucintoro Grande* ausgelieferte Tapiserie zitiert, geht hervor, dass das Boot eine „*camera principale, e camaretta*“ sowie „*una camaretta sotto pioppa*“ und „*una sala*“ besaß.¹³⁴⁵

1465 gab Herzog Borso eine neue Ausstattung in *Tessuto di Arazzo* für den *Bucintoro* in Auftrag. Die Zeichnungen dafür bereitete Gherardo da Vicenza vor, für das Weben war Rinaldo Boteram verantwortlich. Dieser versprach Tapiserien von guter Qualität zu schaffen „*cum frappe de sotto via a diti pani al divisa cum le divise*“ von Borso. Die Arbeiten wurden in Brüssel zu einem Preis zu eineinhalb *Fiorino* den Quadrat-*Braccio* ausgeführt und mit der Möglichkeit, mehr zu erhalten, falls Borso besonderen Gefallen an dem Werk finden sollte.¹³⁴⁶ Eine große Tapiserie

¹³⁴¹ Lettera narrativa delle solenni feste et pompe celebrate in Ferrara nella venuta dell'Eccellentissima Signora, la Signora Lucretia de' Medici, moglie dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Signor Duca Alfonso II di Ferrara, s.l., s.d.; Mamczarz, 1980, S. 431f.

¹³⁴² Siehe Tuohy, 1996, S. 155, der angibt, dass 1484 ein *Cartiero* mit seinen sechs Begleitern bezahlt wurde, das große *Bucintoro* von Ferrara nach Stellata gezogen zu haben, als Ercole auf der Reise nach Venedig war.

¹³⁴³ Siehe ebd.

¹³⁴⁴ Ebd., S. 156f.

¹³⁴⁵ Ebd., S. 155; T.14.106.

¹³⁴⁶ Forti Grazzini, 1982, S. 38.

(3,35 x 6,03 m), die mit drei *Padiglioni* und Putti, welche die estensischen Wappen halten, dekoriert war, bedeckte vermutlich das Achterdeck des Schiffes. Der zentrale Pavillon stand offensichtlich auf einem mit *Verduren* bestreuten Proszenium, vor einem Hintergrund mit Bäumchen. Über dem Achterdeck wurde ein Bildteppich in Form eines gleichschenkligen Trapezes (Basis: 3,35 m und 2,01 m; Seiten: 2,72 m) aufgehängt, „*facto a scaglioni e ala divisa*“. Die gegen Bug gewandte Seite des Achterdecks war von einem quadratischen *Arazzo* mit *Verduren* bedeckt (je Seite 2,01 m). Zehn Tapissereien die mit Füllhörnern, Girlanden „*ala antiqua*“, Wappen und Devisen auf *Verdure*-Grund dekoriert waren, fütterten die Seitenflügel des *Bucintoro*.

In der Phase der Durchführung musste Rinaldo Boteram darauf achten, dass jedes an der Seite des Schiffes positionierte Stück (2,34 x 1,67 m) teilweise vom anstoßenden *Arazzo* bedeckt wurde, aber die Dekoration noch gleichsam sichtbar sein sollte. Außerdem enthielt die Ausstattung noch eine *Coltrina da sala* (2,49 x 5,36 m), zwei *Spalliere* (0,83 x 13,40 m) „*fatte a cornj e zoie zoe feste alantiga*“ und 70 *Bracci* Stoff mit Fransen (*frapponi*), mit denen das gesamte Schiff umgeben war. Das Material, das 1466 geliefert wurde, kostete insgesamt 345 *Fiorini d'oro*.¹³⁴⁷

Viele Handwerker, die an den Dekorationen der estensischen Paläste arbeiteten, findet man bei vergleichbaren Arbeiten an den Staatsschiffen wieder.¹³⁴⁸ Die *Bucintori* waren innen und außen bemalt, wobei wie bei den Gebäuden Wappendarstellungen dominierten. Die meisten Dekorationsformen, die in den Palazzi benutzt wurden, erscheinen auch in den *Bucintori*. Vergleichbar den Palästen war auch dort die prominenteste Form der Ausstattung jene mit Tapisserei. Da die Räume der Schiffe jedoch generell niedriger waren als die in den Gebäuden und die Bildteppiche aus der Este-Sammlung im Allgemeinen dafür nicht passten, mussten *Arazzi* speziell nach Maß angefertigt werden. Ein voll ausgestattetes *Bucintoro* war daher ein sehr komplexes Werk, das die Zusammenarbeit vieler verschiedener Handwerker voraussetzte und mit hohen Kosten verbunden war. Tuohy stellt bei den estensischen *Bucintori* einen prozentuell hohen Kostenanteil der textilen Ausstattung fest, welcher zu den Dekorationen der Palazzi im entsprechenden Verhältnis steht beziehungsweise dem ungefähr gleichkommt.¹³⁴⁹

¹³⁴⁷ Die Ausstattung ist im Inventar 1457 verzeichnet, c. 32b, 24. Februar, wo man bestätigt findet, dass Rinaldo Boteram „... *lo jnfrascripto ornamento che feze fare... in fiandra*“ lieferte (Forti Grazzini, 1982, S. 423).

¹³⁴⁸ Ebd., S. 157.

¹³⁴⁹ Ebd., S. 159.

5.2 Dekorationsprogramme

Der Palazzo Doria in Genua-Fassolo, von den Ausmaßen eines Vorstadtquartiers und das Zentrum politischer Aktivität des Fürstentums und höfischen Lebens, war einer der prachtvollsten seiner Zeit in Italien. Unter den etwa gleichzeitig entstandenen Herzogspalästen war wohl nur Federico Gonzagas Palazzo del Tè in Mantua bezüglich Qualität und Opulenz der Dekoration und Ausstattung ebenbürtig. Die Symmetrie und Hierarchisierung der Raumaufteilung, von der zentralen Loggia und den *Saloni* bis hin zum intimeren Bereich der *Camere*, wird durch die Disposition der Ikonographie der Dekorationen Perino del Vagas unterstrichen und verstärkt. Entsprechend ihrer Funktion lassen sich die Dekorationen der Räume unterscheiden: Während für die öffentlichen und halböffentlichen Räume vorrangig Themen der römischen Geschichte gewählt wurden, die von den ausländischen Gästen und reichen Bürgern der Stadt unschwer mit zeitgenössischen Ereignissen in Verbindung zu bringen waren, wenden sich die mythologischen und mythisch-historischen Darstellungen der Repräsentationsräume, aber auch die Szenen in den Räumen der beiden Appartements an einen wesentlich kleineren und internationaleren Betrachterkreis, dessen Bildung es ihm erlaubte, die Bedeutungsebenen der Darstellungen zu entschlüsseln. In halböffentlichen Räumen und Repräsentationssälen bringt der Bilderschmuck mit politisch relevanten Themen Selbstverständnis und Weltbild des Auftraggebers effektiv zum Ausdruck.¹³⁵⁰

5.2.1 Kriterien und Prinzipien der Ausstattung

Bei Hofe dienten Tapissereien, die neben den Palastbauten eines Regenten die wichtigsten Zeichen seiner Magnifizienz waren, als sozial abgestufter Dekor, der unterschiedliche Sphären der Repräsentation markierte.¹³⁵¹ Eine Raumhierarchie war in der Steigerung des Reichtums der Dekoration erfahrbar. Für die Ausstattung wurde je nach Funktion und Bedeutung des Raumes eine angemessene Dekoration empfohlen. Leon Battista Albertis „*De Re Aedificatoria*“ bietet ein berühmtes Beispiel. Er hielt sich 1438 in Ferrara auf und wurde von Seiten des Markgrafen Leonello d’Este mit diesem Werk beauftragt, das die Architektur und Ausstattung der estensi-

¹³⁵⁰ Siehe Vetter, 2002, S. 114ff.; Boccardo, 1989.

¹³⁵¹ Brassat, 2002, S. 10.

schen Palazzi und Landvillen beeinflusste.¹³⁵² Alberti macht die Verzierung und Ausgestaltung eines Gebäudes abhängig von seinem Standort. Er empfiehlt zum Beispiel für die Dekoration ländlicher Residenzen oder Privaträume eines Fürsten Malzyklen, in denen Jagdszenen, Hirtenbilder und Ähnliches dargestellt sind. Rosenberg brachte die thematischen Anweisungen Albertis mit den quattrocentesken Fresken der estensischen *Delizie* in Zusammenhang, in denen zahlreiche Beispiele mit landschaftlicher, ländlicher oder jagdbezogener Thematik erscheinen.¹³⁵³ Alberti und andere Theoretiker des 15. Jahrhunderts machten Öffentlichkeit geradezu zum Kriterium der Fürstenresidenz im Unterschied zum Privathaus eines reichen Bürgers: „Zwischen den Räumen der Fürsten und der Privaten besteht der größte Unterschied darin“, schreibt Alberti, „daß jeder derselben vor allem seine Eigenschaften erkennen läßt. Jene, welche für die Benutzung der großen Menge bestimmt sind, sollen sich durch Zahl und Weitläufigkeit auszeichnen, welche aber nur für wenige oder für einzelne gehören, sollen eher vornehm als zu umfangreich sein. Ferner ist auch der Unterschied, daß bei diesen auch die Gemächer für einzelne die fürstliche Bestimmung erkennen lassen sollen, wie jene, welche für die Allgemeinheit gelten, da sie in Königshäusern beständig von einer großen Menge durchflutet werden.“¹³⁵⁴

Im höfischen Sprachgebrauch des 15. Jahrhunderts meint der Begriff des öffentlichen Orts jene Zonen, an denen der Fürst repräsentiert, das heißt seine Anwesenheit symbolisch auch dann geltend macht, wenn er als Person nicht in Erscheinung tritt. Je weniger sich Herrschaft auf militärische Gewalt verlässt, desto größere Bedeutung kommt der Repräsentation als dem zentralen Medium der Machtausübung zu.¹³⁵⁵ Jeder Saal hat seine besondere Funktion und ist mit einer dafür angebrachten Dekoration konzipiert und dekoriert. Innerhalb eines feudalen Hauses war die Verwendung von Tapissereien grundsätzlich den repräsentativen Räumen und den Stanzen der Herrschaften vorbehalten. Es bildete sich ein Kanon der Angemessenheit der Ausstattung eines Raumes nach seinen Funktionen und seiner zeremoniellen Bedeutung, der in Vitruvs Begriff des *Decorum* eine theoretische Bedeutung fand. Die Räume für einfache Gesandte wurden im Allgemeinen mit Stoff ausgestattet. Für die Räume hoher Personen waren dagegen Tapissereien nötig,

¹³⁵² Alberti, L.B., *L'architettura* (De re Aedificatoria), hrg. von G. Orlandi, Mailand 1966; zu Alberti und Ferrara siehe Ceccarelli, F., Leon Battista Alberti, gli Este e Ferrara, In: Leon Battista Alberti e l'architettura, M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. P. Fiore (Hrg.), Cinisello Balsamo 2006, S. 245-263.

¹³⁵³ Z.B. waren die Räume von Belfiore und Belriguardo mit Jagd-, Fest, Reit- und Fischereiszenen angefüllt. Diese reflektierten die Funktion dieser Gebäude als herzoglichen Zufluchtsort und als Jagdunterkünfte (siehe Alberti, *L'architettura*, 1966, S. 787, 805; Rosenberg, 1982, S. 529-544; Forti Grazzini, 1982, S. 30; Gundersheimer, 1972).

¹³⁵⁴ Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen von M. Theuer, Darmstadt 1975, V, S. 225.

¹³⁵⁵ Roeck, Tönnesmann, 2005, S. 147.

während für den Besuch eines Fürsten oder eines Kaisers golddurchwirkte oder zumindest die besten verfügbaren Wandteppiche zur Ausschmückung des Gastappartements obligatorisch waren.¹³⁵⁶

Die estensischen Inventare des 15. Jahrhunderts bezeugen, dass Tapisseriezyklen mit einheitlichem Thema oft getrennt und in verschiedene Stenzen oder geradezu unterschiedliche Palazzi gebracht wurden. Man achtete größtenteils auf dekorative Ansprüche, die komplexe Bedeutung des Werkes war zweitrangig. Der *Arazzo* diente zu dieser Zeit primär als Verkünder von Reichtum und stellte eine Komponente der mobilen Einrichtung dar.¹³⁵⁷ Dies änderte sich im 16. Jahrhundert. Ein Novum kam mit den Raffael-Tapisserien der *Taten der Apostel* und der Art und Weise, in der sie seinerzeit betrachtet wurden, nämlich in einem kontinuierlichen Band eng aneinander an die Wände gehängt.

Raffael plante die Anordnung sorgfältig in einem Schema, das schnell berühmt wurde, da es sich im Zentrum der christlichen Macht, an den Wänden der Sixtinischen Kapelle im Vatikan befand. Dekoration und Proportion von Fresken und Tapisserien stimmte der Künstler hierbei aufeinander ab. Die Hauptszenen der Bildteppiche fügten sich in das bereits existierende Freskenprogramm der Kapelle ein und bezogen sich darauf sowohl inhaltlich als auch formal. Die farbigen architektonischen Bildrahmen, die Leserichtung der Szenen sowie deren Lichtführung, die beidseitig von der Altarwand ausgehen, wurden von den darüber liegenden Malereien übernommen, als handelte es sich bei der *Apostelgeschichte* um eine textile und mobile Vervollständigung der älteren Freskenzyklen.¹³⁵⁸ Dies war kein zufälliges Auskleiden einer Wand mit einem glänzenden Gewebe. Jedes Stück bekam seinen festgesetzten Platz zugewiesen, sogar wenn es manchmal eine Zeit lang, aus welchem Grund auch immer, abgenommen wurde. Fortan wurden viele Tapisserien entworfen, um an speziellen Stellen zu hängen beziehungsweise sie entstanden für einen festgelegten Raum- und Funktionszusammenhang.¹³⁵⁹ Als integraler Bestandteil der Raumdekoration verschmolzen sie mit der Architektur. Wandteppichen und

¹³⁵⁶ Brassat, 1992, S. 42.

¹³⁵⁷ Siehe Kapitel 4.4.

¹³⁵⁸ Weddigen, 1998/99, S. 271. Das Leben Petri erscheint unter der *Vita Christi* und gegenüber ist die *Mission des Paulus* unter dem Freskenzyklus des Moses angebracht. Inschriften im Gebälk über den sixtinischen Fresken deuten das inhaltliche Programm an. Die Bordüren der Teppiche mit weiteren paulinischen Szenen und Episoden aus dem Leben Giovanni de' Medicis vor seiner Papstwahl sowie die horizontalen Besätze, welche die gemalten Pilaster zwischen den Bildfeldern verdeckten, fügen sich in die allgemeine Sinnordnung ein (Ebd.).

¹³⁵⁹ Vgl. Adelson, *The decoration.*, 1985 und Thuohy, 1991, S. 50. Im fortgeschrittenen Ottocento wurden gewebte Tapisserien von der Tapete verdrängt, ein weniger einnehmendes und billigeres Surrogat, aber wesentlich ökonomischer und mehr für die wohnlichen Ansprüche der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft geeignet (Cuoghi Costantini, 2005, S. 233). Zu Ledertapeten am Hof der Este siehe Campori, (1876) 1980, S. 79ff.

Deckengestaltung lag somit zunehmend ein einheitliches Konzept zugrunde. Im 18. Jahrhundert war es allgemeine Praxis, Bildteppiche flach an die Wand anzubringen und sie mit einer Leiste einzurahmen, die einen Teil der Täfelung bildete. Die Praxis wurde im 17. Jahrhundert eingeführt, aber es überrascht nicht, dass ihre Ursprünge ins Italien des 16. Jahrhunderts zurückgehen.

In vergleichbarer Weise wie beim Ausstattungsprogramm, das Ercole II. in Ferrara initiierte, entschied sich im Jahr 1545 Cosimo I. de' Medici bezüglich des Dekorationsprogramms in seinem Palazzo in Florenz zu einem Wechsel von Fresken- und Skulpturdekoration hin zu einer Ausstattung mit Tapiserie. Die Stücke waren dafür vorgesehen, nicht nur für den spezifischen Platz benutzt zu werden, für den sie geplant waren, sondern auch transportiert zu werden, um zeitweilige Quartiere bei jenen Gelegenheiten zu dekorieren, die oft politisch bedeutender waren als Empfänge zu Hause.¹³⁶⁰ Die dekorativen Projekte im Palazzo della Signoria in Florenz sollten ab 1545 nicht mehr in Fresko, sondern in Tapiserie gestaltet werden. Cosimo setzte die *Arazzieri* Giovanni Rost und Nicola Karcher primär für die Dekorationskampagnen im Palazzo della Signoria ein. Die Behänge setzten die Themen, die den vorhergehenden Dekorationen zugrunde lagen, fort: die Rückkehr der Medici als Führer von Florenz, Cosimos Herrschaft in der Tradition der republikanischen Regierung, die Rückkehr des Augusteischen Goldenen Zeitalters nach Florenz. Die Bildteppiche sollten in vielen Fällen dieselbe dekorative Funktion haben wie die Fresken und hatten daher die Wände präzise und mit Maß auszufüllen, da die Augen daran gewöhnt waren, dort Fresken zu sehen.¹³⁶¹

Aus den Inventarbeschreibungen entnimmt man, dass die *Arazzeria ferrarese* ein integraler Teil des von den Este geförderten dekorativen Programms war. Nach der Machtübernahme Ercoles II. im Jahr 1534 stiegen die Dekorationskampagnen im Castello und in den Villen signifikant an und es zeichnete sich ein Ausstattungskonzept ab, das um einen thematisch uniformen Kern angeordnet war. Als Teil dieses Programms sandte Ercole 1536 seinen Weber Nicola Karcher nach Brüssel, um acht neue Weber anzuwerben, und so eine Vervielfachung des Potentials seines herzoglichen Tapiserieateliers zu erreichen. Der Este-Herzog beabsichtigte mit dieser dekorativen Aktivität, ein Bild von Macht und Reichtum im Auftreten sowie im Wettbewerb mit den anderen zeitgenössischen europäischen Herrschern zu schaffen und fast ebenso prächtig ausgestattet zu sein wie Franz I. von Frankreich. Seine beeindruckende Equipe an Hofkünstlern, die

¹³⁶⁰ Adelson, 1990, S. 17.

¹³⁶¹ Ebd., S. 328.

beiden Dossi, Garofalo, Girolamo da Carpi, Leonardo da Brescia und zahlreiche andere, arbeitete an vielseitigen dekorativen Projekten. Ercole II. wünschte einen Palazzo, der zum einen den Details des täglichen Lebens entsprach, zum anderen so prächtig und repräsentativ wie möglich gestaltet werden sollte.

Durch die großangelegte Ausstattungskampagne mit Tapiserie wurden der Hof und das politische Ansehen der Este aufgewertet. Zudem konnte dadurch der Besitz an kostbaren mobilen Bildteppichen sichergestellt und auch bei Staatsbesuchen mitgenommen werden. Adelson sieht Cosimos extensive Dekorationsarbeiten im Palazzo Vecchio in Florenz, die mit dem Umzug dorthin begannen, sowie seine Tapissieraufträge als Versuch, mit der Zeit und vielleicht besonders mit seinem Rivalen Ercole II. d'Este Schritt zu halten.¹³⁶² Die umfangreichen Auftragsarbeiten Cosimo de' Medicis, die Mitte der 1560er Jahre endeten, waren beispiellos. Nicht einmal Ferrara konnte sich mehrerer thematisch koordinierter Raumsuiten mit solch reicher Dekoration rühmen. Die Brandkatastrophe von 1554 gab später dem Este-Herzog Veranlassung zu einer Neuinstandsetzung des Castello und bot gleichzeitig eine wichtige Gelegenheit der erneuten Selbstzelebrierung. Mit der architektonischen Transformierung des Äußeren korrespondierte im Inneren ein reiches ikonographisches Programm, das auf die allegorische und mythologische Erhebung der Tugenden Ercoles II. abzielte.

Dass Tapissieredekor für die primären Repräsentationsräume obligatorisch war, wurde schon mehrfach betont. Interessant ist jedoch hierbei, inwieweit in Ferrara auch der Inhalt der Darstellungen bei der Wahl des Raumes eine Rolle gespielt hat. Bei der Freskenausstattung war es in der Regel üblich, öffentliche Räume eines Stadtpalastes mit Malerei historischer Themen didaktischer Natur auszustatten. Aus Albertis Sicht ist offensichtlich ein lehrhaftes und moralisches Sujet der höchste Typus öffentlicher Repräsentation.¹³⁶³ Das Leben berühmter Männer sowie Schlacht- und Triumphszenen waren sehr beliebt. Die Dekoration halböffentlicher Räume war gewöhnlich der Bildung gewidmet. Ihr Hauptzweck war es, Fürsten, Botschaftern, Agenten und Diplomaten von italienischen und anderen Höfen, die zu Gast waren, zu beeindrucken und ihnen die Magnifizienz des Hofes vorzuführen. Als Zeichen der Hochachtung wurde ausländischen Würdenträgern der Zugang in private Schlafzimmer und geheimste Audienzräume gewährt, die sich gewöhnlich im *Piano nobile* befanden. Das *Studiolo* war ebenfalls ein wichtiger Ort der Repräsentation. In der Regel war es jedoch mit Bildern und erlesener Dekoration ausgestattet,

¹³⁶² Adelson, *The decoration...*, 1985, S. 170.

¹³⁶³ Rosenberg, 1982, S. 535.

nicht mit Tapiserie. Für den privaten und der Erholung dienenden Teil einer fürstlichen Villa konnte die Wahl der Themen zwangloser sein. Für diese Räume wurden oft Kunstwerke entworfen, die den Betrachter in derselben Art und Weise unterhalten sollten, wie die höfischen Zerstreungen, die sie darstellten.¹³⁶⁴

Brassat kam durch das Heranziehen idealtypischer Beispiele zu der allgemeinen Schlussfolgerung, dass Räume repräsentativer Öffentlichkeit nach einem Teppichdekor mit ranghohen Themen, etwa Historien, verlangten.¹³⁶⁵ Nobilitierte Orte wie ein Thronsaal oder das Schlafzimmer des Herrschers verlangten nach besonders kostbaren, möglichst golddurchwirkten Tapiserieserien mit repräsentativen Themen, zum Beispiel Darstellungen von Jupiter, Herkules, eines anderen antiken Helden oder Imperators. Zyklen mit Illustrationen von Ordnungssystemen, also der Erdteile, Elemente, Monate, Jahreszeiten, etc. stellten einen mittleren Bereich dar. Als Dekor eines Vorzimmers waren thematisch weniger hochstehende Textilien, etwa mit Genreszenen oder Landschaften angemessen. Erbauliches folgte nach alter Geltungshierarchie vor Landschaften und einfachen Verduren. Auch der Rang der am Hofe lebenden Personen sowie von Besuchern und Gesandten wurde durch die Textilausstattung der ihnen zugewiesenen Räume signalisiert. Zuweilen konnte es auch geschehen, dass ein Fürst einem besonders verdienten Diener zum Schmuck einer Kammer, die lediglich geweißt war, eine Tapiserie – dies war in der Regel dann ein altes und schlichtes Stück – zukommen ließ. Diese für das höfische Zeremoniell wesentlichen Ausstattungsprinzipien waren in ganz Europa etabliert.¹³⁶⁶ Am Este-Hof wurden vorwiegend Darstellungen politischer Allegorien und Wappendarstellungen als Dekor für die repräsentativen Räume gewählt. In Kapitel 4.3 wurden einerseits Serien untersucht, deren Ikonographie mittels Metaphern und literarischen Allegorien Herzog Ercole II., seine Regierung und sein Territorium verherrlichten. Diese waren zur Ausstellung in öffentlichen Räumen seines Palazzo bestimmt. Andererseits erfolgte die Analyse von *Arazzi*, die dekorativen und phantastischen Charakter aufwiesen und welche für die Dekoration privater Stanzen bevorzugt wurden.¹³⁶⁷

Im Hinblick auf die Verwendung von Tapisereien in Repräsentationsräumen verweist Adelson auf einen interessanten Aspekt. Für die Räumlichkeiten des Palazzo della Signoria in Florenz, die Cosimo I. de' Medici in den 1540er Jahren ausstatten ließ und die für öffentliche Funktionen bestimmt waren, gab der Herzog speziell luxuriöse, mit wertvollen Materialien angereicherte

¹³⁶⁴ Cole, 1995, S. 28.

¹³⁶⁵ Brassat, 1992, S. 11, 41.

¹³⁶⁶ Ebd.

¹³⁶⁷ Siehe 4.3.1-4.3.5.

Bildteppiche in Auftrag. Zur Dekoration seiner privaten Zimmer in den 1550er Jahren ging er zu Behängen über, für die eine weit häufigere Nutzung vorgesehen war. Dabei handelte es sich um Wollbehänge mit begrenzten Anteilen an Seide, die weit belastbarer waren, als die vorrangig mit Seide und Metallfäden gewebten Stücke mit nur geringem Wollanteil. Adelson konnte in diesem Zusammenhang keine finanziellen Abhängigkeiten infolge von Kriegen oder anderweitigem Geldmangel feststellen. Der Gewebetyp scheint sich hauptsächlich auf die Bestimmung bezogen zu haben, oder anders gesagt, der Webtyp stand offensichtlich in Beziehung zur Funktion der Tapisserien. Cosimo wählte Wolle als Material für die Bildteppiche für die privaten Appartements sowie für die Jagdvilla von Poggio a Caiano.¹³⁶⁸ Auch in Ferrara waren die prachtvollsten mit Gold- und Silberfäden gewebten *Arazzi* für die repräsentativen Räume bestimmt. Herzog Ercole II. gab ab den 1530er bis in die 1550er Jahre wollene Tapisserien in Auftrag, um damit eine Anzahl kleinerer Zimmer in seinem Palazzo und den Villen zu dekorieren. Die Bestimmung für die Serien wurde bislang noch nicht analysiert. In veröffentlichten Aufzeichnungen von Kartons, die vorwiegend von Battista Dossi in den 1530er bis 1540er Jahren gemalt wurden, finden wir 1536 die Villa Belvedere und Bereiche des „*zardin de napoli*“ genannt, ebenso wie „*stancie dela tapezarie*“ und 1536-1537 Räume des „*zardin dela ruosa*“ oder 1545 *Portières* für des Herzogs Stanzen.¹³⁶⁹ Von der Ausstattung dieser Räumlichkeiten ist nichts bekannt, jedoch lassen die Archivdokumente die Schlussfolgerung zu, dass einige dekorative Typen Vorläufer zu Dekorationen im Palazzo Vecchio gewesen sein könnten.¹³⁷⁰

Ebenfalls verweist Adelson auf den Brauch, wertvolle Tapisserien nach Maß für einen speziellen Raum zu bestellen, der in dieser Periode an den stabilen Höfen Italiens offensichtlich geläufiger war als in Nordeuropa, wo die mittelalterliche Tradition mobiler Höfe mit zweckmäßigen Behängen im Cinquecento weiterhin beibehalten wurde. Im Norden kauften etwa Karl V. und Heinrich VIII. hauptsächlich uniforme Serien von einer passenden Größe, um ihre Unterkünfte zu dekorieren, wo auch immer sie Hof hielten. Tapisserien verzierten in Kriegszeiten sogar ihre Zelte. Veröffentlichte Inventare geben eine Vorstellung von deren Aussehen und Ausmaß. Karl V. scheint große, anpassungsfähige Bildteppiche bevorzugt zu haben. Die bekanntesten Stücke in seinem Besitz sind von gleicher Größe. Darüber hinaus findet man in einem Inventar aus dem Jahr 1544, das einen Teil von Karls Sammlung in Brüssel verzeichnet, neben den zahlreichen

¹³⁶⁸ Adelson, 1990, S. 333; Dies., 1985, S. 152.

¹³⁶⁹ Venturi, VI, 1893, S. 59-61, 223-224, Docs. CXCIV-I, CXCVIII, CC-II, CCIV, CCXI, CCXVI-III, CCCXXXVII-III.

¹³⁷⁰ Adelson, 1985, S. 170.

großen Wandbehängen nur vier *Portiere*, die offensichtlich ein Geschenk waren und acht *Bancali*, die er erbte. Heinrich VIII. tendierte hingegen dazu, in jedem Palast ein Tapisserielerager zu halten, wie seine Postmortem-Inventare von 1547 bezeugen. Er scheint einige Serien besessen zu haben, die den Räumen angepasst waren, die sie dekorierten, einschließlich *Sopraporti*, *Soprafinestre* und *Entre-fenêtre*. Jedoch ist nicht bekannt, ob sie für besondere Räume gewebt oder erworben wurden. *Entre-fenêtre*, *Portieri* und *Sopraporti* in Standardgrößen und mit denselben Darstellungen wie große Wandbehänge gab es in dieser Periode etwa auf dem Markt in Antwerpen zu kaufen.¹³⁷¹

Am päpstlichen und am Florentiner Hof scheint die Methode, Tapisserien nach Maß für einen spezifischen Raum anfertigen zu lassen, vorherrschend gewesen zu sein. Das bekannteste Beispiel sind die Raffaelteppiche in der Sixtina, die speziell für die unteren Wandpartien gewebt wurden. Leo X. und Clemens VII. gaben auch flämische Serien für die vatikanischen Paläste in Auftrag. Wie bereits erwähnt, waren in Florenz unter Cosimo I. de' Medici Tapisserien ein integraler Teil der Dekoration des Palazzo della Signoria. Bildteppiche nahmen in vielen Fällen den Platz von Freskenwänden ein und wiesen Entwürfe auf, die sowohl die Gestalt der Räume als auch den Rest der Dekoration sowohl visuell als auch konzeptionell koordinierten.¹³⁷² Am Hof von Ferrara war die Situation ähnlich. Parallel zu den Anfertigungen „nach Maß“ sind in einigen Räumen thematische und ikonographische Zusammenhänge der *Arazzi* mit den Fresken zu beobachten. Der Este-Hof machte oft von beiden Techniken gleichzeitig Gebrauch: Malereien in Fresko belegten den oberen Teil der Wand und im unteren hingen die *Arazzi* auf Bodenniveau. Einige Säle in Ferrara zeigten auch unterhalb der dekorierten Holzdecken einen gemalten Fries und der verbleibende Teil der Wand wurde mit Bildteppichen ausgestattet.¹³⁷³

Auf Grundlage ihrer Funktion sind drei Typen von Tapisserien zu unterscheiden: für Säle *ad uso pubblico*, für *Appartamenti degli ospiti* und für Ausstattungen anlässlich von Festen und Banketten.¹³⁷⁴ Im Inventar der herzoglichen *Guardaroba* von 1580 findet man eine indirekte dokumentarische Bestätigung. Bei repräsentativen Räumen muss bei der Art der Nutzung differenziert werden. Für einen Empfang, eine Audienz oder ein Bankett unterscheiden sich beispielsweise die dargestellten Themen auf den Tapisserien. Ab Mitte des Cinquecento vervollständigten die Illustrationen auf den Bildteppichen die Geschichten, die auf den Decken zu

¹³⁷¹ Dies., 1990, S. 338f.

¹³⁷² Adelson, 1990, S. 338; Dies., *The decoration ...*, 1985, S. 170-171, Fn. 90-91.

¹³⁷³ Tuohy, 1996.

¹³⁷⁴ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 324.

sehen waren. Die Serie der *Gigantomachia* nach Entwürfen Giulio Romanos zählte seinerzeit zu den Hauptwerken der Karcher-Manufaktur und der italienischen Tapissierkunst des 16. Jahrhunderts. Ein Zusammenhang mit einer spezifischen Aufstellung und eine gut definierte Benutzung muss bei dieser Folge vorausgesetzt werden. Die Bildteppiche waren für die *Sala dell'Aurora* im Castello bestimmt. Das herzogliche Schlafzimmer war ständig mit dem sieben-teiligen Ensemble der *Pergoline* ausgestattet. In der *Camera della stufa* findet man sieben *Arazzi* mit den Taten des Herkules und in der *Camera dell'Udienza* die Serie der *Paesi* mit Bordüren „a grottesche“. Das Charakteristikum einer fixen Ausstattung dieser letzten Serie ist aus seiner komplexen Komposition ersichtlich, die aus mehreren Stücken nach Maß (*Portiera, Sopracamino, Soprafinestra*) bestand.¹³⁷⁵

Um einige dieser angesprochenen Aspekte bezüglich der Ausstattungspraxis am Hof der Este deutlich zu machen, folgt nun die Beschreibung einiger Raumabfolgen im herzoglichen Stadtpalast und im Kastell. Zuerst werden die *Camere Dorate* Ercoles I. vorgestellt, ein repräsentatives prunkvoll ausgestattetes Appartement im Palazzo Ducale, das einerseits ein Exempel für das 15. Jahrhundert bildet, auf der anderen Seite für spätere Raumabfolgen im Castello vorbildlich war. Diesen schließt sich eine Untersuchung der neuen Stanzen Ercoles II. an, von denen die damalige Ausstattung mit Fresken, Gemälden und Tapissereien partiell rekonstruiert werden kann. Die günstigste Quellenlage findet man heute beim *Appartamento dello Specchio* im Castello vor, dessen Ausgestaltung Alfonso II. veranlasste. Dort sind noch einige Räume in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Zum Teil ist auch bekannt, welche Bildteppiche dort zur Zeit des letzten Este-Herzogs hingen.

5.2.2 Die *Camere Dorate* im Palazzo Ducale von Herzog Ercole I.

Herzog Ercole I. wählte für sein Appartement den Bereich um den direkt im Norden anschließenden Hof, der bis zu diesem Zeitpunkt als „*Cortile delle cucine*“ bezeichnet wurde.¹³⁷⁶ Ausgangspunkt der Raumfolge war die *Sala Grande*, die für Bälle, Festessen, Empfänge und Aufführungen benutzt wurde. Sie lag am Endpunkt der großen überdachten Treppe, die vom *Cortile grande*, der späteren *Piazza del Governo*, in den Palast führte. Den kleinen Hof bestimmte Ercole zu seinem *Giardino Segreto* und schuf jenseits der *Sala Grande* über den

¹³⁷⁵ Bentini, Borella, 2002, S. 48.

¹³⁷⁶ Tuohys Untersuchung der verschiedenen Phasen der Baukampagnen unter Ercole I. am Palazzo Ducale ist nach wie vor unübertroffen (Tuohy, 1996, Dok. 57, S. 456f.; siehe auch Ders., *Studies...*, 1982, Appendix Aff.).

Arkadengängen die *Camere Dorate*. Das Appartement nahm die gesamte Seite des Palastes ein, die im Norden zum Castello gerichtet war.¹³⁷⁷ Die Räumlichkeiten des Herzogs waren die bedeutendsten im Palazzo Ducale und wurden den vornehmsten Gästen zur Verfügung gestellt. Die Abfolge von öffentlicheren und größeren zu privateren und kleineren Stenzen sollte für die weiteren zusammenhängenden Raumfolgen unter Alfonso I. und Ercole II. vorbildhaft werden. Die Aufteilung der *Camere dorate* entspricht dem Ideal der Renaissance, wie sie mit geringer Variation beispielsweise auch im Palazzo Medici in Florenz im Appartement von Lorenzo il Magnifico anzutreffen war.¹³⁷⁸

Zwischen 1479 und 1481 ließ Ercole sein Appartement dekorieren. Der Hauptempfangsraum, die *Sala Grande*, mit den *Camere Dorate* durch einen *Salotto* verbunden, wurde, wenn sie in Benutzung war, mit Tapisserien aufgewertet. Der *Salotto*, die *Antecamera* und die *Camera*, die von einem *Camerino* und schließlich einer *Guardacamera* begleitet wurde, waren mit Holzinlaysen, Marmor sowie mit Malerei und Goldornamenten geschmückt.¹³⁷⁹ Der Fußboden der *Antecamera* war mit Majolikafliesen belegt, in den anderen Räumen befand sich Carrara-Marmor. Die Türen dekorierten Intarsien mit Wappen. Im *Salotto* gab es einen überdachten Balkon zum Castello hin. In der *Antecamera* befanden sich ein Kamin aus Marmor und ein Bett. Die Wände gliederten 20 Holzsäulen, zwischen denen vier Reliefs und *Arazzi* angebracht waren. Die Serie inklusive Baldachin, Betthimmel und Wandbehänge setzte sich aus 13 Teppichen zusammen.¹³⁸⁰

Die *Camera*, das Schlafgemach Ercoles, wies wahrscheinlich einen Fußboden aus weißem Carrara-Marmor auf. Der 6,5 x 9,7 m große Raum besaß eine Kassettendecke aus Pappelholz, die von einem Fries mit Gesims getragen wurde. Wie die rechteckigen Reliefs an den Wänden, war vermutlich der gesamte Dekor vergoldet, worauf der Name der Räume verweist. Neben dem immobilen Schmuck hingen Tapisserien mit Dattelpalmen und herzoglichen Wappen an den Wänden, drei *Spalliere* auf Schulterhöhe und zwei *Bancale*. Teppiche mit Pflanzenmotiven zierten Ercoles Bett, während die Tür aus Walnussholz durch einen *Antiporto* mit Apfelbäumen und Wappen verhängen werden konnte. Auf diesen Raum folgte das *Camerino* (6,5 x 6 m) mit einer Kassettendecke mit Rosetten, darunter befanden sich ein Architrav, Fries und Gesims sowie

¹³⁷⁷ Borella, 2003, S. 21.

¹³⁷⁸ Faber, K., Ercole II. d'Este als Auftraggeber in der estensischen Tradition des Quattro- und Cinquecento, In: Weber, 2003, S. 27.

¹³⁷⁹ Borella, 2003, S. 21.

¹³⁸⁰ Tuohy, 1996, S. 75ff.; Ders., Studies..., 1982, S. 71ff.

vergoldete Reliefs an den Wänden. Tapisserien mit Baum- und Vogelmotiven schmückten das Bett. Eine der drei Bänke wurde von einer *Spalliera* mit einem weißen Einhorn hinterfangen. Auf den *Bancali*, welche an den übrigen Wandflächen hingen, wiederholten sich Dattelpalmen und Wappen.¹³⁸¹ Es folgte schließlich als letzter Raum die *Guardacamera*, zu der nur ein gewebter *Antiporto* erwähnt wird, welcher die Heldentaten des Herkules zeigte.¹³⁸²

In den *Camere Dorate* wurde eine Gesamtfläche von 319,5 m² vergoldet. Der blaue Hintergrund verstärkte den leuchtenden Effekt des goldenen Dekors. Es waren primär Ercoles Privaträume, die er jedoch zu wichtigen Anlässen, meist in Verbindung mit Hochzeiten, auserlesenen Gästen zur Verfügung stellte.¹³⁸³ Tuohy schreibt die künstlerische Leitung der Ausstattungsarbeiten Cosmè Tura zu.¹³⁸⁴ Von den *Camere dorate*, die auch als „*le camere del duca nostro ornatissime*“¹³⁸⁵ beschrieben wurden, ist heute nichts mehr erhalten.¹³⁸⁶ Zu vermuten ist ein ähnliches Aussehen wie bei der *Sala dei Stucchi* im Palazzo Schifanoia, die direkt an die *Sala dei Mesi* anstößt (**Abb. 114**). Die Dekoration der *Sala dei Stucchi* zeigt an, dass der Saal einem offiziellen Zweck im Sinne eines Audienz- oder Empfangsraumes diente.¹³⁸⁷ Der Dekor in den *Camere Dorate* war weit kostbarer als die Wandmalerei in der berühmten Halle im Schifanoia Palast und damit auf die Präsentation von Glanz und wertvollen Materialien ausgelegt. Um die Pracht der Räumlichkeiten noch weiter zu steigern, wurden Tapisserien in Ergänzung zur bereits vorhandenen Wanddekoration angebracht. Die Illustrationen der fast ausschließlich als neu zitierten Teppiche zeigten neben Verduren überwiegend Wappendarstellungen und bekannte Embleme des Hauses Este. Außerdem ist ein *Antiporto* mit den *Taten des Herkules* als deutliche Anspielung auf den gleichnamigen Auftraggeber Ercole I. zu bewerten.

¹³⁸¹ Ders., 1996, S. 78.

¹³⁸² Faber, 2003, S. 28.

¹³⁸³ Ebd. und Fn. 23.

¹³⁸⁴ Tuohy, 1996, S. 79.

¹³⁸⁵ Zitiert nach Tuohy, *Studies...*, 1982, S. 72.

¹³⁸⁶ Ein Feuer zerstörte im Jahr 1532 die „*loggia di piazza*“, die farbige Fassade und die *Sala Grande*, die große Halle für festliche Veranstaltungen und Theateraufführungen. Bereits Ende des Cinquecento hatte das Gebäude nur noch wenig Ähnlichkeit mit dem Palazzo Ducale, wie er unter Ercole I. gestaltet worden war (zu den weiteren Entwicklungen des Palazzo siehe Ghirardo, 2005, S. 102ff.).

¹³⁸⁷ Eines der Hauptargumente zugunsten dieser Interpretation der *Sala dei Stucchi* ist deren Position zwischen dem eindeutig öffentlichen Raum der *Sala dei mesi* und dem eher privaten Raum des kleineren herzoglichen Apartments. Die Existenz eines Audienzzimmers in einer vergleichbaren Position in Belfiore unterstützt Rosenbergs Hypothese (Rosenberg, 1979, S. 377-384; Ders., 1982, S. 538f.).

5.2.3 Die neuen Stenzen von Herzog Ercole II.

Herzog Ercole II. war sowohl am Castello Vecchio als auch am Palazzo Ducale interessiert, die nun zu einer zusammenhängenden und einheitlichen Abfolge von Höfen und sie umgebender Gebäude zusammengewachsen waren.¹³⁸⁸ Zu Beginn seiner Regierung ließ er sich von seinen Hofkünstlern ein neues Appartement im Palazzo Ducale einrichten. Die sogenannten *Camere nuove* des Corte befanden sich über der *Via Coperta della Beccheria*, die funktional mit dem *Appartamento dei Camerini* von Alfonso I. auf der *Via Coperta* verbunden waren. Die Räumlichkeiten nutzte der Hof wahrscheinlich für Feste und Audienzen, während der Herzog im Castello residierte. Der letzte Flügel, der innerhalb des Palazzo di Corte entstand, liegt im Nordosten des Gebäudes zwischen der *Piazza delle Beccherie* und dem Garten, dem späteren *Giardino delle Duchesse*. Somit entstand ein Appartement im zweiten Geschoss, auf derselben Höhe der Räume Alfonsos I. über der *Via Coperta* und den Räumen des *Piano nobile* im Castello gegenüber.¹³⁸⁹ Zur Ausstattung der neuen Stenzen im Palazzo Ducale gehörten viele der sich heute in Dresden befindlichen Gemälde.¹³⁹⁰

Unter Ercole II. verlagerte sich der repräsentative Bereich des Hofes immer mehr nach Norden in Richtung Castello. Dort gab der Herzog im Bereich der Türme der *Marchesana*, *San Paolo* und *Santa Caterina* die Ausstattung einiger Räume im *Piano nobile* und im Stockwerk darüber in Auftrag. Für die Säle, *Camere* und *Camerini* dieser neuen Appartamenti webte die *Arazzeria ferrarese* eigens große Bildteppiche. Im Ostflügel von der *Torre Marchesana* bis zum *Giardino pensile* wurden die „*stancie nove*“ realisiert. Dabei handelte es sich um Erweiterungen, Renovierungen und Dekorationen bereits existierender Räumlichkeiten, welche die Hofkünstler um 1541 vornahmen.

1548 ließ Ercole II. von Girolamo da Carpi und Camillo Filippi in der *Torre Marchesana* die Decke seiner *Camera da letto* in Fresko ausmalen. Dort hob sich in der Mitte die *Occasione* hervor, in den Ecken befanden sich die vier Jahreszeiten und in den vier Seiten Juno, Venus, Pallas und Diana, „*fatte darabesco*“, das heißt mit Grottesken.¹³⁹¹ Aus den Quellen geht hervor, dass der Herzog diesen Raum auch als Schlafzimmer nutzte.¹³⁹²

¹³⁸⁸ Borella, 2003, S. 24.

¹³⁸⁹ Faber, 2003, S. 31.

¹³⁹⁰ Zu den Bildern siehe Faber, 2003, S. 32 und Weber, 2003.

¹³⁹¹ „1548 agosto 25, settembre 1, 14. Girolamo da Carpi e Camillo (Filippi) „dipintori compagni“ sono compensati per “*havere depinto nella camera de sua Ex. le infrascritte cose in Castello. Nel soffitto de ditta Camara in mezo la occasione et per ogni angulo le quatro tempora dell’anno, e tra un angulo e laltro Junone, Venere, Pallade et Diana*“

Die Dekorationen wurden bei dem verheerenden Brand, der im Februar 1554 in den Stanzen neben der *Torre Marchesana* ausbrach und sich schnell im Castello ausbreitete, fast vollständig vernichtet. Vor 1556 malte Girolamo da Carpi Kartons für Tapisserien, die für die *Camera* des Herzogs bestimmt waren.¹³⁹³ Das auf den *Arazzi* dargestellte Sujet wird in den Quellen nicht erwähnt. Im herzoglichen Schlafzimmer war wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt bereits die von Carpi und Filippi im Jahr 1548 bemalte Decke durch das Feuer von 1554 zerstört oder stark beschädigt. Luca d'Olanda, Camillo Filippi und Jacopo d'Argenta zeigten sich verantwortlich für die Entwürfe der Tapisserieserie der *Aquile bianche*, die Giovanni Karcher 1553 in seiner *Arazzeria* webte. Auch diese Bildteppiche waren für die *Camere nuove* Ercoles II. bestimmt.¹³⁹⁴ Mit der Wiederherstellung des Castello nach dem Feuer im Februar 1554 entstand ein umfangreiches ikonographisches Programm, das die Tugenden Ercoles II. hervorhob. In diesem Zusammenhang ließ sich der Herzog ein neues Appartement einrichten und mit einem wichtigen Bildzyklus ausstatten, der sein Motto „Geduld“ widerspiegeln sollte, das er sich auch auf Münzen prägen ließ.¹³⁹⁵ Die *Camerini*, der *Salotto dell'Occasione*, die *Stanze Nuove*, die *Camera delle Udienze*, das Schlafgemach des Herzogs und die *Camera della Stufa* gehörten zu einer Reihe von Räumen, die umfangreich verziert und ausgestattet wurden. Zum Programm zählten Gemälde, Wandteppiche, Vergoldungsarbeiten, künstlerisch gestaltete Möbel, Marmorverkleidungen und Fresken. Im ersten Geschoss des Castello waren fast ausschließlich die höfischen Gemächer und Festsäle untergebracht, im Erdgeschoss und im zweiten Stock befanden sich die Werkstätten, Küchen, Lagerräume, Garderobe und Waffenkammer sowie die Zimmer der Wachposten und Gemächer der Höflinge und Bediensteten.

Auf den *Piano nobile* war die *Camera della Pazienza* lokalisiert, die nach dem Motto des Herzogs benannt war. Zahlungsdokumente von 1555 bestätigen ihre Lage im nordwestlichen Turm des Kastells in der *Torre di Santa Caterina*.¹³⁹⁶ Um in die *Camera* zu gelangen, musste man nur einen längsgelagerten Raum links der Treppe durchqueren. Südlich befand sich ein kleines Zimmer, das in den Dokumenten als „*Loggetta della Pazienza*“ beziehungsweise

fatte darabesco alla Impresa da sua Ex.tia, lungo p. 28 ¼, largo p. 19 che fanno p. 384. (Memoriale della Munizione, 1548, cc. 93, 95, 99; zitiert nach Mezzetti, 1977, S. 61).

¹³⁹² Faber, 2003, S. 32, S. 36, Fn. 69.

¹³⁹³ Campori, (1876) 1980, S. 64-65; Mezzetti, 1977, S. 61-62 (1548), S. 64 (1556); Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 42.

¹³⁹⁴ Bentini, 1987, S. 78.

¹³⁹⁵ Zu den Münzen siehe Ravegnani Morosi, M., *Signorie e principati. Monete italiane con ritratto 1450-1796*, I, Rimini 1984.

¹³⁹⁶ Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 47f., Anm. 28; Faber, 1994-95, S. 45f., 52f.

„Camerino“ bezeichnet wird. Die Stenzen über der nördlichen Zugbrücke, die man heute ebenfalls vom Durchgangsraum aus betritt, sind Ergänzungen aus dem 17. Jahrhundert.¹³⁹⁷ Die Bezeichnung *Camera* spricht dafür, dass es sich um einen Raum handelte, in dem durchaus auch Empfänge stattfinden konnten. Die *Camera* gehörte im Allgemeinen zu den intimeren Bereichen des Palastorganismus und galt als Wohn-, Schlaf- und Gästezimmer.¹³⁹⁸ Der *Camera della Pazienza* kam zumindest eine halböffentliche, repräsentative Funktion zu.¹³⁹⁹ Die Nähe zur Aufgangstreppe vom Innenhof in das *Piano nobile* in der Nordostecke der Kastellanlage spricht dafür. Rechts der Aufgangstreppe schlossen sich die eindeutig repräsentativen Räume der *Sala* und *Saletta dei Giochi* an. Der Nordwesttrakt des Kastells rund um die Treppenanlage war nach 1554 in das öffentlich-höfische Zeremoniell eingebunden.¹⁴⁰⁰

Die Ausstattungsarbeiten werden auf die Jahre 1554-1555 datiert.¹⁴⁰¹ Das heutige Aussehen liefert nur noch wenige Hinweise auf die ursprüngliche Dekoration. *Camera* und *Loggetta* wurden nach der Devolution an den Papststaat komplett zerstört. Beschreibungen aus dem *Memoriale* von 1555 verweisen auf eine hochwertige und kostbare Dekoration mit Stuck, Grottesken und vier großen allegorischen Tafeln.¹⁴⁰² Die von Cavicchi veröffentlichten Zahlungsdokumente beziehen sich auf die Ausstattung der benachbarten *Loggetta della Pazienza*.¹⁴⁰³ Da *Camera* und *Loggetta* unmittelbar zusammengehörten, ist zu vermuten, dass ihr Dekor aufeinander abgestimmt war. Außerdem ist davon auszugehen, dass die Ausstattung des Hauptraumes mindestens so wertvoll war wie jene der *Loggetta*.¹⁴⁰⁴ Die Rechnungen zu letzterem Raum betreffen Stuckarbeiten aus Marmor, Dekor aus Porphyrr und Vergoldungen. Die Grundfarben des Dekors waren also Weiß, Rot und Gold.¹⁴⁰⁵ Leonardo da Brescia war für die Malereien der Grottesken und Veduten verantwortlich.¹⁴⁰⁶

Kirsten Faber macht in ihrer Untersuchung zur Ausstattung der *Camera della Pazienza* deutlich, wie die Bildthemen die moralischen und politischen Grundsätze des Auftraggebers Ercole II. widerspiegeln.¹⁴⁰⁷ Zum Bildprogramm gehörten vermutlich Camillo Filippis *Pazienza*,

¹³⁹⁷ Faber, 1994-95, S. 52.

¹³⁹⁸ Frommel, 1973, S. 71f.; zu der Diskussion siehe auch Kapitel 5.1.

¹³⁹⁹ Siehe Faber, 2003, S. 32.

¹⁴⁰⁰ Ebd. und Fn. 73. Zur *Sala* und *Saletta dei Giochi* siehe unten.

¹⁴⁰¹ Zur Chronologie und den Archivquellen siehe Cavicchi C., *Nuove...*, 1992, S. 41ff.

¹⁴⁰² Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 44ff.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Faber, 1994-95, S. 53.

¹⁴⁰⁵ Ebd. und Fn. 122ff.

¹⁴⁰⁶ Ebd. Fn. 127.

¹⁴⁰⁷ Ebd., S. 51ff.

Girolamo da Carpis *Kairos und Penitentia* sowie *Pax* und *Justizia* von Battista Dossi (Abb. 115-118).¹⁴⁰⁸ Die Allegorien wurden in formaler Hinsicht aufeinander abgestimmt. Anhand zeitgenössischer Äußerungen über Ercole II. konnte Faber nachweisen, dass vor allem *Pax*, *Justizia* und *Pazienza* mit den Idealen des Herzogs übereinstimmten. *Kairos* ist in Kombination mit *Pazienza* als die glückliche Gelegenheit zu interpretieren, die dem Herrscher aufgrund seiner Geduld nicht entgehen konnte. Die Geduld, die über Zufall und Zeit siegt sowie Gerechtigkeit und Friede stellten die Summe der moralischen und politischen Tugenden Ercoles II. dar.¹⁴⁰⁹ Die Beschreibungen aus den *Memoriali* aus dem Jahr 1555 bezeugen außerdem eine Dekoration mit Stuck und Grottesken, welche die großen allegorischen Tafeln einfassten.¹⁴¹⁰ Für die Deckenbemalung war Camillo Filippi zusammen mit Battista Bolognese zuständig. In der *Camera della Pazienza* wurde auch eine Statue von Ercole II. aufgestellt. Die in Modena befindliche, Prospero Spani zugeschriebene Porträtbüste zeigt den Herzog im Stil eines antiken Kaiserporträts. Auf dem Brustpanzer ist zweimal der antike Herkules dargestellt, während der Sockel die Allegorie der *Pazienza* zeigt.¹⁴¹¹ Ercole hatte mit der Transformierung und Umwandlung des Castello zu einer fürstlichen Residenz beabsichtigt, die Bedeutung dieser Werte in seiner Politik der Bewahrung des Herzogtums zu unterstreichen. Die Bilder waren somit gleichzeitig als Aufforderung an den Betrachter zu sehen, nach diesen Grundsätzen zu leben.¹⁴¹² Zahlreiche Texte belegen, welche Bedeutung Frieden, Gerechtigkeit, Gelegenheit und Geduld in Ercoles Leben einnahmen. In diesem Zusammenhang soll nochmals auf Giambattista Cintio Giraldis Werk „*Commentario delle cose di Ferrara*“ hingewiesen werden, in dem der Autor mit Bezug auf Ercole II. das Idealbild eines friedliebenden und weisen Herrschers schuf.¹⁴¹³

Zeitgleich zur Realisierung des *Appartamento della Pazienza* wurde die Dekoration des gesamten Westflügels im Castello geplant. Dort wurde 1554-1559 eine neue Galerie („*galaria nova*“) realisiert, der ein einheitliches, aufeinander abgestimmtes Dekorationsprogramm zugrunde

¹⁴⁰⁸ Gemälde lebensgroßer Allegorien wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts zur Tradition und zum festen Bestandteil vielschichtiger Freskenzyklen. (Wittkower, 1937-38, S. 175 und Anm. 7; Faber, 1994-1995, S. 45-57; Faber, 2003, S. 37, Kat. Nr. 19-21) Die um 1544 fertiggestellten Tafeln der *Giustizia* und *Pace* waren wahrscheinlich in den „*stancie nove*“ der *Via Coperta* ausgestellt, bevor sie Teil der dekorativen Ausstattung der *Camera della Pazienza* wurden (Bentini, 1985, scheda 3-4R, S. 5f.).

¹⁴⁰⁹ Faber 1995-95, S. 54.

¹⁴¹⁰ Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 53, Fn. 82 auf S. 64f.

¹⁴¹¹ Prospero Sogari Spani Clementi, Marmor, 108cm Höhe; Modena, Palazzo dei Musei, Galleria Estense, Nr. 574 (Faber, 2003, S. 34 und Abb. 6, 7).

¹⁴¹² Faber, 1994-95, S. 51ff.; siehe auch Dies., 2003, S. 33f.; Cavicchi, C., *Nuove...*, 1992, S. 45f.

¹⁴¹³ Ebd.; Giraldis, 1556, S. 154-185 und Kapitel 4.3.3.2.

lag.¹⁴¹⁴ Die große *Sala*, auf der Westseite von sieben großen Kristallfenstern beleuchtet, präsentierte sich als ein Raum von 32 x 6 m. 1556/57 ließ Ercole II. für diesen Saal von Giovanni Karcher die Bildteppichserie der *Città* weben, in welcher die Städte des Herzogtums – Ferrara, Modena, Reggio und Brescello – porträtiert waren.¹⁴¹⁵ Die *Arazzi* der *Città* in Wolle und Seide, deren Entwürfe von Luca d’Olanda, Camillo und Cesare Filippi sowie von Leonardo da Brescia stammten, sollten den Besuchern die Weite und den Reichtum der herzoglichen Besitztümer vor Augen führen. Zur Vervollständigung der Dekoration gestaltete Girolamo Bonaccioli die „*cornisoni*“ der Wände, während Leonardo da Brescia mit seinen Gehilfen Landschaften („*a paisi*“) malte.¹⁴¹⁶ Leonardo war auf derartige Illustrationen spezialisiert. Er führte, wie bereits erwähnt, mehrfach für den Hof Darstellungen von „*paesi e città*“ sowie Chorographien von Städten des Herzogtums aus.¹⁴¹⁷ Die Dekoration dieses Raumes blieb noch eine Zeitlang erhalten. In einem Inventar aus dem Jahr 1786 findet man die *Sala* als „*Camera dipinta di Geografia*“ zitiert.¹⁴¹⁸

Für die Tapisserien der *Città* wurde bereits herausgestellt, dass sie die Hauptlinien der politischen Leitung Ercoles II. symbolisierten.¹⁴¹⁹ In diesem Zusammenhang wurde vor allem auf die *Prudentia* des Este-Herrschers Bezug genommen, der Verteidigungsanlagen gegen seine Feinde erbauen ließ, um nicht seine Gebiete einer unsicheren Feldschlacht zu überlassen. Für den Herzog war der Frieden das Ziel seiner politischen Bemühungen. Nach seiner Heirat mit Renée von Frankreich unterhielt er gute Beziehungen zu Karl V. und dem Papst. Da er sich in einer politischen Pattstellung befand und so gut wie keinen Spielraum zum selbständigen Agieren hatte, musste er sich in Geduld üben. Das Dekorationsprogramm der Räumlichkeiten Ercoles II. richtete sich vermutlich an Freunde und Gäste des Herzogs und dienten als Mahnung und Aufforderung an den Betrachter, die allegorischen Darstellungen und ihre Bedeutung zu bedenken.

Die *Camera della Stufa* oder auch „*salotto di sua Eccellenza*“ liegt im südlichen Flügel des Castello in einer Raumflucht, die ein separates herzogliches Appartamento bildete. Dieses wurde

¹⁴¹⁴ Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 54; Appendix, ASMo, M F, R. 126 (1555), Dok. 7.

¹⁴¹⁵ Bentini, Borella, 2002, S. 49; Appendix, ASMo, M F, R. 123 (1554), Dok. 8, 9, 11, 12; R. 128 (1556), Dok. 13, S. 200f.; zur Ikonographie der Serie der *Città* siehe 4.3.4.4.

¹⁴¹⁶ Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 54; Appendix, ASMo, M F, R. 123 (1554), Dok. 18; R. 138 (1559), Dok. 21 (c. 280).

¹⁴¹⁷ Siehe Kapitel 4.3.4.4.

¹⁴¹⁸ Ebd., Appendix, AS.Roma, C F T, b. 1125, Dok. 1.

¹⁴¹⁹ Siehe Kapitel 4.3.4.4.

in den Jahrzehnten vor der Dekoration der *Stanze dello Specchio* realisiert.¹⁴²⁰ Die *Camera della Stufa* schmückte die verlorene siebenteilige Tapisserieserie der *Hercolini*, die Giovanni Karcher um 1550 in Wolle und Seide webte. Darstellungen von Göttern, Tugenden und Putti kleinen Formats, Früchtestons und Masken in Malerei ergänzten die mobile Ausstattung. Die originale Freskendekoration ist noch heute an der Decke zu sehen (**Abb. 119**). Für diese wurde Girolamo Bonaccioli zwischen Februar und Oktober 1559 bezahlt.¹⁴²¹ In den verschiedenen Bildfeldern stellte der Künstler im kleinen Format antike Gottheiten und Tugenden dar. Vier Oktogone präsentieren geflügelte und alternierte Putti sowie weibliche Genien, von welchen jede mit einem Symbol oder einem musikalischen Instrument in Bezug auf das Thema der Künste und der Tierkreise ausgestattet ist.

In den Sechsecken findet man allegorische Figuren, die auf die gute Regierung des Herzogs anspielen und auf seine Fähigkeit, die Laster zu besiegen: die *Sapienza*, die über die *Bellezza* triumphiert; die *Temperanza* (oder *Giudizio*) über die *Irresoluzione*; die *Religione* (*Fede*) über die *Eresia* (oder *Insidia*); die *Segretezza* über die *Maldicenza*; die *Concordia* über die *Contrarietà*; *Amor virtuoso* über den *combattivo* (*Eros e Anteros*); die *Verità* über *Calunnia* und zuletzt *Eloquenza* über *Ignoranza*. In den kleineren Ovalen heben sich die allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten ab, die von den wichtigsten Göttern des Olymp begleitet werden (Jupiter, Juno, Neptun, Pallas), den emblematischen Ministern über die höchsten Tugenden. In vier Darstellungen steht Pan im Zentrum, wie er etwa mit dem Lärm der Muschel über die Giganten siegt (**Abb. 120**) – ein Motiv, das in der textilen *Gigantomachia* Giulio Romanos erscheint –, oder unter den Gewändern des Satyrs von Amor besiegt wird.¹⁴²² Zwischen den Bildfeldern malte Girolamo Bonaccioli kleine florale Grottesken. Die ausführende Qualität der Dekorationen ist besonders gut und weist eine reiche und changierende Farbgebung auf.

Die sieben in Wolle und Seide gewebten, für die *Camera della Stufa* bestimmten Bildteppiche der *Hercolini* waren den Dokumenten zufolge 3,82 m hoch und wiesen Landschaftsdarstellungen auf. Leonardo da Brescia war für vier Entwürfe verantwortlich: *Ercole e Anteo*, *Ercole e il toro*, *Ercole e il leone nemeo* und *Ercole e cerbero*. Luca d'Olanda bearbeitete die drei Kartons

¹⁴²⁰ Bentini, Borella, 2002, S. 91ff.; Ghelfi, 2002, S. 130; Bentini, 1987, S. 77. Dieser Raum war bis vor kurzem Teil der Räumlichkeiten der Präfektur. Zum *Appartamento dello Specchio* siehe unten.

¹⁴²¹ Bonaccioli war Sohn des Malers Gabriele, der zur Zeit Dossos aktiv war. Seine Bottega, die zur Jahrhundertmitte und nach dem Tod Ercoles II. sehr beschäftigt war, wurde in der Folge durch jene von Leonardo da Brescia und Ludovico Settevecchi abgelöst (siehe Ghelfi, 2002, S. 132, Fn. 99f.).

¹⁴²² Bentini, 1999, S. 687 und Abb. 6-12.

mit den Darstellungen von *Ercole che uccide l'idra*, *Ercole che riposa* und *Euridice*.¹⁴²³ Ein Stück wurde den Erfordernissen des Raumes angepasst, wie eine Inventarbeschreibung überliefert: „*tagliato per mezo et fatone dui per meter in mezo la stufa per il caldo di essa*“.¹⁴²⁴ Aufgrund dieses räumlichen Zuschnittes kann man davon ausgehen, dass die um 1550 entstandenen *Arazzi* mit den später gemalten Fresken abgestimmt wurden, wie es auch in den zeitlich darauf folgenden Stanzen der Fall war (s.u.). Wie erwähnt, stammten die ikonographischen Inhalte der Herkulesbilder und -tapisserien von den Humanisten am Este-Hof.¹⁴²⁵ Die Gelehrten versuchten hierbei, Herzog Ercole II. mit dem antiken Herkules in Verbindungen zu bringen beziehungsweise durch Allegorien auf dessen Tugenden und Fähigkeiten anzuspieren sowie dessen Macht zu unterstreichen.

Die Malereien entstanden vermutlich als Ergänzung zur mobilen textilen Ausstattung, so dass der Raum eine vollständige Auskleidung aufwies. Inwieweit inhaltliche und formale Übereinstimmungen zwischen den unterschiedlichen bildlichen Medien bestanden haben, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, da weder die Tapisserien der *Hercolini* noch mit diesen in Verbindung stehende Zeichnungen erhalten sind. Aufgrund des relativ einheitlichen Stils bei den wenigen noch existierenden *Arazzi* aus der Karcher-Manufaktur kann man jedoch zumindest formale Analogien mit den erhaltenen Teppichen von Leonardo da Brescia und Luca d'Olanda in Erwägung ziehen. So erinnern die von Bonaccioli gemalten Figuren und naturalistischen Festons, die reich an Obst und Granatäpfeln sind, an den Stil der von Luca entworfenen Tapisserien. Die Fruchtgehänge und Masken, welche die Decke bedecken, sind gut mit den Bordüren der acht Bildteppiche der ferraresischen Kathedrale (1550-1553) vergleichbar. Auch könnten die Landschaftsdarstellungen der *Pergoline* (1558/59) mit jenen der *Hercolini* verwandt gewesen sein.

¹⁴²³ Siehe 4.3.3.2; Forti Grazzini, 1982, S. 71; Bentini, Borella, 2002, Fn. 60.

¹⁴²⁴ Inventar 1580; zitiert nach Forti Grazzini, 1982, S. 71.

¹⁴²⁵ Siehe Kapitel 4.3.3.2.

5.2.4 Das *Appartamento dello Specchio* im Castello von Herzog Alfonso II.

Während Ercole II. seine Repräsentationsräume um den *Torre di Santa Caterina (Appartamento della Pazienza)* konzentriert hatte, zielte das Interesse seines Sohnes Alfonso II. bei der Einrichtung des *Appartamento dello Specchio* auf die Zone des *Torre di San Michele*. Die Raumfolge, die ihren Namen von einem großen Kristallspiegel erhielt, der in einer der Stenzen hing, bietet heute den fast originalen Anblick, wie sie unter Herzog Alfonso II. nach einem ikonographischen Programm des Hofantiquars Pirro Ligorio angelegt worden war.¹⁴²⁶ Der Komplex aus Räumen und großen Galerien wurde hauptsächlich als Repräsentationszone genutzt und diente zur Beherbergung illustrierter Gäste, die Ferrara und den herzoglichen Hof besuchten. Es entstanden der *Salone dei Giochi*, die *Saletta dei Giochi*, die *Sala dell'Aurora*, das Antiquarium, die Bibliothek, der Audienzsaal und die Kapelle. Alfonso II. ließ das *Appartamento dello Specchio* nach dem desaströsen Erdbeben im Dezember 1570 erneuern und die Decken mit Fresken dekorieren.¹⁴²⁷ Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, und Ludovico Settevecchi arbeiteten an der Seite von Leonardo da Brescia für ca. drei Jahre (1574-1576) in den drei Haupträumen des Appartements.¹⁴²⁸

Mit der Schaffung der *Camera dello Specchio* schloss sich der Ring des Raumgefüges im *Piano nobile* und es entstand somit ein einheitliches Appartement vom Rang einer fürstlichen Residenz. Nach Wolfgang Liebenwein ist die Anwesenheit eines Spiegels für ein persönliches Studiolo, Bibliotheken und private Räume charakteristisch und ein Symbol der *Prudentia*, aber auch ein Zeichen für die Fähigkeit zur Selbstanalyse und inneren Reflexion.¹⁴²⁹ Diese Vorstellung reflektiert die Art der Selbstrepräsentation, die der Herzog in der Ausstattung seines Appartements wünschte. Es handelt sich um ein *Speculum principis*, eine Synthese der idealen Qualitäten, die der Herzog zu verkörpern dachte.¹⁴³⁰

¹⁴²⁶ Pirro Ligorio war kurz zuvor von Rom nach Ferrara gekommen. Zum ikonographischen Programm im Castello Vecchio unter Ligorio siehe Coffin, D., Pirro Ligorio and decoration of the late sixteenth century at Ferrara, In: The Art Bulletin, XXXVII, 3, 1955, S. 165-185.

¹⁴²⁷ Wie Herzog Ercole II. nach dem Brand von 1554, gab auch Alfonso II. sofort nach dem Erdbeben zahlreiche Restaurierungs- und Erweiterungsarbeiten im Castello in Auftrag. Zu den einzelnen Schäden, welche die Erdbeben am Castello anrichteten, siehe u.a. Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 58.

¹⁴²⁸ Marcolini, G., Da Renata ad Alfonso: scambio di "testimone" per la "Cappella Ducale" nel Castello Estense di Ferrara, In: Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pio, 1, hrg. von Piantoni, M., u.a. Venedig 2001, S. 229ff.; Bentini, 1987, S. 71-90.

¹⁴²⁹ Liebenwein, W., Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, S. 29, 39, 54-55, 152-153.

¹⁴³⁰ Fedozzi, I., Speculum Principis. Simbologie del potere negli affreschi dell'Appartamento dello Specchio nel Castello Estense di Ferrara, In: Bentini, Borella, 2002, S. 149f.

Nach der ursprünglichen Anordnung gelangte man zum *Appartamento dello Specchio*, indem man die große Marmortreppe hinaufstieg, die den *Cortile* mit den Räumen des Nordflügels verband. Der erste Raum, der *Salone dei Giochi* („*sala apresso la camara del specchio*“) mit den Maßen 18,5 x 7,5 m, bietet den Anblick einer vollständig freskierten Decke nach dem Thema der Darstellung der Ausübungen der Gymnastik (**Abb. 121**). Der große *Salone* wurde ursprünglich von acht Fenstern beleuchtet. Verschiedene Arten des Kampfes und Spiele, welche die sportlichen Fähigkeiten unter Beweis stellen sollten, sowie Wettkampfszenen (**Abb. 122**) sind in den Feldern zwischen Grottesken, Blumen, Putti und phantastischen Tieren dargestellt.¹⁴³¹ In Rechnungsdokumenten wird für die Dekoration des Raumes Bastianino erwähnt. Auch Ludovico Settevecchi war daran beteiligt. Die Malereien dienten, wie jene der folgenden Säle, der Vervollständigung der Ausstattung mit *Arazzi*, die eigens für diese Räumlichkeiten konzipiert und gewebt wurden. Die Fußböden, die ursprünglich aus sechseckigen Tonfliesen bestanden, waren, wie die Dokumente belegen, mit Teppichen bedeckt.¹⁴³² Für den *Salone dei Giochi* sind bezüglich der textilen Ausstattung zehn Tapisserien mit der Darstellung von „*Hercoli in prospettiva di un bosco finto di bronzo*“ dokumentiert, außerdem vier Bilder „*con cendali turchini per sopra ussi*“.¹⁴³³ Bei den Bildteppichen handelte es sich um die Serie der *Ercoli in bronzo* nach Kartons von Ludovico Settevecchi, die Giovanni Karcher nach dem Tod Herzog Ercoles II. in den Jahren 1560-1561 in Wolle und Seide webte.¹⁴³⁴ Da die Entwürfe der *Arazzi* vom selben Künstler stammten wie auch zum Teil die etwas später entstandenen Deckenfresken, muss hier von einem einheitlichen, die verschiedenen Bildmedien aufeinander abstimmenen Deko-rationsprogramm ausgegangen werden.

Dunkelblaue Säulen und Arkaden gliederten die heute verlorenen *Arazzi* und rahmten jeweils Felder ein, welche die Taten des Herkules als vorgetäuschte Bronzereliefs veranschaulichten.¹⁴³⁵ Vielleicht wurden die Teppiche so an die Wände gehängt, dass deren rahmende Säulen¹⁴³⁶ in ihrer Form den Fresken angepasst waren beziehungsweise die Bildfelder gliedernden Friese fortführten. Die zehn fast fünf Meter hohen Tapisserien dürften die gesamte, noch heute ohne Malerei belassene Wandfläche inklusive Fenster- und Türzwischenräumen ausgefüllt haben. Man

¹⁴³¹ Zur Ikonographie siehe v.a. Ghelfi, 2002, S. 113ff.; Marciolini, 2001, S. 230.

¹⁴³² Heute bietet nur noch die *Saletta dei Giochi* den Originalfußboden (Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 59, 66, Fn. 148).

¹⁴³³ Bentini, Borella, 2002, Appendix, ASMo, M F, R. 225 (1580), Dok. 7.

¹⁴³⁴ Siehe 4.3.3.2; Bentini, Borella, 2002, S. 49.

¹⁴³⁵ Forti Grazzini, 1982, S. 71.

¹⁴³⁶ Die Gliederung war vielleicht der illusionistischen Säulenrahmung der *Metamorfosi* (1544-1545) oder der architektonischen Anlage der *Pergoline*-Tapisserien (1558/59) ähnlich.

kann davon ausgehen, dass Pirro Ligorio auch inhaltliche Bezüge zwischen den Fresken und der mobilen textilen Dekoration beabsichtigt hatte. An der Decke sind verschiedene Arten des Kampfes, Spiele der Fähigkeiten sowie Wettkampfszenen nach griechisch-römischem Vorbild dargestellt.¹⁴³⁷ Diese Bilder zeugen von der ausgeprägten Vorliebe Herzog Alfonsos II. für körperliche Betätigungen wie Ballspiele, Pferdeübungen oder Turniere. Athletische Spiele, beabsichtigt zur Stärkung des Körperbaus und zur Steigerung des Wettkampfgeistes, waren integraler Teil der Erziehung und zielten auf militärische Unternehmungen ab. Betrachtet man die Passion Alfonsos im Licht der umfassenden Antiken-Kenntnisse Pirro Ligorios führt dies wiederum zu Konzepten, welche die heroische Größe der antiken Welt beinhalteten. Die Erhebung des Fürsten als Vermittler von Kraft, Tugend und Heldentaten war bereits unter Ercole II. ein gebräuchliches Thema in der ferraresischen Kunstpolitik. Während heute die Fresken auf der Decke lediglich auf die physischen Vorlieben und Fähigkeiten Alfonsos II. anspielen, standen sie ursprünglich in Verbindung mit den textilen Bildern an den Wänden, welche die Taten des antiken Heros veranschaulichten. Die *Storie* des Herkules waren ein häufig benutztes Sujet in der ferraresischen Kunst beziehungsweise Herkules war eine beliebte Identifikationsfigur der Este-Herzöge.¹⁴³⁸ Der Anblick des Raumes mit seinen ornamentalen, figürlichen, bewegten und illusionistischen Szenen in Fresko auf der Decke und in Tapiserie an den Wänden musste atemberaubend gewesen sein. Das prachtvolle Raumambiente vervollständigten auf dem Fußboden die bereits genannten Teppiche.

Im anschließenden kleinen Spielzimmer, der *Saletta dei Giochi* („*camara apresso la camara del specchio*“), tanzen im zentralen Bild in einem Kreis angeordnet, bei den Händen gefasst, die *Ore* mit den Symbolen der Jahreszeiten (**Abb. 123**). Die zwei längeren Seiten zeigen wie im Raum zuvor spielerische Ertüchtigungen, die zwei kürzeren Szenen eines bewaffneten Kampfes. Zwischen den einzelnen Bildfeldern erscheinen Grotteskenmotive (**Abb. 124**) und Putti, die mit Lektüre, Schreiben, Musik und Ballspiel beschäftigt sind (**Abb. 125+126**). Es handelt sich bei den Darstellungen um Anspielungen auf das Erlernen und die Ausübung der Künste. Für die Ausführung der Fresken wurden Bastianino und Settevecchi entlohnt.¹⁴³⁹ Auf diesen Raum folgt die zentrale *Stanza* des *Appartamento degli Giochi*, die *Sala dell’Aurora* („*camara del*

¹⁴³⁷ Die Darstellungen wurden mit dem Traktat „*De Arte Gymnastica*“ des Paduaner Doktors Girolamo Mercuriali in Verbindung gebracht. Die erste Ausgabe, veröffentlicht im Jahr 1569, weist keine Illustrationen auf, während die Edition von 1573 mit verschiedenen Typen antiker Gymnastikübungen ausgestattet ist (Fedozzi, 2002, S. 135f.; Coffin, 1955, S. 176ff.; Cappelletti, 2004, S. 104f.).

¹⁴³⁸ Siehe Kapitel 4.3.3.

¹⁴³⁹ Ghelfi, 2002, S. 113.

specchio”), die im alten Eckturm *dei Leoni* oder *di San Michele* lokalisiert ist. Um die quadratische *Sala dell’Aurora* (8 x 8 m) gruppierte sich ein System von Loggien, das einen Panoramaüberblick über die Stadt bot. Die *Loggetta dei Veleni* auf der Westseite bestand aus vier kleinen Arkaden auf Marmorsäulen, ähnlich wie die *Loggetta dell’Aurora* auf der Ostseite. Diese Loggien wurden in ihrer ursprünglichen Anordnung beim Erdbeben von 1570 zerstört.¹⁴⁴⁰ In der „*gallariolla verso la campana*“ (*Loggetta dell’Aurora*) hing eine Stickerei mit der Darstellung von „*donzelle*“, „(...) *opera di reccamo in cendale verde*“, während für die „*galleria verso il giardin del padiglione*“, der *Loggetta dei Veleni*, drei neue Tapisserien „*a boschaglia*“ bestimmt waren.¹⁴⁴¹

Die Bildteppichserie der *Gigantomachia* war für die *Sala dell’Aurora* bestimmt¹⁴⁴², das Herzstück des *Appartamento dello Specchio*. Die malerische Dekoration dieses Raumes behandelt mit Hilfe der Mythologie das Thema der vergehenden Zeit. Die Decke zeigt eine Allegorie des menschlichen Lebens (**Abb. 127**). Die vier Tageszeiten, der Morgen, der Tag, der Abend und die Nacht mit den mythologischen Figuren Aurora, Apollo, Cybele und Diana sind um das zentrale Bild von Chronos zwischen den drei Parzen angeordnet (**Abb. 128**). Die Parzen sind als Personifikationen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu interpretieren.¹⁴⁴³ Im Fries, der das Gewölbe umläuft, sind Putti in kleinen Wagen dargestellt, die von verschiedenen Tieren gezogen werden (**Abb. 129**). Zeit, durch die Göttlichkeit den Männern zugestanden, findet ihre maximale Qualifikation in der Figur des Fürsten. In letzterem verschmelzen die Begriffe von *Negotium* und *Otium* – Aktion und Kontemplation. Es gab somit Gelegenheiten für heroische Aktivitäten und Sport im Spielzimmer, wo die physische *Virtus* zelebriert wird. Ferner konnte man sich athletische Fertigkeiten aneignen, die als Vorspiele für die Kriegskunst galten.¹⁴⁴⁴ Für diese Malereien sind Zahlungen an Ludovico Settevecchi und Leonardo da Brescia bezeugt. Stilistische Analysen ergaben auch eine Zusammenarbeit mit Bastianino.¹⁴⁴⁵

Leonardo da Brescia führte für diesen Raum die „*cornicioni*“, die vergoldeten Gesimse und die Girlanden mit Früchten und Blumen aus.¹⁴⁴⁶ Neben den Grotteskendekorationen, die in Ferrara

¹⁴⁴⁰ Marcolini, 2001, S. 230.

¹⁴⁴¹ Bentini, Borella, 2002, S. 49.

¹⁴⁴² Forti Grazzini, 1982, S. 85, zum Dokument von 1580, das die Tapisserien zitiert, die für das *Appartamento dello Specchio* ausgeführt wurden.

¹⁴⁴³ Fedozzi, 2002, S. 144f.

¹⁴⁴⁴ Zur Ikonographie der Fresken siehe Fedozzi, 2002, S. 135ff.

¹⁴⁴⁵ Ghelfi, 2002, S. 113, 127; Bentini, Spezzaferro, 1987, S. 6ff.; Cappelletti, 2004, S. 96ff.

¹⁴⁴⁶ Es existieren eine Reihe von Zahlungen zugunsten Leonardo da Brescias aus dem Jahr 1564 und vom Februar 1575 „*per sua mercede de avere dipinto a mesi passati li cornicioni a olio de la camara del specchio con festoni nel*

zur Jahrhundertmitte sehr verbreitet waren, arbeitete der Künstler, wie bereits erwähnt, vor allem an Entwürfen für Tapissereien und Lederwandbehänge. Er zeigte sich außerdem für die Ausführung einiger *Camerini* der herzoglichen Residenz verantwortlich, für Landschaftsausschnitte in der *Galleria nuova* sowie geographische Pläne des estensischen Herrschaftsbereiches und weniger *Pittura di storia*. Die Früchtefestons auf Goldgrund (**Abb. 130**) sind Teil des Repertoires ornamentaler Motive naturalistischen Charakters, die beispielsweise bei den von ihm entworfenen Tapissereien der *Pergoline* erscheinen (**Abb. 57-59**).

In der „*camara del specchio*“ befanden sich fünf Bildteppiche, vier aus der Serie der *Gigantomachia* (1537-1538) (**Abb. 34+35**) und einer aus der Serie „*la deità d’Hercule*“ (1542-1544) (**Abb. 40+41**), verzeichnet als „*opera d’oro e argento, seda e lanna*“. ¹⁴⁴⁷ Die Serie der *Deità d’Ercole* nach Entwürfen Giulio Romanos bestand aus fünf Stücken. Vielleicht waren die anderen vier *Arazzi* für das oben erwähnte kleine Spielzimmer, die *Saletta dei Giochi* bestimmt, die an die *Sala dell’Aurora* anschließt. ¹⁴⁴⁸ Damit wären die drei Herkules-Serien der *Ercoli in bronzo*, der *Gigantomachia* und der *Deità d’Ercole* in den Repräsentationsräumen des *Appartamento dello Specchio* vertreten und ein einheitliches mobiles Dekorationsprogramm gewährleistet. Möglicherweise waren bei diesen Prachtserien, die nur durch Zeichnungen überliefert sind, ursprünglich ähnliche Früchtefestons und ornamentale Motive auf den Bordüren zu sehen, wie sie auf den erhaltenen ferraresischen Tapissereien sowie bei den Fresken anzutreffen sind. Die Ausführung der verschiedenen Bildmedien für die Dekoration der Stenzen stammte immer wieder von den selben Künstlern. Der Auftraggeber war darauf bedacht, die ornamentale Logik der Räume zu wahren. Die triumphale Thematik der *Gigantomachie*-Serie eignete sich besonders für die öffentliche Zelebration des Este-Herzogs. Auf der Tapissérie *Trionfo di Ercole* spielt wie beim Deckenfresko der Wagen einer Gottheit eine Rolle (**Abb. 132**). Vergleichbar ist etwa der Wagen des Apollo (**Abb. 131**) mit dem von Herkules angeführten Triumphwagen auf der Zeichnung (**Abb. 35**). Diese Sujets ergänzen kleine Putti mit verschiedenen Arten von Gespannen. (**Abb. 133**). Die Wagen als Mittel des Kommens und Gehens erinnern an den Bewegungsablauf im Kreislauf der Tageszeiten.

meggio retratti del naturale in campo d’oro“. Auf Basis dieses Zeugnisses war die Identifikation der *Camera dello Speccio* mit der *Stanza dell’Aurora* möglich, dem einzigen Raum, in dem Festons dieses Typs präsent sind. Spezzaferro hypothesiert, dass die Arbeiten von 1575 eine Weiterführung, Neubearbeitung und Bereicherung von jenen bereits im Jahr 1564 unternommenen Malereien waren, die wahrscheinlich vom Erdbeben in den 70er Jahren zerstört worden waren (Bentini, Spezzaferro, 1987, Fn. 7; Ghelfi, 2002, S. 127, Fn. 69).

¹⁴⁴⁷ Bentini, Borella, 2002, S. 49.

¹⁴⁴⁸ Diese Annahme ist hypothetisch, da hierzu schriftliche Aufzeichnungen fehlen.

In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass seit den ersten Jahren der Ausgestaltung für hohe Gäste an den Wänden besonders kostbare, möglichst golddurchwirkte Tapisserien mit repräsentativen Darstellungen, zum Beispiel des Herkules oder der Giganten angebracht wurden. Dieser Aspekt trägt dazu bei, den Sinn und die Bestimmung des Ortes zu klären, in dem sich den kosmologischen Elementen der Decke die Bestrafung der Überheblichen und im Zusammenhang mit der ausführlich behandelten Herkules-Thematik dieser Jahre die Zelebrierung des Heros, Emblem von *Virtus* und *Fortitudo*, zur Seite stellen.¹⁴⁴⁹ Außerdem verweist die Schaffung der *Libraria* und des *Antiquarium* im Streben nach einem Kompendium der Künste, der Taten und der Kenntnisse auf das ideale Bild eines Fürsten und einen Wohnsitz, in dem sich das gesamte Universum spiegelt und sich aus den einzelnen Elementen des Wissens und der Fähigkeiten neu zusammensetzt. Die Gleichsetzung des eigenen Hofes mit dem berühmten Sitz und Ort des Sieges über die Giganten als ein Triumph der Tugend über die Laster wurde bereits bei der Untersuchung der Tapisserien der *Gigantomachia* herausgestellt.¹⁴⁵⁰ Die Aufgabe, auf der Erde ein Goldenes Zeitalter zu errichten, oblag dem Fürsten, welcher, der Göttlichkeit nacheifernd, Vorbild für die Menschen war. Nur ihm stand es zu, zugunsten seines Staates die ihm zugeteilte Zeit ergiebig zu nutzen, da nur er verstand, das Gleichgewicht von *Negotium* und *Otium*, Aktion und Kontemplation zu verbinden.¹⁴⁵¹

5.2.5 Ausstattungen für Feste und Bankette

Eine Raumfunktion, die nach antiker Tradition zwingend einen Textildekor verlangte, war der Speisesaal. Zu den wesentlichen Bestandteilen gehörte die Ausstattung mit Kunstwerken aus der herzoglichen Schatzkammer, wozu vor allem das Prunkgeschirr, fürstlich gestaltete Tafelaufsätze, Tischbrunnen sowie Tapisserien gehörten. Die bildlichen Formulierungen wurden in der Regel durch sprachliche Repräsentationen ergänzt. Hofdichter schrieben zu diesen Anlässen Theaterstücke oder politische Allegorien. Hierbei spiegelten sich in den verschiedenen Medien wechselseitig die Themen. Gespeist wurde an langen Tafeln, die nach Bedarf dort aufgestellt wurden, wo es der Gelegenheit, Jahreszeit und Gästezahl entsprechend am passendsten war.¹⁴⁵²

¹⁴⁴⁹ Zur Freskendekoration und deren Ikonographie siehe Cappelletti, 2004, S. 95ff.; Ghelfi, 2002, S. 127; Fedozzi, 2002, S. 139ff.; Marcolini, 2001, S. 229f.

¹⁴⁵⁰ Siehe Kapitel 4.3.3.2.

¹⁴⁵¹ Fedozzi, 2002, S. 146.

¹⁴⁵² Im Mittelteil der *Pergolato di un giardino*-Tapisserie ist z.B. ein Gastmahl im Freien vor einem Pavillon dargestellt, an dem Herzog Ercole II. d'Este und Herzogin Renata di Francia teilnehmen (siehe 4.3.4.3 und Abb. 92).

Das Bankett war in der Renaissance eine besondere Kunstform.¹⁴⁵³ Als eine äußerst komplexe Repräsentationsform fügte sie den Symbolen der Tafel die Bedeutung der *Grandezza* des Fürsten hinzu. Der Umfang des Mahles und die Auswahl der Speisen standen ganz im Zeichen der Selbstdarstellung. Tapissereien dekorierten als kostbarste Form der Ausstattung oft weiträumige öffentliche Hallen und Bankett-Suiten, ihre wertvollen Seiden-, Gold- und Silberfäden leisteten einen wichtigen Beitrag zur prächtigen Raumwirkung. Ebenfalls wurden bestickte Seidenbehänge und Bahnen aus wertvollem Gewebe an die Wände gehängt.¹⁴⁵⁴ Hierbei handelte es sich um Ausstattungen, die auch die Stanzen des Palazzo Ducale oder anderer herzoglicher Gebäude kostbar schmückten. Deren Vorführung konnte in der nicht alltäglichen Dimension des Festes, das den Anspruch auf höchsten Ausstattungsluxus barg, eine besondere Bedeutung annehmen. Die Bildprogramme enthielten meist Botschaften des Gastgebers an seine Gäste. Sobald sich im Abendland der nachantike, monofunktionale Speiseraum entwickelt hatte, führten die Inventare oft unter solchen Räumen Teppiche als feste Ausstattung auf. Vielfach sind hier Themen wie das *Abendmahl*, die *Hochzeit von Kana*, das *Festmahl des Ahasver* und Ähnliches anzutreffen.¹⁴⁵⁵

Vor allem in der zweiten Hälfte des Cinquecento wuchsen die Aufträge für „*apparati scenici delle feste*“ an, für welche die Maler und Dekorateurs des Hofes verpflichtet wurden. Die „*pranzi di gala*“ nahmen die Este in der „*salla grande*“ im Castello ein, einem *Salone* im *Primo Piano* des Ostflügels mit Blick auf den *Cortile interno*, dem heutigen *Salone degli Stemmi*. In diesem Raum fanden auch Theateraufführungen statt. Zu diesen Gelegenheiten wurde der Saal mit *Arazzi*, dekorativen, ephemeren, malerischen und floristischen Ausschmückungen verschönert, für welche die Hofmaler verantwortlich waren. Die breite tiefstufige Treppe, die nach oben zum großen Saal führte, erlaubte es den Gästen, auf ihren Pferden empor zu reiten.¹⁴⁵⁶ In den Stanzen des Vatikan diente die *Sala di Costantino* als Bankettsaal und als Ort halböffentlicher Audienzen, worauf auch die Ausstattung in subtiler Weise reagierte. Die von 1520 bis 1524 entstandene Ausmalung durch Raffael-Schüler täuscht als Bildträger Tapissereien vor. Als zusätzlicher Dekor für hohe Anlässe entstanden unter der Aufsicht von Tommaso Vincidor 20 Bildteppiche mit den Darstellungen der *Giochi di putti*. Die *Arazzi* sind nicht erhalten, jedoch durch spätere Editionen, Zeichnungen und Stiche überliefert. Neben dem Programm einer

¹⁴⁵³ Siehe u.a. Mantovano, G., *Il banchetto rinascimentale: arte, magnificenza, potere*, In: Bentini, J. u.a. (Hrg.), *A tavola con il principe*, Ferrara 1988, S. 47-68

¹⁴⁵⁴ Cole, 1995, S. 30.

¹⁴⁵⁵ Brassat, 1992, S. 34ff.

¹⁴⁵⁶ Cavicchi, Marcolini, 2002, S. 44, 53.

inhaltlich komplexen Panegyrik auf den Medici-Papst, stellten die Puttenspiele in idealer Weise ein entspanntes, heiter stimmendes Ambiente für die päpstlichen Festessen in der *Sala di Costantino* dar. Die Putti ernteten und verzehrten Äpfel oder fingen Vögel.¹⁴⁵⁷

Fioravanti Baraldi hat in einem aufschlussreichen Band zur Speisekultur am Hof der Este einen wichtigen Beitrag zur Ausstattung von Banketten mit Tapiserie und anderem Dekor geliefert. Zu diversen wichtigeren Gastmählern gibt es Beschreibungen der prunkvollen *Apparati*. Bekannte Tranchiermeister wie Messisbugo, Grana oder Giovan Battista Rossetti verfassten im Cinquecento Chroniken, denen man diverse Anweisungen für die aufwendigen Vorbereitungen zu den jeweiligen Anlässen entnehmen kann.¹⁴⁵⁸ Unter der detaillierten Auflistung der anwesenden Gäste, der Disposition der Tische sowie der Servietten und Speisen ist es möglich, Einblicke in die ephemere und textile Ausstattung bei Banketten zu gewinnen. Vincenzo Cervio beschreibt zum Beispiel eine Dekoration, die auf der Rekonstruktion eines Gartens mit Fischteichen, Brunnen und Statuen basiert. In einem Teich aus Holz und Stuck schwimmen silberne Fische, die zwei am Rand sitzende Diener zu fangen versuchen. Der Teich ist von einem Garten umgeben, der von Haustieren belebt wird. Die Tischdekoration ist mit Girlanden aus Blumen und Früchten gestaltet.¹⁴⁵⁹ Cervios Beschreibungen über das Zurechtmachen der Räumlichkeiten des Bankettes verweilen oft auf den Wanddekorationen aus Tapisseries, Stickereien und anderen dekorativen Textilien, die das Ambiente schließlich kostbar erhöhen und denen ein wichtiger symbolischer und ikonographischer Wert beigemessen wurde.¹⁴⁶⁰ So erwähnt der Autor etwa „*Spalliere del giardino*“, die thematisch und formal das Ambiente vervollständigen.¹⁴⁶¹ Auf dem Tisch werden in Verbindung mit schön drapiertem Gemüse und Blumen „essbare“ Skulpturen in Form von Tieren angerichtet, zum Beispiel Pfaue, Schwäne, Nymphen, Hirten oder Schafe.¹⁴⁶²

¹⁴⁵⁷ Siehe Kapitel 4.3.4.3; Brassat, 1992, S. 36f.; Quednau, R., *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim/New York 1979, S. 148ff.

¹⁴⁵⁸ Bentini, J., *Per la ricostruzione del banchetto del Principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa*, In: *A tavola con il Principe*, 1988, S. 270ff.; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 321ff.; Mosti, A., *Lettera nuova di tutte l'entrate feste, giostre, comedie et doni per la venuta di Paolo III a Ferrara, cosa molto bella*, Ferrara 1543.

¹⁴⁵⁹ „(...) con le figure d'un bellissimo giardino, che si troverà sotto la tavola del banchetto doppo che si sarà destinato, con una peschiera & fontane in mezo à detto giardino, nel a quale vi saranno dentro pesci di diverse sorti, Rane, Tartarughe, & altre cose che le Signore convitate, doppò che haveranno colti diversi vaghi, & belli fiori del Giardino, piglieranno i loro Reticelli, che vi si troveranno apparecchiati, & con essi pescheranno li vivi pesci con pigliar anco de' conigli, leprotti, è simili animalletti che ivi saranno bene adornati, & con lor molto gusto (...)“ (Vincenzo Cervio, *Il Trinciante*, Rom 1593, S. 87-88). Das Traktat von Cervio ist eine Abhandlung der Tischgebräuche und der kulinarischen Kunst an den großen römischen Kardinalshöfen.

¹⁴⁶⁰ Zum Beispiel in einem Kapitel, das der „*modo di fare un bellissimo apparachhio a Dame, o' a nozze ad una tavola di Dame sole*“ gewidmet ist (Cervio, 1593, S. 93-95).

¹⁴⁶¹ Cervio, 1593, S. 94.

¹⁴⁶² Ebd., S. 95.

Fioravanti Baraldi verweist auf zahlreiche Stücke im Inventar von 1580, deren Ausstellungsort zwar nicht angezeigt ist, deren Darstellungsinhalt jedoch Anlass zur Vermutung gibt, dass diese nur bei besonderen Gelegenheiten präsentiert wurden. Zu diesen zählt sie die Serie der *Agricoltura*, auch *Stagioni* genannt, und der *Feste*, deren Themen die Autorin wegen der übereinstimmenden Ikonographie für die Dekoration eines Bankettes ausgesprochen geeignet findet.¹⁴⁶³ Zur Bestätigung dieser Hypothese liest man, dass dieselben Stücke zusammen mit Tapisserien „*a verzure*“, „*a boscaglie*“ und „*a pergoline*“ noch ein Jahrhundert später am Hof in Modena inventarisiert sind, wobei ihre kennzeichnende Funktion und Aufstellung spezifiziert wird. Die Bemerkungen „*servono di straordinie*“, „*servono alla bisogna*“, „*servono per teatri*“ begleiten die Serien von analogem Sujet im Inventar „*Notta distinta della qualità, altezza e giro delli Parati d’Arazzi, che si truovano nella ducal Razzeria*“ von 1679.¹⁴⁶⁴ Diese Anmerkungen geben auf der einen Seite Zeugnis für deren Nutzung im Zusammenhang mit einer Luxuskultur, auf der anderen Seite sind sie Definitionen des temporären und gelegentlichen ephemeren Nutzens eines Teils der herzoglichen Ausstattung. Zudem ist die Theatralisierung der höfischen Bankette mit Ausstattungen aus „*verzura, cornici e mascherature*“ bukolischer Inspiration konstant seit dem Quattrocento dokumentiert.¹⁴⁶⁵ De’ Sommi beschließt seinen vierten Dialog mit der minutiösen Beschreibung einer „*cena pastorale e rusticale*“, die von den Gonzaga in einer Reihe aufeinanderfolgender Theateraufführungen organisiert wurde, bei der alle Gäste und der Herzog selbst kostümiert waren.¹⁴⁶⁶ In einem dialektischen Kontext eigneten sich Garten und Bankett wechselseitig symbolische Bezüge des Festes an.¹⁴⁶⁷

Neben *Arazzi* mit ländlichen und verspielten Sujets stellen Tapissieriebordüren mit vegetabilen und floralen Motiven einen direkten Bezug zu den Speisen des Bankettes her. In diesen findet man ein suggestives Repertoire von aus der Natur kopierten Tieren, Blumen und Früchten. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang vor allem auf die von Luca d’Olanda abwechslungsreich gestalteten Einfassungen der ferraresischen Domtapisserien.¹⁴⁶⁸ Die Dekorationen der ferraresischen Bordüren überliefern zudem ein wertvolles Bildzeugnis der für die Speisen verwendeten Naturalien. Wie die oben im Zusammenhang mit der *Sala di Costantino* erwähnten

¹⁴⁶³ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 324. Zu den Tapisserien der *Agricoltura* siehe 4.3.4.4, zur Serie der *Feste* siehe 4.3.2.2.

¹⁴⁶⁴ Fioravanti Baraldi, 1988, S. 324.

¹⁴⁶⁵ Pieri, 1982, S. 505.

¹⁴⁶⁶ Zu verschiedenen Aufzeichnungen zu den estensischen Banketten siehe Solerti, 1891, S. CXLVIIIff.; Faccioli, E., *Scenicità dei banchetti estensi*, In: *Il Rinascimento nelle corti padane*, Bari 1977, S. 597-606.

¹⁴⁶⁷ Di Pascale, B., *Il banchetto nel ‘500: arte e invenzione*, In: *Dies.*, 1995, S. 59.

¹⁴⁶⁸ Siehe Kapitel 4.3.6.3.

Arazzi der *Giochi di putti* boten auch die Serien der *Metamorfosi* (**Abb. 43+46**) und der *Pergoline* (**Abb. 57-59**) ein zweckmäßiges Ambiente für Bankettsäle. So simuliert etwa die Säuleneinrahmung der fünf *Metamorfosi* eine Loggia und ersetzt die reale Architektur durch eine illusionistische Gartenanlage, in der Waldgottheiten, Nymphen und andere mythologische Gestalten erscheinen. Die *Arazzi* brachten den ewigen Frühling, den die Darstellungen der Este-Gärten symbolisierten, in den Innenraum und verwandelten ihn in einen phantastischen und mythischen Bereich.¹⁴⁶⁹ Im Mittelteil der *Pergoline*-Tapissereien ist eine Bankettszene im Freien mit Herzog Ercole II. vor einem Pavillon dargestellt. Wie bereits erwähnt, sind ausgelassene Bankettszenen im Garten als Hinweis auf das Goldene Zeitalter zu deuten.¹⁴⁷⁰ In diesem Zusammenhang ist die *Sala della Vigna* in der *Delizia* von Belriguardo interessant, welche als *Sala da pranzo* diente (**Abb. 134**).¹⁴⁷¹ Herzog Ercole II. wünschte, in seinem Landhaus einen großen Speisesaal vorweisen zu können, in welchem dem Gast das Gefühl vermittelt werden sollte, sich in einem ländlichen Ambiente zu befinden. Im Grunde genommen war die *Delizia* von Belriguardo die *Reggia di campagna* des Herzogs. Der malerische Zyklus war in zwei Teile geteilt: auf der einen Seite befanden sich die zwei kurzen Wände und die lange Wand gegenüber dem Fenster, auf der anderen Seite die einzige Fensterwand. Die Tischgenossen saßen vermutlich so, dass sie die Möglichkeit hatten, die Sicht auf die drei Wände des ersten Teils zu genießen, den zweiten Teil konnte man vor oder nach dem Essen betrachten oder wenn man sich im Raum bewegte. Gegenüber dem rekonstruierten Sitzplatz des Herzogs in der Mitte des Tisches und in der Mitte des Saales war die einzige Karyatide des gesamten Zyklus angebracht, die alleine ist und mit den Händen zu ihren Haaren greift (**Abb. 134b**). Von diesem Sitzplatz aus konnte der Herzog auf der kurzen Wand zu seiner Linken sein Bildnis, mit Würdeträgern des Hofes gemeinsam dargestellt, betrachten. Vermutlich befand sich ursprünglich zu seiner Rechten ein Pendant mit dem Bildnis von Renée von Frankreich, das ergänzt werden muss.¹⁴⁷² Auf eine ähnliche illusionistische Wirkung der *Sala della Vigna* im Vergleich zu einem Raum, in dem die vollständige Tapisserieserie der *Metamorfosi* hing, wurde bereits verwiesen.

Auch Jagdzyklen schmückten große Säle, in denen repräsentative Bankette abgehalten wurden.¹⁴⁷³ In vergleichbarer Weise wie Gartentapissereien konnten ebenfalls Bildteppiche mit

¹⁴⁶⁹ Zur Ikonographie siehe Kapitel 4.3.4.2.

¹⁴⁷⁰ Siehe Kapitel 4.3.4.3.

¹⁴⁷¹ Benetti, 2000 S. 39ff.

¹⁴⁷² Zu dieser Rekonstruktion siehe Benetti, 2000 S. 39ff.

¹⁴⁷³ Franke, 2000, S. 192.

einem Jagdsujet den feudalen Innenraum in einen fiktiven Außenraum verwandeln. Die Natur wurde gewissermaßen in den Innenraum geholt, wo sie dem Betrachter wesentliche Teile der aristokratischen Lebenswelt vorführte und etwa beim Bankett Anlass zum Gespräch sein konnte.¹⁴⁷⁴ Eine Beschreibung von Giacomo Grana zur Ausstattung eines Bankettes anlässlich der Hochzeit von Alfonso II. mit Barbara, Tochter Kaiser Ferdinands von Habsburg, im Dezember 1565, überliefert eine thematische Ausgestaltung des Bankettsaales. Zu diesem Anlass fanden zwei große Festtafeln statt, eine gab Alfonso di Montecchio, der väterliche Onkel des Bräutigams, wahrscheinlich in einem Saal des Palazzo Bevilacqua, die andere Kardinal Luigi, der Bruder des Herzogs, im Palazzo Diamanti. Bei ersterem war für die Ausstattung Giovan Battista Rossetti zuständig, bei zweitem Giacomo Grana, der eine detaillierte Beschreibung hinterließ: „(...) *era adornata la gran sala del palazzo dei diamanti di bellissimi palchi di legno posti a mezzo l'altezza della misura della sala, ma così ben fatti con li suoi modiglioni, e dipinti a finzione di metallo... era poi addobbata tutta la muraglia, dalli palchi persino al tassello di bellissimi arazzi adornati con arme del Papa, dell'Imperatore, del Re di Francia, e della casa d'Este, con bellissimi festoni di verdura... e dissotto al fondo del tassello del palco, il quale era dipinto, vi erano attaccate con fil di rame delle figure di stucco bellissime, che tenevano torce in mano per rendere luce a quelle bellissime spalliere di verdure...*“¹⁴⁷⁵

Interessant ist die Ausstattung des Saales, der in einen Garten mit Konstruktionen von Holzgerüsten verwandelt wurde. Während man draußen eine reale winterliche Jahreszeit vorfand, thematisierte die Innenausstattung das Gegenteil. Der Raum projizierte die Gäste in einen sommerlichen Garten, der mit Girlanden aus Lorbeer, Zitronen, Orangen, Rosen, Nelken und blühenden mit Früchten angefüllten Hecken geschmückt war. An den Wänden hingen neben estensischen Wappenteppichen *Arazzi* mit den Abzeichen des Papstes, des Kaisers sowie des Königs von Frankreich mit Festons. Hinzu kamen noch *Spalliere di verdura*, deren Wirkung durch das Licht von Fackeln unterstrichen wurde.¹⁴⁷⁶

Auffallend ist bei diesen Anlässen die Wiederholung einzelner naturalistischer Motive, wie sie beispielsweise bei den *Pergoline*- und *Metamorfosi*-Tapisserien zu sehen sind. Die Häufung

¹⁴⁷⁴ Siehe 4.3.2.

¹⁴⁷⁵ Grana ferrarese, G., *Convito estense preparato e descritto da Giacomo Grana ferrarese (per nozze Milan Massari-Comello, con annotazioni di L.N. Cittadella)*, Ferrara 1843; Boschini, G., *Descrizione del banchetto nuziale per Alfonso II duca di Ferrara e Barbara principessa d'Austria preparato*, (Ferrara 1868), hrg. von Venturi, G., Ferrara 1985.

¹⁴⁷⁶ Ebd. und Di Pascale, 1995, S. 11ff. Anders wurde die Veranstaltung des anderen Hochzeitsbankettes von Giovan Battista Rossetti gestaltet. Auch in diesem Fall gab es eine metaphorische und ideale Gestaltung des Saales, die den Tischgast in ein maritimes Ambiente führte (Ebd.).

derartiger Beschreibungen lässt auf eine profunde Tradition schließen. Sehr umfangreich fiel das Gartenthema bei Banketten aus, verbunden auf der einen Seite mit der architektonischen Gliederung der naturalistischen Plätze, auf der anderen Seite mit den symbolischen Bedeutungen, welche der Kunstgriff der Natur kraft expliziter ideologischer Programme annehmen konnte.¹⁴⁷⁷ Von einer Verbindung zwischen Garten und Innenraum mit enkomiastischen Objekten und fiktiven naturähnlichen Dekorationen in den Stanzten des Signore zeugen die *Arazzi* der herzoglichen Karcher-Manufaktur. Die Tafel des Fürsten bereicherte sich durch die wiederholte Präsenz von immer komplexeren ephemeren Ausstattungen. Neben Damastdekorationen schmückten oft Bildteppiche die Wände, die in normalen Situationen unbedeckt waren, und welche den Ort des Bankettes, dem offiziellen Ereignis gerecht, angemessen erscheinen ließen.¹⁴⁷⁸

5.3 *Arazzo und Pittura*

5.3.1 Die mobilen Fresken

Obwohl Tapissereien in den unterschiedlichsten Qualitäten hergestellt wurden, waren sie in erster Linie für die anspruchsvollen und wählerischen Kreise intendiert. Wie deutlich wurde, hatte der Schmuck mit *Arazzi* eine besonders repräsentative Wirkung und stellte einen festen Bestandteil im Erscheinungsbild eines Regenten dar. Bildteppiche signalisierten seine Anwesenheit. Da Fürsten im 16. Jahrhundert bei ihren Ortswechseln ihre wertvollen Einrichtungsgegenstände mitnahmen, waren *Arazzi* aufgrund ihres stabilen Materials eine ideale Form der mobilen Ausstattung. Auf diese Weise konnten die Signori in verschiedenen Teilen ihres Herrschaftsgebietes oder bei Besuchen in anderen Territorien „Flagge“ zeigen. Mittels der Tapissereien war es möglich, relativ schnell ein ansonsten kahles Castello in ein farbenfrohes, bestechendes und vor allem anspruchsvolles Ambiente zu verwandeln. Man konnte sie nicht nur schnell aufhängen – manchmal durch Nagelung an die Wand entlang der oberen Kante –, sondern man vermochte sie auch genauso leicht wieder abzunehmen. Zusammengerollt und gebündelt auf einem Wagen, waren sie bereit für den nächsten Umzug. Sie konnten etwa mit einem „Teppichklopfer“ bearbeitet worden sein, um Staub und Spinnen zu entfernen, und bisweilen musste der eine oder andere Riss geflickt

¹⁴⁷⁷ Bentini, 1988, S. 276.

¹⁴⁷⁸ Ebd., S. 277f.

werden. Aber ansonsten blieben sie bei guter Haltung für lange Zeit glänzend und farbenfroh. Sie waren eine aussagekräftige Memoria vom Status des Besitzers.

Tapisserien waren vor allem im 15. und 16. Jahrhundert in Italien, dem Land der „unbeweglichen Fresken“, weit verbreitet. Man könnte glauben, dass es in der Periode, die mit Masaccio beginnt und mit Caravaggio endet – dem Goldenen Zeitalter der Malerei in Italien – den Italienern nicht in den Sinn kam, die Wände der Palazzi und Kirchen mit gewebten Tapisserien zu bedecken.¹⁴⁷⁹

Aber die bisherigen Untersuchungen haben etwas anderes gezeigt. Bildteppiche werden von modernen Historikern gerne als die „mobilen Fresken des Nordens“ bezeichnet.¹⁴⁸⁰ Campbell bemerkt hierzu jedoch richtig, dass die Vorstellung, die Tapiserie sei ein bewegliches Fresko aus dem Norden, irreführend ist, da sie ebenso einen wichtigen Beitrag zur Magnifizienz und bildlichen Kunst der Höfe führender italienischer Dynastien leistete.¹⁴⁸¹ Ebenso ist es nicht richtig, im *Arazzo* eine einfache Übersetzung der Wandmalerei zu sehen. Fresken sind nur in wenigen Aspekten, zum Beispiel in der Größe, mit Tapisserien vergleichbar, in den maltechnischen Ansprüchen sind sie dem gewebten Medium überlegen. Im Verlauf des Cinquecento wurden *Arazzi* oft mehr oder weniger dauerhaft an einen Platz gehängt, wo sie essentiell als fixe und relativ unverletzliche Wanddekoration behandelt oder in vergleichbarer Funktion wie große Tafelmalereien genutzt wurden. Im Gegensatz dazu erforderte der mittelalterliche Gebrauch, dass Bildteppiche häufig bewegt und manchmal mit anderen Tapisserien von unterschiedlichen Dimensionen und Sujets kombiniert wurden. Sie konnten um die Ecken herumgeführt werden, zusammengefaltet, unter oder um Feuerstellen zurückdrapiert sowie durchgeschnitten werden, um Öffnungen für Türen oder Fenster zu ermöglichen. Das heißt, *Arazzi* wurden alles andere als fix und unverletzlich angesehen.¹⁴⁸²

Die für Tapisserien an sich charakteristische Eigenschaft ist die Verbindung von Kunstwerk und praktischer Verwendung. Im Gegensatz zu Fresken haben Bildteppiche den Vorteil, dass sie schnell versetzt und mit Leichtigkeit für den Empfang berühmter Gäste oder für die Ausstattung von Festen, Banketten oder Schauspielen angepasst werden können. Außerdem begleiteten sie ihren Besitzer bei seinen häufigen Wohnungswechseln, auf seinen Reisen und sogar im Krieg.

¹⁴⁷⁹ Forti Grazzini, In: *Flemish Weavers...*, 2002, S. 130: „One might think that in the period which opens with Masaccio and ends with Caravaggio – the Golden Age of painting in Italy – the Italians had no need to cover the walls of palaces and churches with woven images.“

¹⁴⁸⁰ Delmarcel, 1999, S. 11; Die Bezeichnung „*mobilier fresco van het noorden*“ stammt von K. J. Steppe, *Brusselse wandtapijten* 1976, S. 11; siehe auch Luc Denys, *Les fresques mobiles du Nord. Tapisseries de nos régions, XVI-XXe siècles*, Hesselhuis Antwerpen 1994.

¹⁴⁸¹ Campbell, T.P., 2002, S. 85.

¹⁴⁸² Cavallo, 1993, S. 31.

Vom Altertum bis in die frühe Neuzeit dienten Wandbehänge als Schmuck provisorischer Unterkünfte. So kam bis zum Sesshaftwerden des Adels im 16. Jahrhundert die Mobilität des Teppichs den feudalen Lebensgewohnheiten insofern zugute, als die mittelalterlichen Burgen so gut wie keine monofunktionalen Räume aufwiesen und das bewegliche Mobiliar der einzelnen Zimmer fast täglich variiert wurde.¹⁴⁸³ Zu betonen ist ebenfalls die Tatsache, dass die Raumfunktion durch ein Fresko festgelegt war, durch die Dekoration mit Tapisserien jedoch abgewandelt werden konnte. Die Wandmalerei definierte ein Appartement dauerhaft als Sitz des Machthabers, die Bildteppiche hatten dagegen eine austauschbare Funktion und waren nicht an einen Ort gebunden. *Arazzi* überspielten das Dauerhafte der Architektur, zumal sie über alle architektonischen Gliederungen hinweg gehängt werden konnten. Sie verdeckten sogar Türen.

Wenig Gewicht wurde bei der Ausstattung zuweilen der Aktualität der Werke beigemessen, da bestimmte Stücke einen besonderen ideellen Wert besaßen und durch Restaurierungen so lang wie möglich instand gehalten wurden. In den höfischen Tapisserieinventaren finden sich immer auch Werke, die stilistisch veraltet waren. Die registrierten Bestände, die in Paris vor der Revolution noch existierten, beziehungsweise jene in Brüssel, Ferrara, Modena und an anderen Orten, bestanden zu nicht geringen Teilen aus jahrhundertealten Stücken. Tapisserie wurde sicher gelagert, wenn sie nicht benötigt wurde. Dies schützte sie vor unrechtmäßiger Aneignung und auch vor Schmutz und frühzeitigem Verfall.¹⁴⁸⁴ Wenn man sich sorgfältig um *Tapezaria* kümmerte, konnte diese lange Zeit erhalten bleiben. Einige Bildteppichserien, die in einem Inventar der 1460er Jahre aufgelistet waren, erscheinen in einem Inventar von 1529 wieder und auch noch später.¹⁴⁸⁵

5.3.2 Der Wettstreit zwischen *Arazzo* und *Pittura*

Es gibt nicht viele Stimmen, die gegen den Gebrauch von Tapisserien sprechen: Ludovico Dolce veröffentlichte 1557 in Venedig ein Traktat der Malerei, „*L’Aretino ovvero Dialogo della Pittura*“, in dem die Harmonie und Expressivität der Zeichnungen Raffaels und Tizians gegen

¹⁴⁸³ Brassat, 1992, S. 30.

¹⁴⁸⁴ Die Mobilität der Tapisserie hatte den Nachteil, dass sie, wenn sie unbeaufsichtigt war, gestohlen werden konnte. Z.B. nahm das Gefolge des Herzogs von Kalabrien, das sich 1483 in Ferrara aufhielt, die Wandbehänge ab, welche die Suite schmückten, in der es untergebracht war. Fürstliches Stehlen dieser Art war sehr unüblich, aber *Tapezaria* verschwand nochmals 1478 und 1499, als sie im *Corte* ausgestellt war. Der Herzog entschied bei letzteren Fällen, keine Nachforschungen anzustellen, aus Angst, seine eigenen Höflinge der Tat schuldig zu finden (Tuohy, 1996, S. 221).

¹⁴⁸⁵ Tuohy, 1996, S. 221.

die künstliche Muskularität der Figuren im Werk Michelangelos und seinen Nachfolgern verteidigt werden und in dem Malerei jeder Art besser beurteilt wird als Tapisserien: „*Infine chi è colui che non comprenda l'ornamento che porge la pittura a qualunque cosa? Perciocchè i pubblici edificij ed i privati, benché siano i muri di dentro vestiti di finissimi arazzi, e le casse e le tavole coperte di bellissimi tappeti, senza l'ornamento di qualche pittura, assai di bellezza e di grazia perdono*“.¹⁴⁸⁶ Ludovico Dolce schreibt, dass Tapisserien zwar fein gewebt sein können, aber nur Malerei Schönheit und Anmut in den Raum eines öffentlichen und privaten Palazzo bringt.

Der Satz muss im Kontext von Dolces polemischem Argument gegen Vasaris *Viten* und zentralitalienischer manieristischer Dekoration interpretiert werden. Forti Grazzini liest in diesem Zitat nicht so sehr eine Kritik an *Arazzi*, sondern eine Kritik an der Florentiner Kultur und dem Michelangelismus der Florentiner Tapisserien, die in jenen Jahren nach den Entwürfen beziehungsweise unter der Aufsicht Vasaris gewebt wurden.¹⁴⁸⁷ Nur wenige Italiener der Renaissance haben Bildteppiche nicht positiv bewertet, wie Vasari explizit betont hat, als er sie als „*la bellissima invenzione degli arazzi tessuti, che fa commodità e grandezza, potendo portar la pittura in ogni luogo e salvatico e domestico*“ bezeichnet hat.¹⁴⁸⁸

Angelo Decembrio gibt in einem fiktiven Dialog sein abschätziges Urteil über den puren Luxus wieder: „*Nam quid de pictorum ineptiis (sunt inter eos quoque ut apud librarios, ac scriptores ipsos errores) nec in parietibus solum dixerim sed iis etiam uestibus quas parietibus appensas cernitis ex transalpina gallia deductis. in quibus ipsi textores pictoresque quanquam id operis genus multu sit artificii. de colorum magis opulentia telaequae leuitate quam picturae ratione contendunt. Ia uero Regali luxuria et stultae multitudini placent.*“¹⁴⁸⁹ Den *Arazzieri* wird hier zum Vorwurf gemacht, sie arbeiteten mindestens so falsch wie die Maler. Da sie großen Wert auf die Qualität der technischen Ausführung und die opulente Farbgebung legten, stellten sie das Verlangen der Fürsten nach Reichtum und die Dummheit der Massen zufrieden. Decembrio liefert daraufhin einen Diskurs über die figurativen Künste und über die korrekte Behandlung der Anatomie der Figuren. Er kritisiert die minutiösen Details und den Prunk der Gewänder, die

¹⁴⁸⁶ Dolce, L., *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, (Venedig 1557; Mailand 1863) Sala Bolognese 1974, S. 21.

¹⁴⁸⁷ Forti Grazzini, In: *Flemish Weavers...*, 2002, S. 130.

¹⁴⁸⁸ Vasari, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino (Florenz 1550), L. Bellosi und A. Rossi (Hrg.), Turin 1986, S. 10.

¹⁴⁸⁹ Baxandall, 1963, 317.

charakteristisch für die Kunst der Spätgotik sind.¹⁴⁹⁰ Ein anderer Theoretiker, Giovan Battista Armenini, betrachtete in seinem Werk „*De' veri precetti della pittura*“ von 1586 Tapisserien als „*bellissimi apparati fatti di panni di seta, d'oro, di filaticcio e di lana, li quali tessuti sono con paesi, istorie e con diverse fantasie di cose moderne secondo i capricci loro*“, aber auch als „*cose mobili et atte a poter servire a molti luoghi*“.¹⁴⁹¹

Hier stößt man wieder auf die Erwähnung der Mobilität der *Arazzi*. Sie werden als „bewegliche Bilder“ benutzt, wie Vasari erklärt, oder als „mobile Gegenstände“, wie Armenini beschreibt. Die Mobilität der Tapisserie war jedoch nicht der wirkliche Grund für ihren Erfolg in Italien. Bildteppiche waren, wie bereits mehrfach betont, an allen europäischen Höfen, auch an den weitgehend ortsgebundenen, das Repräsentationsmittel schlechthin. „*In essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello*“. Dieses Lob stammt von Vasari und betrifft die *Atti degli Apostoli*-Tapisserien, bezüglich derer er erklärte, sie seien so gut wie mit dem Pinsel gemacht.¹⁴⁹² Zugleich bemerkt Vasari die enge Beziehung zwischen Tapisserie und Malerei. Er bewundert dieses „*Miracolo*“ eines gewebten Werkes, das mit einem gemalten in Konkurrenz treten kann. Die Bemerkung verweist zugleich auf seinen Hintergedanken einer impliziten Bestätigung der Oberhoheit der Malerei über die Tapisserie, des „*Pennello*“ über den „*Filo*“. Vasari war entschiedener Verfechter des Postulats der florentinischen Kunsttheorie, dass handwerkliche Ausführung geringer zu schätzen sei als die geistige Leistung des *Disegno*. Die Worte Vasaris spiegeln ziemlich getreu den komplexen und bisweilen widersprüchlichen Dialog zwischen *Arazzo* und *Pittura* in der italienischen Kunst wider.¹⁴⁹³

Mit der Malerei konkurrierte die Tapisserie in ihrer Vermittlungsfunktion von fürstlicher Magnifizenz nicht. Vergleichbar mit Seidengeweben sind *Arazzi* als Kennzeichen für Status und wirtschaftlichen Reichtum ein Phänomen. Als Objekte elitärer und anspruchsvoller Sammlungen stellen sie eine große Investition dar, für die enorme Summen ausgegeben wurden. Im Gegensatz

¹⁴⁹⁰ Die oft zitierte Bemerkung, die laut Angelo Decembrio Leonello d'Este über Tapisserien macht, kann nicht dem Markgrafen selbst zugeschrieben werden, sondern ist vielmehr die Meinung des Autors selbst. Leonellos Enthusiasmus für Tapisserien ist u.a. durch die Tatsache reflektiert, dass er 1443 die hohe Summe von 3.000 Dukaten für in Brügge gekaufte *Arazzi* ausgab (siehe 4.1.2; Forti Grazzini, 1991, S. 61f.; Ders., 1982, S. 10f.; Campbell, L., 2002, S. 72).

¹⁴⁹¹ Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna 1586), M. Gorreri (Hrg.), Turin 1988, S. 203.

¹⁴⁹² Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, 1906 (1981), IV, S. 370: „*La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla, ed il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni: opera certo piuttosto di miracolo che di artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello.*“

¹⁴⁹³ Viale Ferrero, 1982, S. 117ff.

zur Tafel- und Freskomalerei, bei der sich bereits im 15. Jahrhundert die von Alberti formulierte Ablehnung der Materialästhetik durchsetzen konnte und dem Goldgrund ein Ende bereitere, blieb im Medium der Tapiserie der Materialwert von vorrangiger Bedeutung. Viele Zyklen waren wegen ihres exzeptionellen Anteils an Edelmetallfäden berühmt.¹⁴⁹⁴ Malerei hatte dagegen den Vorteil, relativ kostengünstig zu sein. Zum Beispiel gab Herzog Borso 9.000 Dukaten für eine prächtige Serie flämischer Tapisseries aus und nur 800 Dukaten für die außergewöhnlichen Fresken im Palazzo Schifanoia.¹⁴⁹⁵ Sogar eine Wolltapiserie kostete mehr als ein gemaltes Bild von vergleichbarer Größe, da die Ausgaben die Arbeit und die Materialien sowohl für den 1:1 Karton, der in Italien voll koloriert war, als auch für die Webarbeit beinhalten, die ein ziemlich langandauernder Prozess war.¹⁴⁹⁶

Ein Karton in Originalgröße, auch wenn er von einem bekannten Künstler ausgeführt wurde, war nur ein kleiner Teil im gesamten Herstellungsprozess. Die komplizierte Webarbeit – ein geübter Meister benötigte für einen Quadratmeter ungefähr drei bis vier Monate – und die hierbei verwendeten Materialien adelten das Endprodukt und machten es weit wertvoller als das gemalte Modell. Gewebte Tapiserie war wesentlich kostbarer, wenn viel Seide, Gold und Silber in die Fäden eingearbeitet wurde und die Darstellung kompliziert und mit vielen verschiedenen Farben gearbeitet war. Während in hoher Auflage produzierte, billige Reproduktionsgraphik ihre Vorlagen popularisierte, wurden solche durch die Wiedergabe in Tapiserietechnik gewissermaßen geadelt. Raffael hat als Lohn für die Kartons der Apostelteppiche ca. 434 Dukaten erhalten, während die Bildteppiche Papst Leos X. insgesamt um die 15.000 Dukaten gekostet haben. Bei dieser Relation ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Apostelteppiche reich mit Goldfäden durchwebt sind, was ungefähr ein Drittel ihrer Gesamtkosten ausmacht.¹⁴⁹⁷

Arazzi hängen nicht vollständig flach, sondern wölben sich stellenweise und weisen erhabene Ornamente auf, die im Licht besonders intensiv leuchten. Die Gold- und Silberfäden waren in das Gewebe eingewebt, um die prachtvolle Wirkung etwa der Kleider oder Landschaften zu steigern. Bildteppiche waren jedoch keinesfalls die teuerste Art textiler Ausstattung. Gemusterte und geschnittene Samte, Goldbrokate oder bestickter Samt waren noch kostbarer.¹⁴⁹⁸ Die bildnerische Gestaltung von Flachgeweben wie einer Tapiserie befindet sich in gewisser Nähe zu den

¹⁴⁹⁴ Siehe Brassat, 1992, S. 96f.; Baxandall, 1980, S. 24ff.

¹⁴⁹⁵ Cole, 1995, S. 30.

¹⁴⁹⁶ Siehe Tuohy, 1996, S. 219f., 225; Ders., 1982, S. 99-100; Adelson, 1990, S. 2.

¹⁴⁹⁷ Shearman, 1972, S. 2f., Anm. 9f.

¹⁴⁹⁸ Siehe Tuohy, 1996, S. 220.

Kompositionsprinzipien von Gemälden. Das charakteristische Merkmal des *Arazzo* besteht jedoch darin, dass er als textiles Medium besonderen Gesetzen untersteht, die dem Kunstwerk eine eigene Identität und Wirkung verleihen. Da der Tapissereientwurf Gegenstand besonderer technischer, ökonomischer und funktioneller Beschränkungen war, der von denen der Wandmalerei, Tafelmalerei oder Miniaturmalerei differierte, entwickelte er eine besondere Ästhetik. Die Qualität einer Tapissérie hing hauptsächlich von vier variablen Faktoren ab: vom künstlerischen Wert des Kartons; von der Fähigkeiten des Webers bei der Übersetzung des Entwurfs in die gewebte Form; von der Feinheit des Gewebes (die Zahl der Kettfäden pro cm und die Dicke des Schussfadens, welche direkt die Präzision der Details und der malerischen Qualität des Bildteppichs beeinflusste), und zuletzt von der Beschaffenheit der verwendeten Materialien.

Aufgrund von sowohl moderner Praxis als auch dokumentierter Produktion wird im Allgemeinen geschätzt, dass Weber bis zu einem Quadratmeter grober Tapissérie im Monat herstellen können. Teppiche von höherer Qualität mit einer feineren Kett- und Schussfadenzählung entstehen wesentlich langsamer, vielleicht 50-70 cm² pro Monat.¹⁴⁹⁹ An einem großen Wandbehang von fünf Metern Höhe und acht Metern Breite, nur mit Wollfäden und einer Kettfadenzählung von ca. fünf pro Zentimeter, würden fünf Weber etwa acht Monate arbeiten. Wenn feinere Materialien (Seide) benutzt werden, was in einer höheren Kettfadenzählung resultiert, dauert dies doppelt so lange. Die Produktion einer sechsteiligen Serie mit Stücken von fünf auf acht Metern würde daher die Entsprechung von 30 Webern über eine Zeit von acht bis 16 Monaten erfordern, ausgeschlossen die Zeit für den Entwurf der Zeichnungen, die Anfertigung der Kartons und den Aufbau der Webstühle.¹⁵⁰⁰

Tapissérie war zunächst keine die Malerei nachahmende, ihr unterlegene Kunst, sondern bestach durch ihre eigene Bildkonzeption. Die Künstler passten sich in der Regel bei ihren Entwürfen diesem Medium und ihren technischen Erfordernissen an. Die *Arazzieri* interpretierten die von spezialisierten Kartonisten nach den Entwürfen gemalte Vorlagen und wandten dabei medienspezifische Gestaltungsmittel wie die sogenannte Schraffurenteknik zur Erzielung changierender Farbmischungen an. Trotz des Anspruchs auf einen bildgemäßen optischen Eindruck und eine tendenziell malerische Aussage unterscheidet sich der *Arazzo* deutlich vom Gemälde oder Fresko. Zu nennen sind einerseits Textur und Oberflächenreize sowie teilweise das Kolorit, andererseits Format und eine differente Bildauffassung. Es ist auch eine gegenseitige

¹⁴⁹⁹ Delmarcel, 1999, S. 14; Campbell, T.P., 2002, S. 6.

¹⁵⁰⁰ Ebd.

Parallele zwischen Malerei und Tapisserie festzustellen oder vielmehr eine Ergänzung, da wechselseitig mit Varianten bildnerische Ausdrucksmittel und Zeitstile übernommen wurden.¹⁵⁰¹

Der *Arazzo* ist jedoch, wie an Beispielen deutlich gemacht wurde, im Gegensatz zur Malerei durch eine tendenzielle Abflachung der Bilder in Oberfläche und durch viele Details und Ornamente charakterisiert, was als Folgeerscheinung der besonderen Ausführungstechnik, der Bestimmung und Funktion der Bildteppiche zu bewerten ist.

Einige Wissenschaftler verglichen die zwischen 1469 und 1470 ausgeführten Fresken im Schifanoia Palast in Ferrara (24 x 11 m, 525 m²) mit nordischen Tapisserien und führten hierbei die Präsenz flämischer und burgundischer Einflüsse auf den Stil der Hofmaler und Auftraggeber an.¹⁵⁰² Ein Grund für diesen Vergleich ist sicherlich der ausgeprägte Stil der ferraresischen Malerei des Quattrocento. Eine Malerei, deren „expressive Outriertheit“ und „plastische Diesseitigkeit“ sie immer wieder als „irritierende Sonderform“ der italienischen Renaissance haben begreifen und sie gelegentlich unter den unmittelbaren Einfluss oder zumindest die Nachbarschaft der deutschen Renaissance haben stellen lassen.¹⁵⁰³ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass im frühen 15. Jahrhundert nordeuropäische Kunst eine wichtige Rolle für die ferraresische Hofmalerei spielte.¹⁵⁰⁴ Angesichts der großen Bedeutung, welche dem Tapisseriemedium am Este-Hof beigemessen wurde, ist ein Einfluss des textilen Mediums auf die Fresken sicherlich anzunehmen, dieser war jedoch, was den Bildaufbau angeht, vielmehr oberflächlich. Die Schifanoia Fresken sind sowohl thematisch als auch räumlich in einer abweichenden Art und Weise zu jedem anderen zeitgenössischen Tapisseriezyklus organisiert. Festzustellen sind jedoch drei Vergleichsfaktoren: Zum einen bedeckten beide Medien die gesamte Wand. Außerdem zeigen die Fresken in einem etwas archaisierenden Stil eine detailreiche Sichtweise des täglichen Lebens an Borsos Hof. Zuletzt zeigt die Präsenz von viel naturalistischem Detail in den Fresken eine Vorliebe für die Natur und ihre Geschöpfe, ebenso wie andere Formen differenziert gearbeiteter Details auf eine Parallele zur zeitgenössischen Tapisseriekunst hinweisen.¹⁵⁰⁵

¹⁵⁰¹ Was an einem Werk als Stil bezeichnet werden kann, ist die Summe gesellschaftlicher und künstlerischer Vorstellungen, Normen und Ziele, d.h. auch die Forderungen von Gegenstand, Aufgabe, Technik und Material, die in ihm Gestalt geworden sind, vermittelt durch die Künstler und ihre Auftraggeber (Suckale, R., Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 1993, S. 50).

¹⁵⁰² Gundersheimer, 1973, S. 242ff.; Rosenberg, 1982, S. 539; Brassat, 1992, S. 33, Fn. 128: Die hier (Schifanoia-Fresken) zugrundeliegende stilistische Matrix ist nicht die des Renaissance-Tafelbildes oder -Freskos, sondern die der gotischen Tapisserie.

¹⁵⁰³ Beyer, A., Hermetischer Kosmos: Aby Warburg und Roberto Longhi in Ferrara, In: Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 171-182, 171; Warburg, A., 1980, S. 173-198; Longhi, R., 1956.

¹⁵⁰⁴ Siehe 4.2.1.

¹⁵⁰⁵ Gundersheimer, 1973, S. 243f.

Die als Wandschmuck fungierenden Bildteppiche hatten große Mauerflächen zu bedecken, was ein großes Format erforderte und zugleich die Entstehung eines flächenhaften Monumentalstils hervorrief. Große Ausmaße verlangten eine größere Distanz des Betrachters zum Bildfeld, um auf diese Weise eine summarische Betrachtungsweise zu erleichtern. Aus diesem Grund mussten die einzelnen Elemente scharf hervortreten und der Entwurf ornamental sein, die Farbe stark und die Raumkomposition so angelegt sein, dass sie von vielen verschiedenen Gesichtspunkten aus interpretiert werden konnten. Die Tendenz zur Segmentierung der Bildfläche in einzelne Szenen, die gleichzeitig mittels großzügig angelegter Motive miteinander verbunden werden, sowie die Vorliebe zur figurenreichen Ausgestaltung lassen sich mit dem Streben nach Auffüllung großer Wandflächen erklären.¹⁵⁰⁶ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass kleinformatige Reproduktionen von Tapisserien zwar meist den Eindruck der Überfülle und Gedrängtheit, des „*horror vacui*“ und damit des Dekorativen vermitteln, dass vor den Originalen hingegen die Bild-erzählung, die durch Raumkompartimente oder Architekturelemente gegliedert sein kann, bei vielen Werken durchaus übersichtlich ist. Der *Arazzo* erfordert bewegte Betrachter, welche die Bildfolge abschreiten.¹⁵⁰⁷

Im Unterschied zur Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ist die plausibel ablesbare Räumlichkeit zunächst zweitrangiges Darstellungsprinzip, da Bildteppiche, die große Flächen abdecken sollten, stärker von einer die Bildgrenzen übergreifenden Narrativik sowie von Prachtentfaltung und Materialästhetik bestimmt sind. Aneinanderstoßend oder knapp übereinander gehängt, wurden Tapisserien nur selten als Einzelbild, sondern vielmehr als (tendenziell endlose) Bilderfriese gelesen. „Die ausbalancierte Aufteilung der Motive auf der Fläche und die Vielfalt im Detail sollen dem Auge gleichermaßen ein harmonisches Gesamtbild wie die Freude am Entdecken von Einzelreizen bieten. Die auffällig hohe Figurenzahl, der demonstrative Wechsel von kostbaren Kostümen sowie der Detailreichtum und der üppige Zierrat erklären sich jedoch nicht nur aus der Dekorationsfunktion von Tapisserie. Sie können durchaus auch als bewusste Stilmittel, die, der antiken Genera-Lehre folgend, den hohen Sujets angemessen einzusetzen sind, verstanden werden.“¹⁵⁰⁸ Es ist anzunehmen, dass für die Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts erst die Platzierung einer vollständigen Bildteppichfolge in einem oder mehreren Räumen das Gesamtkunstwerk ganz lesbar machte.

¹⁵⁰⁶ Kramer-Egghart, 1994, S. 100.

¹⁵⁰⁷ Franke, 1997, S. 126.

¹⁵⁰⁸ Ebd. Die Lehre besagt, dass entsprechend Anlass, Auftraggeber und Gegenstand auch die Sprechweise unterschiedlich sein muss (zur Analyse des Stilbegriffs und der Genera-Lehre siehe Suckale, 1993, S. 48-70).

Diese Ansicht der Räumlichkeit änderte sich im 16. Jahrhundert, die *Arazzi* übernahmen immer mehr die Charakteristika von Bildern. Zum Beispiel hat Raffael in den Entwürfen für die Apostelteppiche kaum Rücksicht auf das textile Medium genommen und seine Kartons im Grunde als Fresken aufgefasst. Ein Jahrhundert später sollte dann Peter Paul Rubens erstmalig die Webvorlagen nicht mehr in Tempera auf Pappe ausführen, sondern als vollwertige Ölgemälde, deren genaueste Wiedergabe er von den Brüsseler *Arazzieri* erwartete. Die als Gemälde ausgeführten Kartons waren für die Weber problematisch, da die Vorlagen auf deren Arbeitsweise keine Rücksicht nahmen. Die alten Patronenmaler bedachten hingegen noch viele technische Details. Erst im Zuge dieser Entwicklung, mit denen die Bildweberei ihrer kreativen Anteile beraubt und auf eine handwerkliche Reproduktionstätigkeit reduziert wurde, wurden zunehmend auch nicht zu diesem Zweck entstandene Gemälde in Tapiserie wiedergegeben.¹⁵⁰⁹

Außerdem muss auf die Tatsache verwiesen werden, dass mehrere in einer Folge zusammengefasste *Arazzi* durch die Einfassung mittels eines einheitlichen Bordürentyps die Homogenität des Gesamtkunstwerkes steigern sollten. Gleichzeitig erfährt der Bildteppich selbst eine Auf- und Neubewertung als Einzelkunstwerk, da er durch seinen Rahmen von den anderen Exponaten optisch getrennt wird.¹⁵¹⁰ Die Bordüre zeigt folglich auch eine geänderte Auffassung bezüglich der Funktion eines Wandbehangs an. Ihr Vorhandensein macht aus der Tapiserie mehr als einen „dekorativen Wandschmuck“, der in ein umfangreiches künstlerisches Programm eingebettet ist. Sie ist vor allem eine singular zu betrachtende Kunstäußerung der Entwerfer und Weber, während das Bildfeld selbst durch den Rahmen eine inhaltliche Bedeutungssteigerung erfährt.¹⁵¹¹

Der italienische *Arazzo* orientierte sich in seiner Entwicklung, wie an den Beispielen der *Passionsserie* von San Marco oder der ferraresischen *Pietà* deutlich wurde, immer mehr an den Errungenschaften der Freskomalerei und des Tafelbildes, etwa an dem Bemühen um die Ausarbeitung der Perspektive und an der Einbindung der Figuren in den sie umgebenden Raum unter gleichzeitiger Reduktion der Figurenzahl. Dies bedeutet auch eine gesteigerte Bereitschaft, den dekorativen Flächenstil zugunsten eines neuen Bedeutungsgehaltes des Bildfeldes – der Tapiserie als gewebtes Bild – fallen zu lassen. In Ferrara wird schließlich in den Teppichen aus der Karcher-Manufaktur die Beziehung *Arazzo* und *Pittura* evident, da immer wieder Vorlagen aus der lokalen oder italienischen Malerei gefunden werden konnten. Das Tafelbild hat seit dem

¹⁵⁰⁹ Brassat, 2002, S. 37.

¹⁵¹⁰ Kramer-Egghart, 1994, S. 121.

¹⁵¹¹ Ebd. und siehe 4.3.6.

15. Jahrhundert dem Fresko und auch dem Bildteppich Aufgaben entzogen, als man es allmählich auf das Format der Tapiserie brachte.

Doch bis auch der *Arazzo* dem Primat des gemalten Bildes unterworfen wurde und man ihn dann im 18. Jahrhundert nur noch als eine „entfernte Emanation des Künstlergenies“ wertete und nicht mehr recht zu schätzen wusste, hatten die Maler oft genug Teppichsubstitute zu liefern.¹⁵¹² Die Ausmalung der *Sala di Costantino* in den Stanzen des Vatikan von Raffael-Schülern (1520-1524) täuscht als Bildträger Tapiserien vor. Brassat sieht die Darstellung eines fingierten Bildteppichs als einen selbstbewussten Hinweis auf die überlegenen Möglichkeiten der Malerei.¹⁵¹³ Nach Funktion und Art der Verwendung sind Tapiserien und Tafelbilder nicht vergleichbar, da sie unterschiedlichen Sphären der Repräsentation zugeordnet sind: *Arazzi* hingen in den Repräsentationsräumen, Tafelbilder hingegen in intimeren Bereichen wie dem Studiolo. Das materiell weniger wertvolle Medium der Malerei kopierte weit öfter Tapiserien als umgekehrt. Künstler konnten ihre Virtuosität zeigen, indem sie die Wände mit *Trompe-l'oeil* oder illusionistisch gemalten *Arazzi* schmückten, und somit den Räumen einen luxuriöseren Anstrich gaben.

In diesem Zusammenhang erscheint der Vergleich einer Tapiserie des 15. Jahrhunderts, die der Este-Sammlung zugeschrieben wird,¹⁵¹⁴ mit einer zeitgenössischen Malerei, welche dieselbe Komposition offenbart, aufschlussreich. Der *Arazzo Der Hl. Lukas malt die Jungfrau und Kind* (**Abb. 135**) nach einer Vorlage Rogier van der Weydens wiederholt die Komposition eines Gemäldes im Museum of Fine Arts in Boston (**Abb. 136**), für das vier Versionen existieren. Malergilden verschiedener Städte hatten Kopien nach dem Rogierschen Altarbild hergestellt, um mit der „Ikone der neuen niederländischen Malerei“ in der Kirche vertreten zu sein. Offenbar wurde das Bild in Tapiserietechnik kopiert, um in den Zunfthäusern als textiler Wandschmuck präsent zu sein.¹⁵¹⁵ Der Teppich zeigt die Komposition spiegelverkehrt und wurde somit wahrscheinlich auf einem horizontalen Webstuhl nach einem Karton gewebt, der nicht für die spiegelverkehrte Weiterbearbeitung vorbereitet war. Weder Patronenmaler noch *Arazziere* haben das Bild mit tapiseriespezifischen Motiven umgestaltet, somit verhalten sich Original und textile Umsetzung nahezu wie ein graphisches Blatt zu seinem Gemäldevorbild. Eine wichtige Anpassung hat der Weber allerdings bei den Händen des Hl. Lukas vorgenommen. Auf dem Gewebe wie auf der malerischen Vorlage hält der Heilige den Zeichenstift mit seiner rechten

¹⁵¹² Brassat, 1992, S. 126.

¹⁵¹³ Ebd., S. 37.

¹⁵¹⁴ Siehe 4.1.5, 4.2.1.

¹⁵¹⁵ Rapp Buri, Stucky-Schürer, 2001, S. 412.

Hand. Während jedoch Maria auf dem Gemälde das Jesuskind in ihrem rechten Arm hält und die Brust gibt, spielt sich diese Szene auf der Tapiserie spiegelbildlich ab.

Die Hauptfiguren auf dem gewebten Bild sind entsprechend kleiner im Vergleich zu jenen in der Malerei. Sie sind im Raum weiter zurückgesetzt und in der Komposition weniger hervorgehoben. Zudem wurden die Kleidungsstücke beider Figuren in komplexere und dekorativere Falten gelegt. Die Tapiserie zeigt mehr vom gemusterten Kleid der Jungfrau und vom Kissen, auf dem der Heilige kniet. Die Linearperspektive in der Malerei, die mittels des Baldachins über dem Kopf der Jungfrau und der Anlage der Säulen im Hintergrund zu Tiefenwirkung verhalf, wurde in der Tapiserie eliminiert. Dagegen sind die geschnitzten Ornamente in der Anlage des Bildteppichs detaillierter, einzelne dekorative Gegenstände wie ein Korb, ein Tisch mit Blumenvase oder ein offenes Buch wurden hinzugefügt. Die Horizontlinie in der entfernten Landschaft wurde nach oben gezogen und mehr Gebäude, Bäume und Hügel füllen den Raum außerhalb des Zimmers. Zusammenfassend kann man feststellen, dass alles getan wurde, um das Bild in ein dekorativeres und flächigeres Medium umzuwandeln, welches mehr die Oberfläche der Komposition und die Materialästhetik betont als die Tiefe.¹⁵¹⁶

Im 14. und 15. Jahrhundert verfügte der *Arazziere* über eine gewisse kreative Autonomie. Er konnte nicht nur selbst der Kartonist sein, sondern er besaß auch in der Variation der Farben oder in der Einführung ornamentaler Elemente Entscheidungsfreiheit. Die Kartons waren summarisch aufgebaut, um dem Weber Handlungsspielraum zu lassen. Diese Verfahrensweise wird etwa bei den zwei Editionen der *Beweinung* nach Vorlage Cosmè Turas deutlich (**Abb. 68+69**). Abgesehen davon, dass bei der Cleveland-Version ein anderer Weber als bei der Editio princeps vermutet wird, konnten zwischen beiden *Arazzi* vor allem Unterschiede bei den schmückenden Details, den Kostümen, den Vordergrundpflanzen und der Landschaft festgestellt werden. Diese Varianten werden den jeweiligen *Arazzieri* zugeschrieben.¹⁵¹⁷ Im Laufe des Cinquecento änderte sich dieses Verhältnis. Der *Arazziere* wurde zunehmend zu einem reinen Kopisten des *Modello*. Die Webvorlagen waren bereits komplette Bilder in allen Einzelheiten. Das Primat der Tapiserie wurde durch diese Entwicklung weiter in Frage gestellt. Problematisch waren dann die als Ölgemälde ausgeführten Kartons für die Weber, da diese Vorlagen auf deren Arbeitsweise keine Rücksicht nahmen, wohingegen die alten Patronenmaler noch viele technisch bedingte Einzelheiten einkalkuliert hatten. Während die Entwurfsarbeit kontinuierlich eine Aufwertung erfuhr,

¹⁵¹⁶ Cavallo, 1993, S. 39ff.

¹⁵¹⁷ Siehe Kapitel 4.3.5.1.

ging mit ihr gleichzeitig eine Entwertung der handwerklichen Ausführung einher. Das führte so weit, dass Bildteppiche schließlich in Konkurrenz zu Gemälden traten. Spätestens im 17. Jahrhundert findet man in Tapisserien immer mehr malerische Modi, Imitationen virtuoser Chiaroscuro sowie Farbabtönungen und -übergänge.

In der Vorspiegelung der Realität konnte der *Arazzo* jedoch nicht in Konkurrenz mit der Malerei treten, der hierin wesentlich mehr Möglichkeiten offen standen. Die Aussagekraft der Tapiserie war im 15. und 16. Jahrhundert auch eine andere. Unerhört raffinierte Kostbarkeit, die dem Gewebe verliehen wurde und technische Bravour galten als künstlerisches Ausdrucksmittel. Ein Weber konnte nicht Farben vermischen und diagonale oder leicht gebogene Linien nachahmen, wie es ein Maler vermochte. Er schaffte es, ein grobes Äquivalent von Farbvermischung mittels der Schraffurenteknik zu produzieren oder abwechselnde kammähnliche Verzahnungen von Farbe zu weben, um aufeinanderfolgende Farbgebiete entlang der Grenze durchdringen zu lassen und so die Illusion eines verschmelzenden Mitteltons zu erreichen. Der *Arazziere* war ebenfalls in der Lage, die Umrisskonturen entlang der Linien von Farbwechseln weicher zu gestalten oder diagonale und kurvige Linien zu erreichen, indem er die Kontur mit kurzen Linien oder schmalen Blöcken von zart ausgeglichenen Farben aufbaute. Schmale Schlitze im Gewebe parallel zur Kett-Richtung erzielten schmale Schatten, die der Weber nutzen konnte, um subtile Konturen an Stellen zu definieren, wo starke Linien und Farbkontraste nicht gewünscht waren.¹⁵¹⁸

Wie kaum eine andere Arbeit sicherte der Teppichentwurf dem Entwerfer Publizität und Ruhm. Entwurfsarbeiten für Tapisserien wurden den Künstlern als Zeichen ihrer Universalität angerechnet.¹⁵¹⁹ Das materiell weniger teure Medium der Malerei kopierte allerdings häufiger Textilien als umgekehrt: Die Künstler konnten ihre Virtuosität zeigen, indem sie die Wände mit *trompe-l'œil* oder mit gemalten Bildteppichen schmückten, die typische Tapiserie-Kompositionstypen imitierten, und die den Räumen eine luxuriösere, dauerhafte Erscheinung verliehen. Künstler steigerten ihren Ruf, indem sie Realität vorspiegelten. Fresken führten die überlegenen Möglichkeiten der Malerei vor und Maler konnten bei dieser Technik, alle Register ziehend, andere Medien illusionistisch vortäuschen. Die Darstellung eines fingierten *Arazzo* kann als selbstbewusster Hinweis auf die überlegenen Möglichkeiten der Malerei gesehen werden. In diesem Zusammenhang sind auch Worte Vasaris signifikant, der erklärt, dass die Raffael-Teppiche in der Sixtinischen Kapelle so gut wie mit dem Pinsel gemacht seien. Mit dieser

¹⁵¹⁸ Ebd., S. 42ff.

¹⁵¹⁹ Brassat, 1992, S. 129.

Aussage postulierte er den endgültigen Triumph des Pinsels über den Faden.¹⁵²⁰ Spätestens mit Raffael hatte sich der Wettstreit zwischen *Arazzo* und *Pittura* entschieden.

Ökonomische Betrachtungen determinierten die Feinheit einer Tapissertextur, die wiederum die Menge an Details beeinflusste. Je mehr Kettfäden ein Stück enthielt, um so feiner konnte jeder Faden und somit auch das Ergebnis sein. Ein Bildteppich mit einem hohen Kettfadenanteil kostete mehr als einer mit weniger Kettfäden. Wirtschaftliche Faktoren beeinflussten auch die Anzahl der Farben oder die Zugabe von Seide, Silber und Goldfäden. Nicht unterbewerten darf man in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Tapisserien ihre einst außerordentliche Bedeutung vor allem ihrer repräsentativen Funktion verdankten. Auch zweitklassige Bildteppiche waren noch sehr teuer und trugen zu einer präziösen Innenausstattung bei. Die überwiegenden Aufträge für *Arazzi* kamen von Seiten mächtiger und zahlungsfähiger Fürsten, deren Beweggründe im Wunsch nach materieller Kostbarkeit sowie hoher technischer und künstlerischer Qualität der Bildteppiche lagen. Die italienischen Höfe versuchten sich in ihrer Prachtentfaltung und Magnifizenz zu übertreffen und durch hochwertige Kunstgegenstände ihre Macht und ihren Einfluss zu begründen. Die allgegenwärtige Präsenz von Tapisserien in den europäischen Palästen war, wie wir gesehen haben, typisch für die Zeit. Aufwand, Schönheit und Betonung wertvoller Seiden- und Edelmetallfäden standen hierbei im Gegensatz zum Illusionismus und zur Realitätsnähe in der Malerei. *Arazzi* sollten nicht in erster Linie Realität vorspiegeln, stattdessen war im Quattro- und Cinquecento immer der Materialwert von vorrangiger Bedeutung. Gerade darin liegt die Differenz zu anderen Medien. Nachdem spätestens seit Raffael Luxus und Prunk entschieden kritisiert und stattdessen die Betonung auf Nützlichkeit gelegt wurde, blieb im Medium des Teppichs materielle Kostbarkeit stets eine wesentliche Eigenschaft.

¹⁵²⁰ Siehe Vasari, *Le vite* (1568), Milanesi, 1906 (1981), IV, S. 370.

Schlussbemerkung

Als Zeichen von Prachtentfaltung und *Magnificenza* haben die Este in Ferrara mit der Tapisserie-kunst eine systematische Auftrags- und Erwerbspolitik verfolgt, mit der Intention, ihr Castello, ihre Stadtpaläste und suburbanen *Delizie* sowie ihre Staatsschiffe angemessen auszustatten. Die Familie gehörte zu den ersten herrschaftlichen Häusern in Italien, die eine Bildteppichmanufaktur einrichtete und über eineinhalb Jahrhunderte förderte. In der *Arazzeria* entstanden in dieser Zeit einzigartige, nicht replizierte Exponate. Nur wenige von den ferraresischen Hofkünstlern entworfene, auf den Webstühlen von Rubinetto di Francia, Nicola, Giovanni und Luigi Karcher oder Giovanni Rost gewebte Werke haben die Jahrhunderte überstanden und können noch von der hohen technischen und künstlerischen Beschaffenheit der Exponate Zeugnis ablegen. Neben den seltenen *Arazzi*, aufbewahrt in Ferrara, Como, Paris, Madrid, Cleveland und vielleicht noch in anderen unbekanntem Sammlungen sind vier Zeichnungen beziehungsweise Kopien nach Giulio Romano erhalten. Die Blätter stehen mit zwei prachtvollen goldgewirkten Herkules-Zyklen in Verbindung, die unter den letzten beiden Este-Herzögen zu den Paradeserien der Sammlung zählten.

Aufgrund ihrer frühen Entstehung im Jahr 1436, ihrer langen Existenz, der hohen Qualität ihrer Erzeugnisse und der hohen Geldbeträge, welche die Este für Tapisserien ausgegeben haben, wird der *Arazzeria estense* das Primat über die anderen Manufakturen in Italien zugesprochen. Am estensischen Hof zeigte sich zudem ein großes Interesse für die nordische Kultur, mit der sich eine Vorliebe für Bildteppiche und die Präsenz franko-flämischer *Arazzieri* in Ferrara verband, deren Aktivität abhängig war von jener der italienischen Künstler, welche die Entwürfe für die *Arazzi* schufen. Sowohl die Künstler als auch die Weber, die für die lokale Bildteppichmanufaktur arbeiteten, hatten am Hof einen hohen Stellenwert. Die Tapisserien genossen ein Ansehen gleichermaßen als Schatzkunst und magnifizentes Ausstattungsmedium sowie als Kunstwerk ersten Ranges und Medium herrschaftlicher Bildpolitik.

Vor allem diente der *Arazzo* als ein kulturelles Medium, welches ästhetische und politische Botschaften übermittelte. Die Tapisserie wies unabhängig von ihrer Darstellung eine besondere symbolische Bedeutung auf, was sich aus den Umständen ihrer Verwendung, dem Ort und Anlass erschließen lässt. Neben den erhaltenen Teppichen können die Verzeichnisse der estensischen *Guardaroba* bezeugen, dass mit Hilfe des *Arazzo* Politik betrieben wurde. Kein anderes bildnerisches Medium hat sich zudem in einer vergleichbaren Weise auf die Funktion der Herrschafts-

bestätigung verpflichten lassen. Die *Arazzi* haben sich als eine Domäne höfischer Inhalte erwiesen. Neben Sujets der *Vita signorile* waren auch Ritterepen, Herrscherviten und Schlachten, Turniere, Feste sowie panegyrische Themen mit Göttern und antiken Helden immer wiederkehrende Sujets. Insbesondere aber präsentierten die Bildteppiche Themen, die explizit mit der Glorifizierung des Auftraggebers verbunden waren und einen allgemein anerkannten „Fürstenstil“ aufwiesen.

Im 15. Jahrhundert erwarben die Este auf den internationalen Tapissiermärkten den größten Teil der *Arazzi* für ihre Sammlung. Auch wenn sie im Quattrocento in erster Linie noch danach strebten, sich dem Kunstgeschmack der europäischen Aristokratie anzugleichen, und sich mit Bildteppichzyklen ausstatteten, die an anderen größeren Höfen zirkulierten, versuchten sie verstärkt, sich durch Arbeiten in ihrer lokalen *Arazzeria* von diesen „Standardwerken“ abzuheben. Unter anderem wurden die Bildteppiche durch charakteristische Kennzeichnung unverwechselbar mit ihrem Haus in Verbindung gebracht. Die Este ließen ihre Wappen und heraldischen Motive einweben oder passten später die Stücke mittels Bordüren oder anderer konformer Elemente dem dekorativen Ambiente, für das sie bestimmt waren, an. Im Cinquecento war die *Arazzeria* unter der Leitung Giovanni Karchers in der Lage, eine Reihe individualisierter Bildteppichfolgen zu produzieren, deren objektbezogener ikonographischer Gehalt für den ferraresischen Hof gewissermaßen maßgeschneidert wurde. Die Geschichten und symbolischen Darstellungen auf den Tapissereien schlossen komplexe ikonographische, auf das Geschlecht der Este und ihren Herrschaftsbereich bezogene Konzepte ein, die von den Gelehrten des Hofes stammten.

Als Kunstwerk unterlagen die *Arazzi*, insbesondere seit der Renaissance, mehr oder weniger den Gestaltungsprinzipien der jeweiligen Epoche. Stilistische und ikonographische Vorbilder für die Tapissereien konnten meist in lokaler oder italienischer Malerei beziehungsweise bei anderen bekannten Bildteppichen gefunden werden. Die Textilien definierten die Räume politischer Macht und ihr blendender optischer Reichtum und die sorgfältig ausgewählte Ikonographie umschrieben das Reich des Herrschers. Während speziell die Freskenmalerei an dem Platz blieb, für den sie konzipiert wurde, benutzte der Este-Hof die *Arazzi* auch periodisch zu Festen oder hängte sie an externe Wände, was diese dadurch in Kontakt mit breiten Bevölkerungsschichten brachte. Die meisten Tapissereien hatten aufgrund ihrer Mobilität mehrere Zwecke zu erfüllen, wurden in Funktionen öffentlicher und zeremonieller, festlicher, privater oder informeller Art präsentiert. Als anlassbezogener instrumentalisierter Dekor, zum Beispiel bei Krönungen, Taufen, Hochzeiten, Festen und Begräbnissen sowie bei Fürstentreffen und anderen wichtigen politischen Akten,

erfüllten textile Bilder durchaus umsichtig berechnete politische Aufgaben. Viele Bildteppiche wurden entworfen und konzipiert, um diese unterschiedlichen Bedingungen zu berücksichtigen. Auch nach Raffaels Teppichen für die Sixtinische Kapelle waren es weiterhin die Tapisserien, die in ihrer Funktion als Herrschaftszeichen dem zeremoniell hochstehenden Ort gebührten. Die Bildteppiche zeichneten den Bezirk des Papstes und seiner Umgebung besonders aus, steigerten hier mit ihren Gold- und Silberfäden und den heroischen Sujets den Glanz gegenüber dem mit den alten gemalten, ornamentalen Vorhängen dekorierten öffentlicheren Kapellenteil. Sie wurden nun dauerhaft der architektonischen Gliederung angepasst und auch formal in ein Kontinuum der Decke gesetzt. Die inhaltliche und künstlerische Eigenständigkeit wurde zugunsten der Einheitlichkeit aufgegeben.

Eine wichtige Fragestellung war, inwieweit ein Zusammenhang zwischen Funktion und Ikonographie der Bildteppiche bestanden hat. Hier hat sich herausgestellt, dass am Este-Hof vorwiegend Abbildungen politischer Allegorien und Wappendarstellungen als Dekor für die repräsentativen Räume gewählt wurden. Die *Arazzi* mit dekorativem und phantastischem Charakter wurden für die privaten Stanzen bevorzugt. Auch der Webtyp, einfachere Wolltapisserien, Stücke mit Woll- und Seidenfäden oder die prachtvolle Variante mit Gold- und Silberfäden, stand offensichtlich in Beziehung zum Ort der Bestimmung der Exponate. Ferner konnten auf Grundlage ihrer Funktion drei Bildteppichtypen unterschieden werden: für repräsentative Räume, für Gästeappartements und für Ausstattungen anlässlich von Festen und Banketten.

Ab Mitte des Cinquecento vervollständigten die Illustrationen auf den *Arazzi* die Geschichten, die auf den Decken zu sehen waren. Wie vor allem für die Appartements Ercoles II. und Alfonsos II. festgestellt werden konnte, ging die noch im 15. Jahrhundert weitgehend unabhängige und mobile, nun immer mehr integrierte Ausstattung eine enge Beziehung zur Deckendekoration ein. Ikonographisch, motivisch und stilistisch bildeten die Tapisserien an den Wänden mit den gemalten oder stuckverzierten Decken eine Einheit. Dabei fügten sich die verschiedenen Dekorationen der Einzelräume zu einem übergreifenden Ganzen zusammen, ergänzten sich untereinander, bauten aufeinander auf und steigerten einander in der Wirkungsintensität. Für einige Bildteppiche aus der Karcher-Manufaktur wurde die Lokalisierung in spezifischen Räumen nachgewiesen, in denen das Dekorationsprogramm aufeinander abgestimmt war. Hier muss jedoch auch betont werden, dass die textilen Behänge nicht das gesamte Jahr in diesen Räumen hingen. Bei besonderen Anlässen gingen viele Sammlungsstücke mit den Herzögen auf Reisen und dekorierten beispielsweise die Repräsentationsräume im Palazzo Estense in Venedig. Der *Arazzo* war in die-

sem Sinne ein offenes Kunstwerk, das auf die Ergänzung durch den Kontext und das Ereignis angelegt war.

In Ferrara wurde Tapiserie nie anstelle der Malerei entwickelt, sondern vielmehr in Kombination und Ergänzung zu ihr konzipiert. Der Este-Hof benutzte Bildteppiche und Fresken, um einzelne Bereiche als mehr oder weniger repräsentativ bis privat einzustufen. Durch einen *Arazzo* konnte ein Raum kurzfristig oder dauerhaft in seiner Pracht aufgewertet und bestimmte Inhalte betont werden. Wie auch andere Herrscher bevorzugten die Este Tapiseriepolitik, um ihren Reichtum zu unterstreichen, ihre Überzeugungen und Fähigkeiten zu rühmen oder verpflichtende Vorbilder vor Augen zu führen. Zyklen mit panegyrischen Themen machten daher einen Großteil der Gesamtproduktion aus.

Tapisseries konnten die gesamte Umfassung eines Raumes bedecken, vom Fußboden fast bis hinauf zum Gesims. Die Sockelzone der Wandteppiche war in der Regel direkt über dem Fußboden angesetzt, so dass die Illusion einer kontinuierlichen architektonischen Struktur entstand, in welche die figürlichen Szenen mit ihren überlebensgroßen Protagonisten eingefügt erschienen. Wie nachgewiesen werden konnte, waren die Bildteppiche meist auf eine künstliche Festbeleuchtung hin berechnet. Der unruhige Schein der Fackeln und Kerzen, den besonders die Seiden- und Edelmetallfäden in unterschiedlichem Maße reflektierten beziehungsweise die Wollfäden absorbierten, erfüllte die textilen Monumentalbilder „mit Leben“ und steigerte ihre ohnehin gewaltige Wirkung. Die Ekphrasis war daher die vorherrschende Gattung, mit der Bildteppiche u.a. als „*miracolo dell'arte*“ oder als „*così bene, da parere vivi*“ beschrieben wurden.¹⁵²¹ *Arazzi* bildeten ästhetische Faszinosa ersten Ranges, vor denen sich bei öffentlichen Anlässen immer wieder sprachlos staunende Mengen einfanden: ein „*concerto de li panni d'oro*“,¹⁵²² „... *che mi parue essere in ciel, no in terra*“.¹⁵²³ Zu hoffen ist, dass die Tapiserie zukünftig in der kunsthistorischen Forschung und in den internationalen Sammlungen wieder vermehrt die Wertschätzung einer repräsentativen künstlerisch hochwertigen mobilen Kunstform erhält, die ihr gebührt und die ihr einst in beträchtlichem Maße zukam.

¹⁵²¹ Das Zitat des Chronisten A. Andrea bezieht sich auf die Tapisserieserie der *Cavalli* und stammt aus einem kleinen Heft, das die Ausstattungen im Este-Palast in Venedig 1572 beschreibt (zitiert nach Campori, (1876) 1980, S. 126).

¹⁵²² Zitat aus einer Beschreibung anlässlich des Besuches von Papst Paul III. in Ferrara im April 1543, von Agostino Mosti, *Lettera nuova...*, 1543; nach Forti Grazzini, 1982, Fn. 21 auf S. 87f.

¹⁵²³ Zitat aus *Trionfo dato alla Santita di Nostro Signor Papa Paulo terzo nello inclita citta di Ferrara, s.l., 1543*; zitiert nach Forti Grazzini, 1982, Fn. 21 auf S. 87f.

Summary

To display the splendour and *magnificenza* of their house, the Este family of Ferrara pursued a systematic policy of commissioning and acquiring tapestries that should prove worthy furnishings for their castle, their city palaces and suburban *delizie*, or their state vessels. They were among the first ruling houses of Italy to establish a tapestry workshop, promoting manufacture for more than one century and a half. In this time, their *arazzeria* produced unique exhibits, never to be replicated. Designed by artists of the Ferrara court and woven on the looms of Rubinetto di Francia, Nicola, Giovanni and Luigi Karcher, or Giovanni Rost, only a small number of these tapestries has survived the centuries to bear witness of high artisan skill and craftsmanship in our day. Apart from the rare *arazzi* that are kept in Ferrara, Como, Paris, Cleveland, and unbeknownst possibly also in some other collections, there are four designs by, or copies after, Giulio Romano that are still preserved. These are associated with two splendid, gold-interlaced Herculean cycles that rated among the show pieces of the collection at the time of the two last dukes of Este.

Due in particular to the early foundation of the workshop in 1436, to its continued existence and high quality output, and to the vast amounts of money that the Este spent on tapestries, the *arazzeria estense* is commonly considered second to none among the workshops in Italy. Moreover, the Este court cultivated a strong interest in Northern culture that led to a fondness of figurative tapestries, and hence to the presence of French and Flemish *arazzieri* in Ferrara – who in turn depended in their activity on Italian artists who created designs for *arazzi*. Both artists and weavers of the local tapestry workshop enjoyed a high status at the court. Tapestries were valued not only as a kind of treasury art and a magnificent means of furnishing, but also as first-rank works of art and means to transport the ruler's political imagery.

Above all, *arazzi* served as a cultural medium for the transmission of aesthetical and political messages. From the circumstances, the location and occasion of their display, it is possible to deduce that tapestries were eminently charged with symbolic meanings. Apart from preserved tapestries, the inventories of the *guardaroba* of the Este, too, bear witness to the fact that *arazzi* were used for political ends. Furthermore, no other medium of artistic representation was comparably tied into the function of confirming sovereignty. *Arazzi* prove to have been a preserve of courtly content matter. Recurring contents include the *vita signorile*, but also chivalric romance, the lives of princes, battles, tournaments, festivities and panegyric topics with

deities and heroes of antiquity. More than anything else, however, tapestries featured motifs that were explicitly intended to glorify their commissioner, displaying a widely recognized "princely style".

In the fifteenth century, the Este acquired the majority of the *arazzi* for their collection in the international tapestry market. Striving throughout the Quattrocento to adapt to the artistic tastes of contemporary European aristocracy, and to acquire tapestry cycles current in other important courts at the time, they nevertheless attempted more and more to cut a difference from these "standard pieces" with the products of their own local *arazzeria*. Tapestries were unmistakably associated with their house through certain particular and characteristic markings. Coat of arms or heraldic charges of the Este family were woven in, or tapestries were later adapted to designated decorative contexts through addition of decorative borderwork or other conforming features. In the Cinquecento, the *arazzeria* under Giovanni Karcher could produce a series of individualized tapestry sets with object-related iconographic contents that was to some extent custom-made for the court at Ferrara. Narratives and symbolic representations in these tapestries involved complex iconographies that had been developed by courtly scholars to refer to the Este family and to concepts relevant in their realm.

In some way, *arazzi* as works of art were subject to the design principles of their era, in particular after the onset of Renaissance. Models for the style and the iconography of tapestries can usually be discovered in local or Italian paintings, or in other well-known tapestries. These textiles defined the extents of political power, and their dazzling visual abundance, together with their cautiously chosen iconography, enunciated the ruler's sovereignty. While it was a characteristic in particular of frescoes to remain in their designed locations, *arazzi* were periodically also displayed at the Este court during festivities, or they were relocated to external walls, allowing access for a larger segment of the population.

Due to their mobility, most tapestries served more purposes than one and were presented in functions that ranged from the public and ceremonial to the festive and the private or informal. Instrumentalized as decorative elements that bore a special relation to given occasions like throne ascensions, baptisms, weddings, celebrations or funerals, to meetings of princes and other important acts of state, there is little doubt that these textile images also had to serve some cautiously considered political purposes. Many tapestries were conceived and designed to cater for such varying requirements. *Arazzi* as tokens of sovereignty were appropriate for any ceremonially highly-estimated location, even in the case of Raphael's tapestries for the Sistine

Chapel. There, the tapestries endowed the pope's precinct with particular distinction and increased its splendour through their golden and silver threads and their heroic motifs, as opposed to the more public part of the chapel that was still decorated with painted and rather ornamental curtains. The tapestries were permanently adapted to the architectonic structures and formally set into a continuum with the ceiling. In this instance, independence in terms of content and artistic execution was relinquished in favour of overall consistency.

An important research question concerned possible correlations between the functions and the iconography of tapestries. In this respect, it has become apparent that political allegories and coats of arms were used predominantly as a decoration for representative rooms at the Este court. In private rooms, preference was given to *arazzi* with more decorative or fantastic motifs. The method of weaving that was employed, whether a simple wool tapestry, one with silk and wool, or a magnificent one with gold and silver threads, was evidently related to the location for which the exhibits were destined. Moreover, it was possible to distinguish three types of tapestries on the basis of their functions: tapestries for representative rooms, tapestries for visitors' chambers, and tapestries as accoutrement for festivities or banquets.

From the middle of the Cinquecento, the illustrations of the *arazzi* completed the narratives that were on show in the ceilings. As could be ascertained in particular from the apartments of Ercole II and Alfonso II, room furnishings – which had still been rather independent and mobile in the 15th century – were now progressively integrated, entering into a close relationship with decorative features of the ceiling. In terms of iconography, motifs, and style, the tapestries on the walls and the paintings or stucco decorations on the ceilings merged into one. The various decorations of any one individual room coalesced into an overarching ensemble, complementing each other, setting up upon each other, and increasing each other's impact. For some tapestries from Karcher's workshop it was possible to document their localisation in specific rooms where decorations were attuned to each other. However, it should be emphasized that textile hangings would not remain in their assigned rooms throughout the year. On special occasions, many items of the collection accompanied the dukes on their travels, coming to decorate in one instance the representative rooms of the Palazzo Estense in Venice. In this sense, an *arazzo* was an open piece of art that was designed to be complemented by context and occasion.

In Ferrara, tapestry was never conceived as a mere replacement for painting, but rather to complement and combine with it. At the court of the Este, tapestries and frescoes were used to assign some degree of representative or private character to specific areas. An *arazzo* could

increase the splendour of a room permanently or only temporarily, bringing specific concepts to the fore. Like other rulers, the Este family employed tapestry policies to highlight their wealth, to praise their beliefs and abilities, or to visualize binding paragons. Hence, the lion's share of the overall production consisted of cycles with panegyric topics.

Tapestries could cover the entire perimeter of a room from the floor almost up to the cornice. As a rule, the pedestal section of tapestries was set at floor level, thus creating the illusion of a continuous architectural structure into which the figurative scenes with their larger-than-life protagonists are embedded. Moreover, it has been shown that tapestries were usually designed with artificial illumination in mind. The unquiet lighting of torches and candles that was reflected to various degrees by silk and metal threads or absorbed by woollen threads, helped to fill the epic textile images "with life" and enhanced even further their impact of monumentality. Hence, ekphrasis was the dominant genre, and tapestries were described e.g. as "*miracolo dell' arte*" or as "*così bene, da parere vivi*".¹⁵²⁴ *Arazzi* exuded a first-class aesthetical fascination and, on public occasions, could regularly draw crowds into speechless admiration: a "*concerto de li panni d'oro*",¹⁵²⁵ "... *che mi parue essere in ciel, no in terra*".¹⁵²⁶ It remains for us to hope that research in art history and international collections will be able in the future to re-establish tapestry into its deserved former high esteem as a representative and mobile form of premium art.

¹⁵²⁴ These words are employed by chronicler A. Andrea for the *cavalli* tapestry series. Taken from a booklet description of the furnishings of the Este palace in Venice in 1572 (cited with Campori, (1876) 1980, p.126).

¹⁵²⁵ From a description on occasion of the visit of pope Paul III in Ferrara in April 1543, by Agostino Mosti, *Lettera nuova...*, 1543; cited with Forti Grazzini, 1982, p. 87f, footnote 21.

¹⁵²⁶ From *Trionfo dato alla Santita di Nostro Signor Papa Paulo terzo nello inclita citta di Ferrara, s.I., 1543*; cited with Forti Grazzini, 1982, p. 87f, footnote 21.

I. Literatur

Gedruckte Quellen

- **Andrea, Alessandro**, Della guerra di campagna di Roma e del regno di Napoli nel pontificato di Paolo III. L'anno MDLVI et LVII, Venedig 1560
- **Cartari, Vincenzo**, Le immagini de i dei de gli antichi, Venedig 1571
- **Cavallerie della città di Ferrara** che contengono il Castello di Gorgoferusa, il Monte di Feronia e il Tempio d'Amore, Anonym, Venedig 1567
- **De Nolhac, P., Solerti, A.**, Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Ferrara, Mantova e Torino, Rom-Turin-Neapel, s.d.
- **Estense Tassoni, E.**, L'isola beata torneo fatto nella città di Ferrara per la venuta del serenissimo principe Carlo arciduca d'Austria a XXV di maggio M.D. LXIX, 1569
- **Cervio, Vincenzo**, Il Trinciante. Ampliato et a perfettione ridotto dal Cavalier Reale Fusoritto da Narni, Rom 1593
- **Giraldi Cintio, Giambattista**, Commentario delle cose di Ferrara et de' Principi da Este di M. Giovambattista Giraldi gentilhuomo ferrarese. Aggiuntovi la vita di Alfonso da Este, Duca di Ferrara, descritta dal Gioio, Venedig 1597
- Ders., Commentario delle cose di Ferrara et de' Principi da Este, di m. Giovambattista Giraldi gentilhuomo ferrarese, segretario dell'illustriss. & eccellentiss. Signore, il s. Hercole 2 da Este, duca 4. di Ferrara. Tratto dall'Epitome di m. Gregorio Giraldi. Tradotto per m. Lodouivo Domeniche, Venedig (1556?)
- **Guarini, M.A.**, Compendio historico dell'origine, accrescimento e prerogative delle Chiese e Luoghi Pij della città e Diocesi di Ferrara, Ferrara 1621
- Ders., Diario di tutte le cose accadute nella nobilissima città di Ferrara principando per tutto l'anno MDLXX sino a questo di et anno MDLXXXVIII
- **Lettera narrativa delle solenni feste** et pompe celebrate in Ferrara nella venuta dell'Eccellentissima Signora, la Signora Lucretia de' Medici, moglie dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, Il Signor Duca Alfonso II di Ferrara, s.l., s.d.
- **Mosti, Agostino**, Lettera nuova di tutte l'entrate feste, giostre, comedie, & doni per la venuta di Papa Paolo III a Ferrara, cosa molto bella, Ferrara 1543
- **Pigna, G.B.**, Historia de'Principi di Este, Ferrara 1570

Sekundärliteratur

- **Ackermann, Phyllis**, Tapestry, the Mirror of Civilization, Oxford 1933
- **Adami, Giuseppe**, Le grandi dimore storiche in Emilia Romagna. Palazzi privati urbani, Mailand 1986
- Ders., Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631), Rom 2003
- **Adelson, Candace**, Cosimo I de' Medici and the Foundation of Tapestry Production in Florence, In: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. III. Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico, Florenz 1983, S. 899-924
- Dies., Aspetti storici e documentari, In: Gli arazzi della Sala dei Duecento. Studi per il restauro, Ausst.Kat. Florenz 1985, Modena 1985, S. 19-46
- Dies., Documents for Tapestry Weaving under Cosimo I de' Medici. Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth, Florenz 1985, II, S. 3-17
- Dies., The decoration of Palazzo Vecchio in tapestry: the "Joseph" cycle and other precedents for Vasari's decorative campaigns, In: Olschki, Leo S. (Hrg.), Giorgio Vasari: Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi (Arezzo 1981), Florenz 1985, S. 145-177
- Dies., Recensione a L'Arazzo ferrarese, In: Burlington Magazine, CXXVII, 986, Mai 1985, S. 307-308
- Dies., The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553, Ph.Diss., New York University, 1990, Ann Arbor 1991
- Dies., European tapestry in the Minneapolis Institute of Arts, New York 1994
- Dies., Stichwort „Karcher“, In: Dictionary of Art, 1996, XVII, S. 812
- Dies., Stichwort „Tapestry“, In: Enciclopedia of Italian renaissance & mannerist art, Bd. 1, hrg. von Jane Turner, 2000, S. 807
- **AFMB**, "Leonardo da Brescia", In: La Pinacoteca Nazionale di Ferrara, hrg. von Bentini, J., Bologna 1992, S. 336ff.
- **Agnelli, G.**, Notizie sul Palazzo del Seminario in Ferrara e una volta dipinta dal Garofano nel 1519, In: Arte italiana decorativa e industriale, anno XVI, Bergamo 1907, S. 1-9
- Ders., Guida al Museo della Cattedrale di Ferrara, Ferrara 1929
- **Agnelli, Jacopo**, Notizie storiche del gran martire San Giorgio Descritte da Jacopo Agnelli Ferrarese, Ferrara 1751
- **Agosti, G.**, Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano, In: Prospettiva, 1998, 91-92, I, S. 171-185
- **Ainsworth, M.**, Bernard van Orley as a designer of tapestry, Yale University, Diss., 1982

- **Alberti, Leon Battista**, „Villa“, In: Alberti, Leon Battista, Opere volgari, Bd. 1, hrg. von Cecil Grayson, Bari 1960, S. 456-458
- Ders., L'architettura (De re Aedificatoria), hrg. von G. Orlandi, I, Mailand 1966
- Ders., Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975
- Ders., Vom Hauswesen (Della Famiglia), übersetzt von W. Kraus nach: Alberti, L.B., Opere volgari, Bd. I: Libri della Famiglia, Cena Familiaris, Villa II, 1434/ 41, hrg. von C. Grayson, München 1986
- **Alhaique Pettinelli**, Rosanna, L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento Ferrarese, Rom 1983
- **Almon, L.**, The Passion of Christ in Medieval Tapestries, In: Acts of the tapestry symposium, November 1976, the Fine Arts of San Francisco, 1979, S. 79-101
- **Ames-Lewis, Francis**, Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435-1455, In: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter, hrg. von Joachim Poeschke, München 1993, S. 179-202
- **Amorth, L.**, Boccolari, L., Roli Guidetti, C., Residenze estensi, Modena 1973
- **Anselmi, A.**, Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, Rom 2001
- **Antal, F.**, Observation on Girolamo da Carpi, In: The Art Bulletin, XXX (1948), S. 81-103
- Ders., Girolamo da Carpi, In: Classicism and Romanticism, London 1966
- **Antolini, P.**, La Solenne entrata in Ferrara di Lucrezia de' Medici venuta sposa al Duca Alfonso II d'Este narrazione di Filippo Rodi, Argenta, 1894
- **Antonelli, G.**, Viaggio e feste eseguite in Ferrara per Lucrezia di Medici venuta sposa al Duca Alfonso II d'Este. Descrizione di Alessandro Sardi, Ferrara 1868
- **Antonelli, G., Cittadella, L.N.**, Documenti riguardanti i libri corali e le statue di bronzo del Duomo di Ferrara raccolti da Mons. Giuseppe Antonelli e Memorie sugli arazzi della Cattedrale compilate dal Cav. Napoleone Cittadella, Ferrara 1899, S. 47-55
- **Arcangeli, F.**, Il Bastianino, Mailand 1963
- **Aristoteles**, Die Nikomachische Ethik, hrg. von Rainer Nickel, übersetzt von Olof Gigon, Düsseldorf/ Zürich 2001
- **Armenini, Giovan Battista**, De' veri precetti della pittura (Ravenna 1586), hrg. von Marina Gorreri, Turin 1988
- **Armstrong, C.A.J.**, Das Goldene Zeitalter von Burgund. Herzöge stechen Herzöge aus, In: Dickens, A.G., Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker Mäzene. 1400-1800, Graz 1978, S. 55ff.
- **Arnaldi, Girolamo** (Hrg.), Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna: L'epoca delle signorie. Le corti, Mailand 1985

- **Arte e storia a Belriguardo:** la Sala delle Vigne. Nell'ambito di Feste d'estate, Belriguardo '97, 29. Juni- 7. Sept., Ferrara Belriguardo 1997
- **Artioli, Fiorenzo,** Gli Estensi e la delizia di Belriguardo, Ferrara 1988
- **Asch, Ronald G., Birke, Adolf M.,** Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650, London 1991
- **Asselberghs, Jean-Paul,** La Tapisserie tournaisienne au XV siècle, Tournai 1967
- Ders., Les tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique, Brüssel 1974
- **Autour des Fructus Belli.** Une tapisserie de Bruxelles du XVI siècle, Ausst.Kat. Ecoenen, 1992, Paris 1992
- **Avril, François,** Le livre des tournois du roi René de la Bibliothèque Nationale (ms. Fr. 2695), Paris 1986
- **Bacou, Roseline,** Autour de Raphael. Dessins et peintures du Musée du Louvre, Ausst.Kat. Paris 1983
- **Bacri, J.,** L'Histoire d'Hercules, tapisserie du Musée des Gobelins, In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. XII, 1934, S. 204-211
- **Balboni, Dante,** Stichwort „Giorgio, santo, martire“, In Biblioteca Sanctorum, Nr. 6, Rom 1965, S. 511-530
- Ders., Stichwort „Maurelio, vescovo di Voghenza-Ferrara, santo, martire“, In: Biblioteca Sanctorum, Nr. 9, Rom 1967, S. 171-182
- **Baldass, L.,** Die Wiener Gobelinsammlung, 3 Bde., Wien 1920
- **Ballarin, Alessandro,** Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I, Ferrara 1995
- Ders. (Hrg.), Il Camerino delle pitture di Alfonso I. Tomo Quarto: I Camerini di Alfonso I nella via coperta ed in castello. Analisi dei documenti d'archivio. Restituzione dei cantieri edilizi. Cronaca della dispersione, Cittadella 2002
- **Ballarin, A., Romani, Vittoria,** Dosso Dossi e le favole antiche. Il Risveglio di Venere, Cittadella 1999
- **Bambach, Carmen,** Drawing and painting in the italian renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600, New York, Cambridge University Press, 1999
- **Baracchi, Orianna,** Gli arazzi del Duomo e gli arazzi estensi a Modena, In: Dies., Il duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche, Modena 1988, S. 227-245
- Dies., Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale di Studi su „Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento“. Mantova – Palazzo Ducale – Teatro scientifico del Bibiena 1-5 ottobre 1989, Mantua 1989

- **Barasch, Moshe**, Das Doppelgesicht der Prudentia. Zur Ikonographie der Weisheit in der Renaissance, In: Weisheit, hrg. von Aleida Assmann, München 1991, S. 407-424
- **Baratte, Sophie**, La collection de tapisseries du cardinal Hippolyte II d'Este, In: Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques. Fascicule A, Antiques Nationales, IX, 1973 (publ. 1976), 115-126
- **Bargellesi, Giacomo**, Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo (Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria), Venedig 1981
- **Barotti, Cesare**, Pitture e Sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara, (Ferrara 1770) Bologna 1977
- **Barstow, Kurt**, The Gualenghi-d'Este Hours. Art and Devotion in Renaissance Ferrara, Los Angeles 2000
- **Barthes, R.**, Arcimboldo, Parma 1978
- **Baruffaldi, Girolamo**, Vite de' pittori e scultori ferraresi. Scritte dall'arciprete Girolamo Baruffali con annotazioni (ca. 1697-1722), (Italica Gens. Repertori di Bio-Bibliografia italiana, Nr. 109), 2 Bde., Ferrara 1844 (I) Ferrara 1846 (II) Sala Bolognese 1986
- Ders., Vita di Cosimo Tura, pittore ferrarese (geschrieben ca. 1707-10), mit Bemerkungen von Giuseppe Petrucci, Bologna 1836
- Ders., Vita di Girolamo da Carpi, pittore ed architetto ferrarese, Ferrara 1841
- **Battisti, Eugenio**, Mitologie per Alfonso d'Este, In: Rinascimento e Barocco, Turin 1960, S. 112-145
- **Bauer, Rotraud** (Hrg.), Tapisserien im Zeichen der Kunst Raffaels, Ausst.Kat., Wien 1983
- Ders., Gartenlandschaften mit Tieren – Zur Tapisserieserie der sogenannten Granvelligärten in Wien, In: Ursula Härting (Hrg.), Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2000, S. 151-154
- **Bauer, R., Steppe, J.K.**, Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst, Ausst.Kat., Schloss Halbturn, Österreich 1981
- **Baxandall, Michael**, A dialogue on art from the court of Lionello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII, In: Journal of the Warburg and Courtland Institutes, XXVI, 1963, S. 304-326
- Ders., Bartholomaeus Facio on painting. A fifteenth-century manuscript of the De Viris Illustribus, In: Journal of the Warburg and Courtland Institutes, 27, 1964, S. 105
- Ders., Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1980
- **Béguin, Sylvie, Guillaume, Jean, Roy, Alain**, La galerie d'Ulysse à Fontainebleau, Paris 1985

- **Belfanti, Carlo Marco, Tellini Perina, Chiara, Basile, Giuseppe**, I Giganti del Palazzo Tè, Mantua 1989
- **Belozerskaya, M.**, Rethinking the Renaissance-Burgundian Arts across Europe, Cambridge 2002
- **Beluzzi, Amedeo, Capezzali, Walter**, Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova, Ausst.Kat. Mantua 1976, Florenz 1976
- Ders., Palazzo Tè a Mantova, 2 Bde., Modena 1998
- **Benetti, Enrico**, Al Belriguardo. Piccola storia del rapporto tra la famiglia d'Este e la Delizia di Voghiera, Portomaggiore 2000
- **Bentini, Jadranka** (Hrg.), Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento, Bologna 1985
- Ders., Precisazioni sulla pittura a Ferrara nell'età di Alfonso II, In: Bentini, J., Spezzaferro, L., L'Impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento, Ferrara 1987, S. 71-90
- Ders., Per la ricostruzione del banchetto del principe. Documenti figurativi e fonti manoscritte e a stampa, In: Bentini, J., Chiappini, A., Panatta, G.B., Visser Travagli, A.M., A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi, Castello Estense, Ferrara, 1 ottobre 1988 - 27 marzo 1989, Ferrara 1988, S. 269-307
- Ders. (Hrg.), La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, Bologna 1992
- Ders., "Rabeschi, frisi e grottesca". Un esempio di decorazione pittorica nel Castello Estense di Ferrara fra Ercole I e Alfonso II, In: Venturi, G. (Hrg.), Torquato Tasso e la cultura estense, II, Florenz 1999, S. 683-719
- Ders. (Hrg.), Gli Este a Ferrara. Una corte del Rinascimento (Castello di Ferrara 14 marzo - 13 giugno 2004), Cinisello Balsamo 2004
- **Bentini J., Agostini, Grazia** (Hrg.), Un Rinascimento singolare: la Corte degli Este a Ferrara; Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 3 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004 (catalogo con la collaborazione di Barbara Ghelfi), Cinisello Balsamo 2003
- **Bentini J., Borella, Marco** (Hrg.), Il Castello Estense, Viterbo 2002
- **Bentini, J., Curti, Patrizia** (Hrg.), Arredi, suppellettili e „pitture famose“ degli Estensi. Inventari 1663, Modena 1993
- **Bentini, J. und Curti, P.** (Hrg.), Ducal Galleria Estense. Disegni, medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751, Modena 1990
- **Bentini J., Spezzaferro, Luigi** (Hrg.), L'Impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento, Ferrara 1987
- **Bertling Biaggini, Claudia**, Il Pordenone. Pictor Modernus. Zum Umgang mit Bildrhetorik und Perspektive im Werk des Giovanni Antonio de Sacchis, Hildesheim, Zürich u. New York 1999

- **Bertoni, G.**, La Biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505), Turin 1903
- Ders., Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, 1429-1460, Genf 1921
- Ders., Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi estensi, In: Poesie, leggende, costumanze del medioevo, Modena 1927 (Zweite und erweiterte Neuauflage), S. 177-194
- **Bertoni G., Vicini, E.P.**, Il Castello di Ferrara ai tempi di Nicolò III. Inventario della suppellettile del castello, 1436, Bologna 1909
- **Bertozi, Marco**, Il Signore della serpe. Simbolismo ermetico e alchimia nel San Giorgio di Cosmè Tura, In: San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura. Dipinti restaurati per l'officina ferrarese, J. Bentini (Hrg.), Bologna 1985, S. 55-64
- Ders. (Hrg.), Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI (Atti del Convegno internazionale di studi, Ferrara, 5-7 Marzo 1992) Ferrara 1994
- Ders., La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia, Livorno 1999
- **Beyer, Andreas**, Hermetischer Kosmos: Aby Warburg und Roberto Longhi in Ferrara, In: Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hrg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 171-182
- **Bianconi, Piero**, Tutta la pittura di Cosme Tura, Mailand 1963
- **Bigoni, C.**, Gli arazzi estensi (1457-1464): „Dibituri et credituri de tapezarie de lo „illustrissimo duca signore nostro“, tesi di laurea discussa nell'Università di Ferrara nell a.a. 1982/3, relatore F. Bocchi
- **Bjoerkman, Goerel Cavalli**, Camerino d'Alabastro. A Renaissance Room in Ferrara, In: National-museum Bulletin, II, 1987, S. 67-75
- **Blanchard, Joel**, Political and cultural implications of secret diplomacy: Commynes and Ferrara in the light of unpublished documents, In: The French Descent into Renaissance Italy, 1494-95. Antecedents and effects, hrg. von David Abulafia, 1995, S. 231-247
- **Boccaccio, Giovanni**, Genealogie deorum gentilium libri, hrg. von Vincenzo Romano, Bari 1951
- **Boccardo, P.**, Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento, Rom 1989
- Ders., La diffusione della cultura raffaellesca attraverso gli arazzi. Gli „Dei a grottesche“ Doria disegnati da Perin del Vaga, In: Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (Hrg.), Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso internazionale di alta cultura, Rom 1990, S. 459-475
- **Bonasanti, Giorgio**, La Vendita di Dresda, Modena 1989
- **Bonelli, M.**, Gli affreschi. Itinerario attraverso la tecnica pittorica. Il Pordenone. Ausst.Kat. Passariano und Pordenone, hrg. von C. Furlan, Mailand 1984, S. 243
- **Bonito Oliva, A.**, Natura da camera, In: Barthes, R., Arcimboldo, Parma 1978, S. 76-78

- **Borella, Marco**, Il Castello Estense di Ferrara, Mailand 1990
- Ders., Der Palazzo di Corte der Herzöge d'Este in Ferrara (1471-1598), In: Weber, G., Der Triumph des Bacchus, Turin 2003, S. 17-26
- Ders. (Hrg.), Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città, Cinisello Balsamo 2004
- **Borella, M., Domenicali, Enrica** (Hrg.), Ferrara, città del Rinascimento e il suo delta del Po. Un paesaggio culturale, Ferrara 1999
- **Börsch-Supan, Eva**, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotiv im Innenraum, Berlin 1967
- **Boschini, G.**, Descrizione del banchetto nuziale per Alfonso II Duca di Ferrara e Barbara Principessa d'Austria preparato, (Ferrara 1868), hrg. von Venturi, G., Ferrara 1985
- **Braghirolli, W.**, Sulla manifattura di arazzi in Mantova, Mantua 1879
- **Branderup, Bent**, Renaissance-Reiten nach Antoine de Pluvinel. Reiten wie die Könige, Brunsbek 2003
- **Brassat, Wolfgang**, Tapisserien und Politik: Funktionen, Kontexte und Rezeptionen eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992
- Ders., Die Raffael-Gobelins in der Kunstakademie München, Ostfildern 2002
- **Braunfeld-Esche, Sigrid**, Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976
- **Bredenkamp, H.**, Renaissancekultur als "Hölle": Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, In: Warnke, M. (Hrg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973, S. 41-64
- **Brisighella, Carlo**, Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (geschrieben ca. 1690-1710), hrg. von M.A. Novelli, Ferrara 1991
- **Brosens, Koenraad** (Hrg.), Flemish tapestry in European and American collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel, Turnhout 2003
- **Brosse, Jacques**, Mythologie der Bäume, Düsseldorf u.a. 2001
- **Brown, Clifford M., Delmarcel, Guy**, Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga. 1522-63, Seattle u.a. 1996
- **Brown, Richard**, The Politics of Magnificence in Ferrara, 1450-1505: A Study in the Socio-Political Implications of Renaissance Spectacle, Ph.Diss., University of Edinburgh, 1982
- **Brumale, H.D.**, Classical myths and legends in the Middle Ages and Renaissance, London 1998
- **Bruscagli, Riccardo**, Vita d'eroe: l'Ercole, In: Schifanoia, 12, 1991, S. 9-19
- Ders., Ferrara: Arts and Ideologies in a Renaissance State, In: Phaeton's Children, Looney, Shemek (Hrg.), Tempe 2005, S. 31ff.
- **Bulst, N., Jütte, R.** (Hrg.), Zwischen Sein und Schein. Kleidung und Identität in der ständischen Gesellschaft, In: Saeculum, Bd. 44, 1993, H. 1

- **Bulst, Wolfger**, Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz, In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 14, 1970, S. 369-392
- Ders., Hercules-Arbeiten in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, Heidelberg 1974
- Ders., Das Olympische Turnier des Hercules mit den Amazonen: Flämische Tapisserien am Hof der Este in Ferrara, In: Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, Poeschke, J. (Hrg.), S. 203-34, München 1993
- **Burckhardt, Jacob**, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hrg. von Walther Rehm, Stuttgart 1987
- **Burckhardt, Jacqueline**, Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike. Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale in Mantua. Phil Diss, Zürich 1994
- **Butazzi, Grazietta**, La `magnificentia` della corte. Per una storia della moda nella Ferrara estense prima del governo di Ercole I, In: Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Modena, 1991, S. 119-132
- **Camesasca, R.**, Gli arazzi del Duomo di Como, Monumenta Longobardica, Op. V, Bergamo 1975
- **Campbell, Lorne**, Cosmè Tura and netherlandish art, In: Campbell, S.J., Cosmè Tura. Painting and design in Renaissance Ferrara, Mailand 2002, S. 71-105
- **Campbell, Stephen John**, Cosmè Tura. Painting and design in Renaissance Ferrara (Ausstellung „Cosmè Tura. Painting and design in Renaissance Ferrara“, Isabella Stewart Gardner Museum, 30. Januar- 12. Mai 2002), Mailand 2002
- Ders., “Our eagles always held fast to your lilies”: the Este, the Medici, and the negotiation of cultural identity, In: Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city, Stephen J. Campbell, S.J. Milner (Hrg.), Cambridge 2004, S. 138-161
- **Campbell, Thomas P.**, Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence, The Metropolitan Museum of Art New York, New York 2002
- **Campori, Giuseppe**, Il Pordenone in Ferrara, In: Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, vol. III, Modena 1865, S. 271-280
- Ders., I pittori degli Estensi nel secolo XV, In: Artisti degli Estensi: i pittori, Modena 1875, repr. Bologna 1980
- Ders., L’arazzeria estense, (In: Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, vol. VIII, Modena 1876, S. 415-480), Bologna 1980
- Ders., Maiolica e Porcellana di Ferrrara nei secoli XV e XVI, Pesaro 1879
- Ders., Una visita del Marchese di Mantova al Duca Borso in Sassuolo, In: Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le Provincie dell’Emilia, N.S., vol. VI, p. I, Modena 1881, S. 119-125

- **Canedym, Norman W.**, The roman sketchbook of Girolamo da Carpi, London 1978 (Studies of the Warburg Institute, Bd. 35)
- **Caneva, G.**, Il mondo di Cerere nella Loggia di Psiche, Rom 1992
- **Canova, Giordana Mariani**, 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, Modena, 1991, S. 87-117
- **Cantucci, A.**, La decorazione ferrarese nel XVI secolo. Il problema delle grottesche, In: Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Quattrocento, hrg. von Bentini, J., Bologna 1985
- **Cappelletti, C.**, Trattato di Botanica, II, Turin 1959
- **Cappelletti, Francesca**, Le decorazioni nel Rinascimento e l'immagine del Castello alla fine del Cinquecento, In: Gli Este a Ferrara. Il castello per la città, Cinisello Balsamo 2004, S. 95-105
- **Cappelli, A.**, Della vita di Alfonso I d'Este scritta da Bonaventura Pistofilo, In: Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, vol. III, Modena 1865, S. 481-566
- **Careffi, A.**, Cavallerie ferraresi, In: G. Papagno, A. Quondam (Hrg.), La Corte e lo spazio: Ferrara estense, II, Rom 1982, S. 467-487
- **Carpeggianti, Paolo**, I Gonzaga e l'arte. La corte, la città, il territorio (1444-1616), In: Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento, Convegno Mantua, 1974, Mantua 1977, S. 184
- **Cartellieri, O.**, Das Fasanenfest. Am Hofe der Herzöge von Burgund (1454), In: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 167, 1921, S. 65-80
- **Carthwright, J.**, Beatrice d'Este, Mailand 1938
- **Castellani, Eugenio**, Maschere Grottesche tra Manierismo e Rococò, Florenz 1991
- **Catalano, M.**, Vita di Ludovico Ariosto, 2 Bde., Genua 1910
- **Catalogo della Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento**, Ferrara 1933
- **Catalogo esposizione belle arti**. Arte sacra antica. Mobili e ceramiche, Ausst.Kat. ("Onoranze a Volta", Como 1899) Como 1899
- **Cavallo, Adolfo Salvatore**, Seeking a context for the Amazons tapestry in the Isabella Stewart Gardner Museum, In: Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 59/60, 1984, S. 27-35
- Ders., Textiles. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1986
- Ders., Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art, New York 1993
- **Cavicchi, Adriano**, La commedia, la tragedia, la pastorale, la cavalleria e i maestri del madrigale, In: Ferrara, hrg. von Renzo Renzi, Bologna 1969, S. 317-332

- Ders., La scenografia dell'*Aminta* nella tradizione scenografica pastorale ferrarese del secolo XVI, In: Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca, hrg. von Maria Teresa Muraro, Florenz 1971, S. 53-72
- Ders., Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese, In: Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento, Atti del Convegno Roma (23-26 maggio 1990), hrg. von M. Chiamò, F. Doglio, Rom 1992, S. 45-85
- Ders., Ancora sull'*Aminta* del Belvedere, In: Torquato Tasso e la cultura estense, III, hrg. von Venturi, G., Florenz 1999, S. 1151-1163
- Ders., Le cavallerie estensi, In: Bentini, J. (Hrg.), Gli Este a Ferrara. Una corte del Rinascimento (Castello di Ferrara 14 marzo – 13 giugno 2004), Cinisello Balsamo 2004, S. 45-51
- **Cavicchi, Costanza**, Nuove acquisizioni documentarie sulla trasformazione del Castello Estense di Ferrara ad opera di Girolamo da Carpi, In: „Schifanoia“, 13/14, 1992, S. 41-70
- Dies., Il palazzetto e il giardino della Montagna di San Giorgio a Ferrara, In: Accademia Clementina, Atti e memorie, n. 30, 1992, S. 61-81
- **Cavicchi, C., Ceccarelli Francesco, Torlontano Rossana** (Hrg.), Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003
- **Cavicchi, C., Marcolini, G.**, Il Castello Estense di Ferrara in epoca ducale, In: Bentini, J., Borella, M. (Hrg.), Il Castello Estense, Viterbo 2002, S. 39-66
- **Cazzola, Franco**, Polemiche e contrasti per l'istituzione dell'arte della seta a Ferrara (1595-1620), In: „Economia e storia“, 3, Mailand 1967
- Ders., La città, il principe, i contadini. Ricerche sull'economia ferrarese nel Rinascimento 1450-1630, Ferrara 2003
- **Ceccarelli, Francesco**, La città di Alcina. Architettura e politica alle foci del Po nel tardo Cinquecento, Bologna 1998
- Ders., Palazzi, castalderie e delizie. Forme degli insediamenti estensi nel Ferrarese tra Quattrocento e Cinquecento, In: Gli Este a Ferrara. Il Castello per la città, Cinisello Balsamo 2004, S. 73-83
- Ders., Leon Battista Alberti, gli Este e Ferrara, In: Leon Battista Alberti e l'architettura, hrg. von M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. P. Fiore, Cinisello Balsamo 2006, S. 245-263
- **Cecchini, G.**, L'arazzeria senese, In: Archivio Storico Italiano, a. CXX, Florenz 1962, S. 149-177
- **Celani, E.**, La venuta di Borso d'Este in Roma, 1471, In: Archivio della Società Romana di Storia Patria, XIII, 1890, S. 361-450
- **Cerri Via, C.**, I tarocchi cosiddetti del Mantegna: Origine, significato, e fortuna di un ciclo di immagini, In: Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi, hrg. von V. Berti, A. Vitali, Bologna 1987, S. 49-77

- **Cesari, Carlo**, Santini Roberta, I giardini del duca, In: La Pianura, 11, Ferrara 1981
- **Charles Quint et son temps**, Ausst.Kat., Ghent 1955
- **Chastel, André**, Die Grotteske. Streifzug durch eine zügellose Malerei. Aus dem Französischen von Horst Günther, Berlin 1997
- **Cheney Curnow, Maureen**, The Livre de la Cité des Dames of Christine de Pizan, Nashville, Tennessee 1975
- **Chiappini, Alessandro**, u.a. (Hrg.), Storia di Ferrara. Bd. 6: Il Rinascimento. Situazioni e personaggi, Ferrara 2000
- **Chiappini, Luciano**, Ercole I d'Este e Girolamo da Savonarola, In: Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, parte terza, vol. VII, 1952, S. 45-53
- Ders., Eleonora d'Aragona, Rovigo 1965
- Ders., Gli Estensi, Varese 1967
- Ders., La Corte Estense alla metà del Cinquecento. I compendi di Cristoforo di Messisbugo, Ferrara 1984
- Ders. (Hrg.), Gli Estensi a Ferrara e Modena, Rom 1994
- Ders., Angelini, Werther, Baruffaldi, Amerigi, La Chiesa di Ferrara e la Storia della città e del suo territorio. Secoli XV-XX, Ferrara 1997
- Ders. Note sull'architettura della Ferrara estense in epoca rinascimentale, In: I mille volti della Modena Ducale, Modena Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Modena 2000, S. 137-140
- Ders., Gli Estensi. Mille anni di storia, Ferrara 2001
- **Chiarelli, Chiara, Giusti, Giovanna, Meoni, Lucia** (Hrg.), Gli arazzi dei granduchi: un patrimonio da non dimenticare. Soprintendenza speciale per il Museo Fiorentino, Florenz 2006
- **Chittolini, Giorgio**, Una geografia di corti e di piccoli stati, In: Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti, hrg. von Arnaldi, Girolamo, Mailand 1985
- **Chledowski, Casimir von**, Der Hof von Ferrara, München 1921
- **Christiansen, Keith**, The View from Italy, In: From van Eyck to Brueghel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. Ausst.Kat. hrg. von Maryan W. Ainsworth und Keith Christiansen. The Metr. Mus. of Art, New York 1998, S. 39-61
- **Ciammitti, Luisa, Ostrow, Steven F., Settis, Salvatore** (Hrg.), Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy, Los Angeles 1998
- **Ciceri, C.**, Selva di notizie autentiche riguardanti la Fabbrica della Cattedrale di Como con altre memorie patrie ed analoghe all'argomento, Como 1811
- **Cieri Via, Claudia** (Hrg.), Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600, Mailand 1996

- **Cittadella, Luigi Napoleone**, Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrazioni da Luigi Napoleone Cittadella, Ferrara 1864
- Ders., I due Dossi, pittori ferraresi del secolo XVI. Memorie di Luigi Napoleone Cittadella, Ferrara 1870
- Ders., Benvenuto Tisi da Garofalo, pittore ferrarese del sec. XVI. Memorie (Ristampa anastatica dell'edizione di Ferrara 1872), Sala Bolognese 1979
- Ders., Il Castello di Ferrara. Descrizione storico-artistica, (Ferrara 1875) Bologna 1971
- **Clough, Cecil H.**, Chivalry and Magnificence in the Golden Age of the Italian Renaissance, In: Chivalry in the Renaissance, hrg. von Sydney Anglo, Woodbridge 1990, S. 26-47
- **Clubb, L. G.**, Staging Ferrara: State theatre from Borso to Alfonso II, In: Phaeton's Children, Arizona 2005, S. 350f.
- **Coffin, David R.**, Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara, In: The Art Bulletin, XXXVII, 3, settembre 1955, S. 167-185
- Ders., The Villa d'Este at Tivoli, Princeton 1960
- **Cohen, Charles E.**, The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone, Florenz 1980
- Ders., I disegni del Pordenone. Fonti e sviluppo. Il Pordenone. Ausst.Kat. Passariano und Pordenone, 1984, hrg. von Caterina Furlan, Mailand 1984, S. 176-232
- Ders., The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and Language, 2 Bde., Cambridge Studies in the History of Art, Cambridge u. New York 1996, S. 439-41, 736-37
- **Colantuono, A.**, Tears of Amber: Titian's *Andrians*, the River Po and the Iconology of Difference, In: Phaetons's Children, hrg. von Looney, Shemek, Tempe 2005, S. 236ff.
- **Colasanti, A.**, Ritratti di principi estensi in un gruppo di Guido Mazzoni, In: Bollettino d'Arte, N.S., I, 1921-1922, S. 458-474
- **Cole, Alison**, Virtue and Magnificence. Art of the Italian Renaissance Courts, New York 1995
- **Colonna, Francesco**, Hypnerotomachia Poliphili, edizione critica e commento, hrg. von G. Pozzi, L.A. Capponi, Padua 1980
- **Conradi, Katja**, Malerei am Hofe der Este in Ferrara, Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti, Hildesheim 1997
- **Conti, Cosimo**, Ricerche storiche sull'arte degli arazzi a Firenze, Florenz (1875) 1985
- **Cordaro, M.**, "La più bella camera del mondo", In: Ders. (Hrg.), Mantenga. La Camera degli Sposi, Mailand 1992, S. 11ff.
- **Cossa, Pietro**, L'Ariosto e gli Estensi. Dramma in cinque atti (1875), hrg. von G. Moscardini, L. Scardino, Ferrara 2002

- **Corvisieri, C.**, Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona nel giugno 1473, In: Archivio della R. Soc. Romana di Storia Patria, X (1887), S. 663-684
- **Coural, Jean**, Chefs-d'oeuvre de la tapisserie Parisienne (1597-1662), Orangerie de Versailles, Paris 1967
- **Cox-Rearick, Janet**, The collection of Francis I: Royal Treasures, Antwerpen 1995
- Dies. (Hrg.), Giulio Romano master designer. An Exhibition of Drawings of the Five Hundredth Anniversary of his Birth, New York 1999
- **Crick-Kuntziger, Marthe**, L'auteur des cartons de „Vertumne et Pomone“, In: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel 1929, S. 73-79
- Dies., De Vlaamsche tapijtweverij in de XIVe, Xve en XVIe eeuwen, In: Stan Leurs (Hrg.), Geschiedenis van de Vlaamsche kunst, I, Antwerpen/ Den Haag 1936, S. 485f.
- **Croci, G.**, Dizionario universale dei pesi e delle misure, Mailand 1860
- **Cuoghi Costantini, Martha**, Gli arazzi, In: Atlante dei beni culturali dell'Emilia Romagna. I. I beni artistici, i beni degli artigianati storici, G. Adani und J. Bentini (Hrg.), Cinisello Balsamo 1993, S. 103-119
- Dies., La grande stagione dell'arazzo, In: Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna, hrg. von Cuoghi Costantini, Martha, Silvestri, Iolanda, Bologna 2005, S. 233-246
- **Curti, Patrizia**, Note sull'arredo del Palazzo Ducale dal XVII al XIX secolo, In: A. Biondi (Hrg.), Il Palazzo Ducale di Modena, sette secoli di uno spazio cittadino, Modena 1987, S. 257-267
- Dies., Il banchetto come opera d'arte: rituali di corte, etichette e apparati nella scenografia del convivio, In: Le ceramiche dei duchi d'Este. Dalla Guardaroba al collezionismo, Palazzo Ducale di Sassuolo, Modena 2000, S. 54-67
- **D'Ancona, Levi**, The garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting, Florenz 1977
- **D'Hulst, Roger Adolf**, Flämische Bildteppiche des XIV.-XVIII. Jahrhunderts, Brüssel 1961
- **Da Costa Kaufmann, Thomas**, A Tapestry design by Giuseppe Arcimboldo, In: The Burlington Magazine, CXXX, n. 1207, Juni 1988, S. 428-430
- **Dacos, Nicole**, Le Logge di Raffaello. Maestro di bottega di fronte all'antico, Rom 1986
- Dies., La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la renaissance, London and Leyden 1969
- **Daffra, Emanuela** (Hrg.), Benvenuto Tisi detto il Garofalo. Il Compianto da Sant'Antonio in Polesine, Mailand 1998
- **Dal Maso, Leonardo B.**, The villa of Ippolito II d'Este at Tivoli, Florenz 1967

- **Dall'Acqua, M.**, Una corte dotta e fastosa: il ducato di Ferrara (1190-1598) e Terre di mercanti ed emigranti: il ducato di Modena e Reggio (1597-1859), In: Ducati di Emilia, Signorile di Romagna, Mailand 2001, S. 91-159
- **Dauner, Gudrun**, Drawn Together. Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi. Ausst.Kat. Rosenbach Museum 2005, hrg. von Nicolas Barker, Derick Dreher, Philadelphia, Rosenbach Museum 2005
- **Davidson, Bernice F.**, Raphael's Bible. A study of the Vatican Logge, London 1985
- Dies., The „Furti di Giove“ Tapestries designed by Perino del Vaga for Andrea Doria, In: The Art Bulletin, LXX, 1988, S. 424-450
- **De Fusco, R.**, Storia dell'arredamento, 2 Bde., Turin 1985
- **De Pizan, Christine**, Das Buch von der Stadt der Frauen. Aus dem Mittelfranzösischen von Margarete Zimmermann, Berlin 1986
- **De Poorter, N.**, Corpus Rubeniarum Ludwig Burchard, Teil II, The Eucharist Series, I, Brüssel 1978
- **De Tervarent, Guy**, Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVI siècle, In: Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, tome XIII, fasc. 5, Brüssel 1968
- **De Vos, Dirk**, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999
- **Dean, Tevor**, Land and Power in Late Medieval Ferrara: The Rule of the Este, 1350-1450, Cambridge 1988
- Ders., „Este“, Die großen Familien Italiens, hrg. von Volker Reihnhardt, Stuttgart 1992, 243-257
- Ders., Court and Household in Ferrara 1494, In: The French Descent into Renaissance Italy, 1494-95. Antecedents and effects, hrg. von David Abulafia, 1995, 165-187
- **Dell'Aqua, G.A., Mulazzani, G.**, L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore, Mailand 1978
- **Delle Colonne, Guido**, Historia Destructionis Troiae, hrg. von M. Meek, London 1974
- **Delmarcel, Guy**, Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. Musees royaux d'art et d'histoire Bruxelles, Ausstellung 22. Jan.- 7. März 1976, Brüssel 1976
- Ders., „The Triumph of the Seven Virtues“ and Related Brussels Tapestries of the Early Renaissance, In: Act of the Tapestry Symposium, November 1976. The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1979, S. 155-169
- Ders., Les tapisseries des Chasses de Maximilien: rêve et réalité, Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, LIII, 1984, S. 119-128
- Ders., Fructus Belli, une teinture bruxelloise pour Ferrante Gonzaga, In: Bulletin du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 50-60, 1984, I-II, S. 42-53

- Ders., Brown, C.M., Les jeux d'enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague, In: Racar. Revue d'Art Canadienne, XV, 2, 1988, S. 109-177
- Ders., Einleitung. In: Gewirkt in Gold. Flämische Tapisserien aus dem Besitz der spanischen Krone. Katalog Mecheln 1993 (Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum vom 4.März-25.April 1993 in München), S. 10-16
- Ders., Die Flämische Webkunst, eine Kunst von Europäischer Dimension, S. 11-20, In: Wandteppiche in Flandern, Fünf Jahrhunderte Tradition, hrg. von der Stiftung de Wit, Luxemburg 1995
- Ders., Giulio Romano and tapestry at the Court of Mantua, In: La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna, 1450-1550 / The Court of the Gonzaga in the Age of Mantegna, 1450-1550, hrg. von Cesare Mozzarelli, Robert Oresko und Leandro Ventura, S. 383-92. Atti del Convegno, London, 6.-8. März, 1992, Mantua 28. März 1992, Rom 1997
- Ders., Flemish Tapestry. 15th to 18th Century, Tiel 1999
- Ders., Los Honores. Flemish tapestries for the Emperor Charles V., Ausst.Kat., Mechelen 2000
- Ders., The Scipio Tapestries after Giulio Romano and Gian Francesco Penni in the Academia Belgica in Rome, In: A.W.A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman (Hrg.), A Quatre Vents, Festschrift für Bert W. Meijer, Florenz 2002, S. 199ff.
- Ders. (Hrg.), Flemish Tapestry Weavers Abroad: Emigration and the Founding of Manufactories in Europe, Proceedings of the International Conference held at Mechelen, 2.- 3. Okt. 2000, Leuven 2002
- **Denys, Luc** (Hrg.), Les fresques mobiles du Nord: Tapisseries de nos régions, XVIe-XXe siècle. Ausst.Kat. Hessenhuis Antwerpen 1994
- **Derni, David**, Villa d'Este at Tivoli, London 1996
- **Detroit Institute of Arts**, Decorative Arts of the Italian Renaissance. 1400-1600, Detroit 1958
- **Deuchler, F.**, Der Tausendblumentepich aus der Burgunderbeute. Ein Abbild des Paradieses, Zürich 1984
- **Di Fabio, M.R.** (Hrg.), Le mura di Ferrara. Storia di un Restauro, Ferrara 2003
- **Di Francesco, Carla** (Hrg.), Le Sibille di Casa Romei. Storia e restauro, Ravenna 1998
- **Di Francesco, C., Borella, M.**, Ferrara. Die Stadt der Estensi, Bologna s.d.
- **Di Pascale, Barbara**, Banchetti estensi. La spettacolarità del cibo alla corte di Ferrara nel Rinascimento, Imola 1995
- **Dickens, A.G.**, Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker Mäzene. 1400-1800, Graz 1978
- **Dietrich-England, Flavia**, Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro. Ein Entwurf Raffaels, Weimar 2006
- **Dolce, Ludovico**, L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura, (Venedig 1557; Mailand 1863), Sala Bolognese 1974

- **Dolcini, Loretta**, The Tapestries of the Sala dei Duecento in the Palazzo Vecchio, In: The Conservation of Tapestries and Embroideries, atti del convegno (Bruxelles, 21-24 settembre 1987), Tokio 1987
- **Dolcini, Loretta, Davanza Poli, Doretta, Vio, Ettore** (Hrg.), Arazzi della Basilica di San Marco, Mailand 1999
- **Domenicali, E.**, S. Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago, In: Olivato, L., Varese, R. (Hrg.), San Giorgio tra Ferrara e Praga, Ferrara 1991
- **Dourand, Jannic**, Le Louvre. Les Objets d'art, Paris 1995
- **Doursther, Horace**, Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, (Brüssel 1840) Amsterdam 1976
- **Dufour Nannelli, Inna**, Storie di arazzi e di fiori, Mailand 1997
- **Dunkerton, Jill, Ashok, Roy, Smith, Alistair**, The Unmasking of Tura's „Allegorical Figure“: A Painting and its Concealed Image, In: National Gallery Technical Bulletin 11, 1987, S. 5-35
- **E. R.**, Il Rinascimento. L'arte dell'arazzo, In: I Magnifici Apparati, introduzione di C.A. Lucinat, testi di J. Bentini, P. Curti, R. Rinaldi, A. Stanzani, Ferrara 1998
- **Effetto Arcimboldo**. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo, Ausst.Kat., Mailand 1987
- **Ehrmann, J.**, Le Tapisseries des Valois du Musée à Florence, In: Jacquot, J. (Hrg.), Le Fêtes de la Renaissance, I, Paris 1956, S. 93-100
- **Eichberger, D.**, Tapestry Production in the Burgundian Netherlands. Art for Export and Pleasure, In: Australian Journal of Art, 10 (1992), 23-43
- **Emich, B.**, Territoriale Integration in der Frühen Neuzeit. Ferrara und der Kirchenstaat, Köln u.a. 2005
- **Emiliani, Andrea**, Il ritorno delle muse, In: Bentini, Agostini, Un Rinascimento singolare, Cinisello Balsamo 2003, S. 19-25
- **Esposizione storica d'Arte industriale**, Catalogo generale, Ausst.Kat. Mailand 1874, S. 93ff.
- **Fabbri, A.** (Hrg.), San Giorgio a Ferrara. Rassegna fotografica sull'iconografia del Santo presente nelle Chiese, nei musei e nei luoghi pubblici di Ferrara (Chiostrò della Basilica di San Giorgio, 19. April- 4. Mai 2003), Ferrara 2003
- **Fabbri, M. E.**, Nicolò Roselli pittore ferrarese, In: La Strenna della Ferrariae Decus, Ferrara 1978, S. 110, 124
- **Faber, Kirsten**, Die Ausstattung der „Camera della Pazienza“ des Ferrareser Kastells unter Ercole II. d'Este (1534-1559). Politische Allegorien in der Dresdner Gemäldegalerie, In: Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bd. 25, 1994-1995, S. 45-57

- Dies., Ercole II. d'Este als Auftraggeber in der estensischen Tradition des Quattro- und Cinquecento, In: Weber, G. J. M., Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferraresischer Malerei in Dresden (1480-1620), Turin 2003, S. 27-36
- **Faccioli, Emilio**, Scenicità dei banchetti estensi, In: Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura, Bari 1977, S. 597-606
- **Fagiolo, M.**, Effimero e giardino: Il teatro della città e il teatro della natura, In: Il potere e lo spazio. La scena del principe, Florenz 1980, S. 42ff.
- **Faietti, M.**, 1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli, In: La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento, I, Fortunati, V. (Hrg.), Mailand 1995, S. 9-47
- **Fair Bestor, J.**, Rezension von Tuohy, T., Herculean Ferrara, In: The Burlington Magazine, 140, 1998, S. 274
- **Falletti, Clelia**, Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473), In: Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400, Atti del VII Convegno di Studio, Viterbo, 27-30 Maggio 1982, S. 269-289
- **Fandrey, Carla**, Tapisserien: Wandteppiche aus den staatlichen Schlössern Baden Württembergs, Weinheim 2002
- **Farmer, J.D.**, Bernard van Orley of Brussel, Princeton University Diss. 1981
- **Fastenrath, Wiebke**, "Finto e favoloso". Dekorationssysteme des 16. Jahrhunderts in Florenz und Rom, Hildesheim/ Zürich/ New York 1995
- **Fedozi, Isabella**, Speculum Principis. Simbologie del potere negli affreschi dell'Appartamento dello Specchio nel Castello Estense di Ferrara, In: Bentini, J., Borella, M. (Hrg.), Il Castello Estense, Viterbo 2002, S. 149f.
- **Felisatti, V.**, Guida della Basilica Cattedrale di Ferrara, Ferrara 1969
- **Ferino Pagden, Sylvia, Oberhuber, Konrad, Dobrowskij, Nikolai** (Hrg.), Fürstenhöfe der Renaissance, Giulio Romano und die klassische Tradition, Ausst.Kat. Wien 1989-1990, Wien 1989
- **Ferrari, Daniela**, Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie, II, Introduzione di Amedeo Belluzzi, Rom 1992
- Dies. (Hrg.), Giulio Romano Artista e cortigiano nell'età di Federico II, In: La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantenga 1450-1550, hrg. von Muzzarelli C. u.a., Rom 1997, S. 369ff.
- **Ferrari, Giuliana**, Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani, in: Papagno, G., Quondam, A., La corte e lo spazio: Ferrara estense, Rom 1982, S. 431-449
- Dies., La corte degli dei: la ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole d'Este (1471-1505), In: Mozzarelli, Cesare (Hrg.) „Famiglia“ del principe a famiglia aristocratica (Biblioteca del Cinquecento; 41), 2, 1988, S. 695-710

- **Ferrari, Virgilio**, Una sconosciuta “impresa” di Borso d’Este in un pavimento ceramico del sec. XV, Faenza, XXVIII, 1951
- Ders., L’Araldica Estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese, hrg. von Chiara Forlani, Ferrara 1989
- **Ferroni, Giulio**, Ludovico Ariosto, In: Storia della letteratura italiana, Rom 1996, S. 353-455
- **Finelli, Luciana** (Hrg.), Il Duca Ercole I e il suo architetto Biagio Rosetti. Architettura e città nella Padania tra Quattro e Cinquecento. Atti del I Convegno Internazionale, Roma 15-16 Giugno 1993, Rom 1996
- **Finotti, Fabio**, Retorica della diffrazione: Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso. Letteratura e scena cortigiana, Florenz 2004
- **Fioravanti Baraldi, Anna Maria**, Gli arazzi della Cattedrale: appunti per una storia della arazzeria estense, In: La cattedrale di Ferrara (Accademia delle Science di Ferrara, 1979), Ferrara 1982, S. 515-535
- Dies., Gli „appareamenti“ del banchetto, In: Bentini, J., Chiappini, A., Panatta, G. B., Visser Travagli, A. M., A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi, Castello Estense, Ferrara, 1 ottobre 1988 - 27 marzo 1989, Ferrara 1988, S. 321-344
- Dies., Il Garofalo, Rimini 1993
- Dies., Un’ipotesi per la Sala della Vigna a Belriguardo, In: Il Garofano, Rimini 1993, S. 28ff.
- Dies., Le storie di Cristo di Nicolò Roselli per la chiesa di San Cristoforo alla Certosa di Ferrara, In: Venturi, Gianna (Hrg.), Torquato Tasso e la cultura estense, II, Florenz 1999, S. 669-681
- Dies., Lucrezia Borgia: “la beltà, la virtù, la fama onesta”, Ferrara 2002
- **Fiori e giardini estensi a Ferrara**, Ausst.Kat. Palazzina di Marfisa d’Este, Rom 1992
- **Fleckenstein, Joseph** (Hrg.), Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums, Göttingen 1985
- **Folin, Marco**, Ferrara 1385-1505. All’ombra del principe, In: Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento, hrg. von D. Calabi, Rom, 1997, S. 354-388
- Ders., Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano, Mailand 2001
- Ders., L’architettura e la città nel Quattrocento, In: Bentini, J., Agostini, G. (Hrg.), Un Rinascimento singolare. La Corte degli Este a Ferrara, Ausst.Kat., Brüssel 2003, S. 73-85
- **Forssmann, E.**, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlagebüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, Stockholm 1956
- **Forti Grazzini, Nello**, L’arazzo ferrarese, Mailand 1982
- Ders., Gli arazzi dei Mesi Trivulzio, il committente, l’iconografia, Mailand 1982
- Ders., Musei e gallerie di Milano. Museo d’Arti Applicate. Arazzi, Mailand 1984

- Ders., Arazzi del Cinquecento a Como, catalogo della mostra, Como 1986
- Ders., Arazzi a Milano. Le serie fiamminghe del Museo della Basilica di Sant' Ambrogio, Mailand 1988
- Ders., Arazzi, In: Giulio Romano (Mantua Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1. Sept.-12. Nov. 1989), Mailand 1989, S. 466
- Ders., Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480-1535. Tracce per un catalogo, In: E. Castelnuovo u.a. (Hrg.), Gli arazzi del cardinale Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst, Trient 1990, S. 35-71
- Ders., Disegni di Giulio Romano per gli arazzi estensi (1537-1543), In: Arte Tessile, n. 1, febbraio 1990, S. 9-21
- Ders., In: Musei e Gallerie di Milano. Quadreria dell' Arcivescovado, Mailand 1990, S. 84-86
- Ders., Compianto su Cristo morto, In: Le Muse e il Principe: Arte di corte nel Rinascimento pagano, Catalogo, Modena 1991, Kat. Nr. 67/68, S. 246-253
- Ders., Leonello d'Este nell'autunno del Medioevo: Gli arazzi delle Storia di Ercole, In: Le Muse e il Principe: Arte di corte nel Rinascimento pagano, Saggi, Modena 1991, S. 53-62
- Ders., Gli arazzi, il patrimonio artistico del Quirinale, Rom 1994
- Ders., Gli arazzi del Palazzo dei Principi, In: Il Museo Civico di Correggio, Mailand 1995, S. 105-124
- Ders., Antiche trame da salvare: gli arazzi del Museo del Duomo di Ferrara, opere sublimi della manifattura estense, In: Ferrara: voci di una città: rivista semestriale di cultura, informazione e attualità della Fondazione Cassa di risparmio a Ferrara, Ferrara 1997, 6, n. 6 (giugno 1997), S. 9-14
- Ders., Arazzi lombardi italiani e fiamminghi a Como nell'epoca dei vescovi Trivulzio, In: Le arti nella diocesi di Como durante i Vescovi trivulzio, Atti del Convegno (settembre 1996), Como 1998, S. 179-198
- Ders., Arazzi. Fasto lombardo: gli arazzi di Casa Cagnola, In: La collezione di Cagnola. II, Arazzi-scultura-mobili-ceramiche, Busto Arsizio 1999, S. 9-58
- Ders., Gli arazzi del Duomo di Modena, In: Frugoni, L. (Hrg.), Il Duomo di Modena, 3 Bde., Modena 1999, 3, S. 135-143
- Ders., Arazzi e arazzieri in Lombardia tra tardo Gotico e Rinascimento, In: V. Terraroli (Hrg.), Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780, Mailand 2000, S. 11-53
- Ders., Stichwort „Arazzo“, In: C. Piglione, F. Tasso (Hrg.), Arti minori, Mailand 2000, S. 67-84
- Ders., In: Delmarcel, G. (Hrg.), Flemish Tapestry Weavers Abroad: Emigration and the Founding of Manufactories in Europe, Leuven 2002, S. 141

- Ders., Gli arazzi di Ferrara nei secoli XV e XVI, In: Bentini, J., Agostini, G. (Hrg.), *Un Rinascimento singolare. La Corte degli Este a Ferrara. Bruxelles (Palais des Beaux-Arts 3 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004)*, Ausst.Kat., Brüssel 2003, S. 327-333
- Ders., Renaissance Tapestry and Italian patronage, In: Brosens, Koenraad (Hrg.), *Flemish tapestry in European and American collections*, Turnhout 2003, S. 49-58
- **Foucard, V.**, Proposta fatta della Corte Estense ad Alfonso I Re di Napoli, *Archivio storico per le provincie napoletane*, IV, 1879, S. 689-752
- **Frabetti, A.**, Il teatro nella Sala grande a Ferrara e i tornei aleottiani, In: *Musei Ferraresi*, XII, 1982, S. 183-208
- **Frabetti, G.**, *Manieristi a Ferrara*, Mailand 1972
- **Francastel, P.**, Figuration et Spectacle dans les Tapisseries des Valois, In : Jacquot, J. (Hrg.), *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris 1956, S. 101-105
- **Franceschini, Adriano**, Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale: Testimonianze archivistiche. Parte I. Dal 1341-1471, Ferrara 1993; Parte II, tomo I, Dal 1472-1492, Ferrara 1995; Parte II, tomo II, Dal 1493-1516, Ferrara 1997
- **Franke, Birgit**, Tapisserie – „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst, In: Franke, Birgit, Welzel, Barbara, *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 121-139
- Dies., Feste, Turniere und städtische Einzüge, In: Franke, B., Welzel, B. (Hrg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, S. 65-84
- Dies., Ritter und Heroen der burgundischen Antike. Franko-flämische Tapisserien des 15. Jahrhunderts, In: *Städel-Jahrbuch*, N.F., Bd. 16 (1997), S. 113-146
- Dies., Mobile Bilder – Tapisseriekunst des 15. Jahrhunderts, In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, November 1999, S. 33-42
- Dies., Bilder in Frauenräumen und Bilder von Frauenräumen: Imagination und Wirklichkeit, In: Hirschbiegel, J., Paravicini, W. (Hrg.), *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000, S. 115-131
- Dies., Jagd und landesherrliche Domäne. Bilder höfischer Repräsentation in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, In: *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, hrg. von Wolfram Martini, Göttingen 2000, S. 189-218
- Dies., Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium. Zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität, In: *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. Herausgegeben vom Rudolstädter Arbeitskreis zur Residenzkultur, bearbeitet von Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte, München u.a. 2006, S. 265-279

- Dies., Tapisserie als Medium für das fürstliche Bildgedächtnis. Herkules, die Amazonen und das ritterliche Turnier, In: *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen*, hrg. von Carola Fey, Steffen Krieb, Werner Rösener, Göttingen 2007, S. 185-220
- **Fratucello, Cinzia**, Note sull'iconografia degli affreschi della camera di Ercole. Palazzo Paradiso di Ferrara, In: *Musei ferraresi*, Nr. 18, Florenz 1999
- Dies., Le „Storie di Ercole“ in Palazzo Paradiso a Ferrara: i misteri del paradiso, In: *Art e dossier*, Bd. 17, 2002, Nr. 175, S. 15-20
- **Frezza, A.**, Influenze fiamminghe e originalità fiorentina nella storia dell'arazzeria medicea, In: M. Gregari (Hrg.), *Rubens e Firenze*, Florenz 1983, S. 229-248
- **Friedländer, M.J.**, *Aus dem Besitz der Stiftung Sammlung Schloss Rohoncz*, Castagnola/ Lugano 1949
- **Frigerio, F.**, *Gli Arazzi*, In: *Il Duomo di Como e il Broletto*, Como 1950, S. 231-238
- **Frizzi, Antonio**, *Memorie per la storia di Ferrara*, 5 Bde., Ferrara 1791-1809, S. 270-90
- **Frommel, Christoph Luitpold**, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde., Tübingen 1973
- **Furlan, Caterina**, *Il Pordenone*, Mailand 1988
- Dies., *Hercole va trionfando: nota su Giulio Romano e due disegni del Louvre*, In: *Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi de Biasio*, hrg. von P.C. Ioly Zorattini und A.M. Caproni, Udine 1995, S. 375-379
- **Gaeta, Giovanna**, *Una mostra di tapisserie a Parigi*, In: *Antichità viva*, 5, 1966, S. 58ff.
- **Gamber, O.**, *Ritterspiel und Turnierausrüstung im Spätmittelalter*, In: *Fleckenstein, J., Das ritterliche Turnier im Mittelalter*, Göttingen 1985, S. 513-531
- **Gandini, A.**, *Saggio degli usi e delle costumanze della corte di Ferrara al tempo di Nicolò III 1393-1442*, estratto da *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, s. III, vol. IX, fasc. I-III, gennaio-giugno 1891
- **Gandini, A.**, *Viaggi, cavalli, bardature e stalle degli Estensi nel Quattrocento. Studio storico*, Bologna 1892, estratto da *„Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Provincie di Romagna*, s. III, vol. X, fasc. I-III, Januar-Juni 1892, Bologna 1892, S. 41-94
- **Gardner, E.G.**, *Dukes and Poets in Ferrara*, New York, s.d. (1904)
- **Garin, E.**, *Guarino Veronese e la cultura a Ferrara*, In: *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florenz 1961
- **Gatti Gazzini, G.**, *L'arazzo*, Florenz 1958
- **Geiger, B.**, *I dipinti di Giuseppe Arcimboldo pittore illusionista del Cinquecento (1527-1593)*, Florenz 1954
- **Gennari, Aldo**, *Il teatro di Ferrara*, Nachdruck der Ausgabe Ferrara 1883, Sala Bolognese 1978

- **Ghelfi, Barbara**, Artisti a corte: le gloriose decorazioni ducali, In: Bentini, J., Borella, M. (Hrg.), Il Castello Estense, Viterbo 2002, S. 113-133
- **Ghinato, Angela**, Tecniche e organizzazione del lavoro nell'arazzeria e Ferrara all'epoca di Borso d'Este, In: Tecnica e società nell'Italia dei secoli 12-16, Pistoia. Convegno internazionale/ Centro italiano di studi di storia e d'arte, Pistoia 1987, S. 113-133
- Dies., Arazzeria estense, In: Storia illustrata di Ferrara 1, Mailand 1987-88, S. 289-305
- Dies. (Hrg.), L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso: atti del convegno internazionale di studi; Ferrara, Palazzina Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998, Modena 2004
- **Ghirardo, Diane Yvonne**, Inventing the Palazzo del Corte in Ferrara, In: Donatello among the Black-shirts. History and Modernity in the visual culture of Fascist Italy, Claudia Lazzaro und Roger J. Crum (Hrg.), Ithaca u.a. 2005, S. 97-112
- **Gibaudi, P.**, Questioni di precedenza fra le corti italiane nel secolo XVI, Rivista di Scienze Storiche, I, 1904, 2, S. 29-38, 126-141
- **Gibbons, Felton**, Ferrarese Tapestries of Metamorphosis, In: The Art Bulletin, XLVIII, 1966, S. 409-411
- Ders., Two allegories by Dosso for the Court of Ferrara, In: The Art Bulletin, XLVII, 1965, S. 493-499
- Ders., Dosso and Battista Dossi: Court Painters at Ferrara. Princeton Monographs in Art and Archeology 39, Princeton 1968
- **Giglioli, A.**, Il duomo di Ferrara nella storia e nell'arte, In: La cattedrale di Ferrara, 1135-1935, Verona 1937
- **Giovannucci Vigi, Berenice**, Il Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo Generale, Ferrara 1979
- Dies., Gli arazzi. Capolavori della tessitura fiamminga, In: Giovannucci Vigi, Berenice, Il Museo della Cattedrale di Ferrara, Florenz 2001 (2.Ed. 2002), S. 46-54
- **Giraldi Cintio, Giambattista**, Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene (1554), In: Scritti estetici di G.B. Giraldi Cintio, Mailand 1865, Bd. II, S. 138
- **Giraldi, Lilio Gregorio**, De Deis gentium, (Basel 1548) New York 1976
- **Giulio Romano**, Ausst.Kat. Mantua Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1. Sept.-12. Nov. 1989, Mailand 1989
- **Göbel, Heinrich**, Wandteppiche, Teil 1: Die Niederlande, 2 Bde., Leipzig 1923
- Ders., Wandteppiche, Teil 2: Die romanischen Länder, 2 Bde., Leipzig 1928
- **Goldthwaite, Richard A.**, Wealth and the Demand for Art in Italy. 1300-1600, The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, Baltimore 1993

- **Gombrich, E.H.**, Zum Werke Giulio Romanos, In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F., VIII, 1934, IX, 1935
- Ders., The Sala dei Venti in the Palazzo del Te, In: Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance, London 1972, S. 109-118
- **Gramaccini, Norberto**, Guido Mazzonis Beweinungsgruppen, In: Städel-Jahrbuch, Bd. 9, 1983, S. 7-37
- **Grana ferrarese, Giacomo**, Convito estense preparato e descritto da Giacomo Grana ferrarese (per nozze Milan Massari-Comello, con annotazioni di L.N. Cittadella), Ferrara 1843
- **Grandjean, Serge, Siniscalco Spinosa, Margherita, King, Monique**, Gli Arazzi, Mailand 1991
- **Grant, Michael, Hazel, John**, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 1994 (10.Aufl.)
- **Grazzini, Giuseppe**, Erano stanze del potere e dell'amore. I personaggi, le bellezze architettoniche e le complesse storie dei palazzi di Ferrara tra Medioevo e Rinascimento, In: Bell'Italia, 103, Mailand 1994, S. 78-93
- **Gruber A.** (Hrg.), The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe, Paris 1993, S. 193ff.
- **Gruenter, R.**, Das Reich der Jahreszeiten, Zürich 1989
- **Gruyer, Gustav**, L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este, 2 Bde., Paris 1897
- **Guelfi, Barbara**, Artisti a Corte: le gloriose decorazioni ducali, In: Bentini, J., Borella, M. (Hrg.), Il Castello Estense, Viterbo 2002
- **Guerzoni, Guido**, The Italian Renaissance courts demand for the arts: the case of d'Este of Ferrara (1471-1560), In: Micheael North (Hrg.), Art markets in Europe, 1400-1800, Aldershot u.a. 1998, S. 61-80
- Ders., Le corti Estensi e la devoluzione di Ferrara del 1598, Modena 2000
- Ders., La Camera Ducale Estense tra Quattro e Cinquecento: la struttura organizzativa e i meccanismi operativi, In: Storia di Ferrara, vol. VI, Il Rinascimento: situazioni e personaggi, Chiappino, A. (Hrg.), Ferrara 2000, S. 159-183
- **Guiffrey, Jules**, Histoire de la Tapisserie, (Tours 1886) Osnabrück 1978
- Ders., La Tapisserie du XIIe a la fin du XVIe siècle, In: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle, Paris 1911, S. 167
- **Guiffrey, J., Müntz, E., Pinchart, A.**, Histoire générale de la tapisserie, 3 Bde., Paris 1878-1885
- **Gulinelli, M.T.**, Giannantonio Leli da Foligno, Targhe argentee di San Maurelio, In: Lucrezia Borgia, Ausst.Kat., Hrg. von Laureati Laura, Ferrara Arte, 2002, S. 200-203
- **Gundersheimer, W.L.**, Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The „De Triumphis Religionis“ of Giovanni Sabadino degli Arienti, Genf 1972

- Ders., *The style of Renaissance despotism*, Ferrara 1973
- Ders., *The Patronage of Ercole I d'Este*, In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6, 1, Frühjahr 1976, S. 1-18
- Ders., *Women, learning, and power: Eleonora d'Aragona and the court of Ferrara*, In: *Beyond their sex: Learned women of the European past*, New York 1980, S. 43-65
- Ders., *Alfonso I. d'Este and the limits of princely patronage*, In: Ghinato, A., *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*. Ferrara 2004, S. 3ff.
- **Guthmüller, B.**, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rom 1997
- Ders., *Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos*, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1977, S. 35ff.
- Ders., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986
- **Harprath, R.**, *Giulio Romano e la conoscenza della Loggia delle Cariatidi dell'Eretteo*, In: *Quaderni di Palazzo Te*, II, Nr. 13, Modena 1985, S. 39-42
- Ders., *Raffaels Teppiche in der Sixtinischen Kapelle*, In: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, S.117-126
- **Hartkamp-Jonxis, Ebelte, Smit, Hillie**, *European Tapestries in the Rijksmuseum. Catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum*, Amsterdam, volume 5, Zwolle 2004
- **Hartt, Federick**, *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, S. 151-188
- Ders., *Giulio Romano*, 2 Bde., New Haven 1958
- **Hederich, B.**, *Gründliches mythologisches Lexikon*, repr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996
- **Hefford, Wendy**, „Cleyne's Noble Horses“, In: *National Art-Collections Fund Review*, 87 (1990), S. 97-102
- **Heikamp, D.**, *Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert, Neue Studien*, In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Folge III, XX, 1969, S. 33-74
- **Heinz, Dora**, *Europäische Wandteppiche*, Braunschweig 1963
- **Heinz, Günther**, *Zu den Jahreszeiten in der bildenden Kunst*, In: *Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst*, Graz u.a. 1989, S. 57-63
- **Hermann, H.J.**, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este*, In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 21, 1900, S. 143ff.
- **Homer**, *Odyssee*, übers. von Roland Hampe, Stuttgart 1980
- **Höper, Corinna**, *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit 2001

- **Hörisch, J.** (Hrg.), Das Tier, das es nicht gibt. Eine Text- und Bildcollage über das Einhorn, Nördlingen 1986
- **Horn, Paul R.**, The three versions of G.B. Giraldis satyr-play "Egle", In: Italian studies, XXIV (1969), S. 32-43
- **Humfrey, Peter und Lucco, Mauro**, Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, hrg. von Andrea Bayer, Ausst.-Kat. Ferrara-New York-Los Angeles 1998-1999
- **Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo**, Ausst.Kat. (Rom 20. Nov. 1972 - 31. Jan. 1973), Rom 1972
- **Il potere e lo spazio.** La scena del principe. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florenz 1980
- **Imesch, Kornelia**, Magnificenza als architektonische Kategorie. Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis, Oberhausen 2003
- **Iotti, Roberta** (Hrg.), Gli Estensi. La corte di Ferrara, prima parte, Modena 1997
- **Ivaldi, Armando Fabio**, Il „Sacrificio“ di Agostino Beccari. Per l'edizione critica del testo, In: Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria , serie III, XXIV, 1977, S. 87-136
- **Jacoby, Brigitte**, Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos. Inaugural-Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn, Bonn 1971
- **Javitch, Daniel**, The influence of the „Orlando Furioso“ on Ovid's „Metamorphoses“ in Italian, In: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 11/1, 1981, S. 1-21
- **Jenkins, Fraser A. D.**, Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence, In: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes vol. 33, 1970, S. 162-170
- **Jestaz, B.**, Jules Romain, L'Histoire de Scipion. Ausst.Kat., Paris 1978
- **Joubert, Fabienne**, La tapisserie médiévale au Musée de Cluny, Paris 1987
- Ders., La Tapisserie, Turnhout 1993
- **Joubert, F., Lefébure, Amaury, Bertrand, Pascal-Francois**, Histoire de la tapisserie. En Europe, du Moyen Âge à nos jours, Paris 1995
- **Jules Romain, L'Histoire de Scipion.** Tapisseries et dessins, Ausst.Kat., Gran Palais, Paris 1978
- **Jung, C.G.**, Sul rinascere, Turin 1978
- **Kantorowicz, Ernst**, The Este portrait by Rogier van der Weyden, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 3, 1939-40, S. 165ff.
- **Kanz, R.**, Capriccio und Grotteske, In: Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne, hrg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1998

- **Kehl, Pia**, La Piazza Comunale e la Piazza Nuova a Ferrara, In: *Annali di architettura*, 4-5, 1992-93, S. 178-189
- Dies., Die Entwicklung der estensischen Renaissance-Gärten, In: *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la ville aux XVe et XVIe siècles*, Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 4 juin 1992, Paris 1999, S. 75-90
- Dies., In: *Storia dell'architettura italiana*, Francesco Dal Co (Hrg.) (2). *Il Quattrocento* / Francesco Paolo Fiore (Hrg.), Ferrara 1998, S. 242-255
- Dies., Rezension Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara*, Cambridge/ New York 1996, In: *Annali di architettura*, Bd. 10/11, 1998/99 (2000), S. 340-341
- Dies., Letti smontabili e letti fissi nelle dimore principesche estensi, o per dirlo meglio nella mia lingua: wie man sich bettet, so liegt man, In: *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Aurora Scotti (Hrg.), (Ricerche di architettura strumenti e materiali), Mailand 2000, S. 155-167
- **Kendrick, A.F.**, Giulio Romano's Tapestry Designs, In: *Collector*, XI, 1930, S. 216-219
- **Kliemann, Julian**, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cisinello Balsamo 1993
- **Knecht, R.J.**, Franz I. Fürst und Schutzherr der nördlichen Renaissance, In: *Dickens, A.G., Europas Fürstenhöfe. Herrscher, Politiker Mäzene. 1400-1800*, Graz 1978, S. 99ff.
- **Kramer-Egghart, Barbara**, *Gedanken zur Entwicklung der Bordüre bei Tapisserien*, 4 Bde., Wien 1994
- **Kray, Ralph, Oettermann, Stephan** (Hrg.), *Herakles/ Herkules II. Medienhistorischer Aufriß. Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte. Mit einer Einleitung von Ralph Kray*, Basel u.a. 1994
- **Kray, Ralph, Oettermann, Stephan** (Hrg.), *Herakles/ Herkules I. Metamorphosen des Herzogs in ihrer medialen Vielfalt*, Frankfurt a.M., 1994
- **Kriegeskorte, Werner**, *Giuseppe Arcimboldo*, Köln 1986
- **Kühnel, H.**, Die Kriegsrüstung im europäischen Mittelalter, In: *Ders., Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung im Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. LXX-LXXXI
- *Ders.*, *Kleidung und Gesellschaft im Mittelalter*, In: *Ders., Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung im Mittelalter*, Stuttgart 1992, S. XXVI-LIX
- **Kurth, B.**, Stichwort „Karcher“, In: *U. Thieme, F. Becker (Hrg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIX, Leipzig 1926, S. 551
- **Lacabra, Pilar Bosqued**, *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus dem Spanischen Patrimonio Nacional*, In: *Ursula Härting (Hrg.), Gärten und Höfe*

- der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2000, S. 143-150
- **Lafaye, G.**, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904
 - **Lasserre, F.**, *Das Satyrspiel*, In: *Satyrspiel*, Seidensticker, B. (Hrg.), Darmstadt 1989, S. 252-286
 - **Laureati, Laura** (Hrg.), *Lucrezia Borgia: Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 ottobre - 15 dicembre 2002*, Ferrara 2002
 - **Lazzari, Alfonso**, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense ai tempi di Torquato Tasso*, Rovigno 1952
 - Ders., *Il primo Duca di Ferrara, Borso d'Este*, Ferrara, 1945
 - **Lefèvre, Raoul**, *Le Recueil des Histoires de Troyes*, Aeschbach, Marc (Hrg.), Bern/ Frankfurt a.M. u.a. 1987
 - **Le Muse e il Principe**. *Arte di corte nel Rinascimento padano*, Ausst.Kat. Mailand 1991, 2 Bde., Modena 1991
 - **Le XVIIe Siècle Européen Tapisseries**, Ausst.Kat. Paris, Mobilier National, Réunion des Musées Nationaux 1965, S. 57f.
 - **Leoni, G.**, *Christ the Gardener and the chain of symbols: the gardens around the walls of sixteenth-century Ferrara*, In: *The Italian Garden*, hrg. von J. D. Hunt, Cambridge Univ. Press 1996, S. 60-92
 - **Leoni, G.**, *La città salvata dai giardini*, In: *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, Ausst.Kat. Palazzina di Marfisa d'Este, Rom 1992, S. 14ff.
 - **Lestocquoy, J.**, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500)*. Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles, Arras 1978
 - **Leuschner, Eckhard**, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1997
 - **Levi Pissetzky, R.**, *Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del Trecento*, In: *Storia di Milano*, V, Mailand 1955
 - **Lexikon der christlichen Ikonographie**, 8 Bde., hrg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg/ Br. 1968-1976
 - **Liebenwein, Wolfgang**, *Studiolo, Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977
 - **Lightbown, R.**, *Mantegna*, Oxford 1986
 - **Limentani Viridis, C.**, *La corte estense e l'arte fiamminga*, In: Bertozzi, M. (Hrg.), *Alla corte degli estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, S. 163-171
 - **Lockwood, L.**, *Music and popular religious spectacle at Ferrara under Ercole I d'Este*, In: *Il teatro italiano del Rinascimento*, Mailand 1980, S. 575

- **Lomazzo, G.P.**, *Idea del tempio della pittura*, (Mailand 1590), R. Klein (Hrg.), 2 Bde., Florenz 1974
- **Longhi, Roberto**, *Officina Ferrarese*, Rom (1934) 1956
- **Looney, Dennis**, *Ferrarese Studies: Tracking the rise and fall of an urban lordship in the Renaissance*, In: *Phaetons' Children*, Looney, Shemek (Hrg.), Tempe 2005, S. 1-23
- **Looney, Dennis, Shemek, Deanna** (Hrg.), *Phaeton's Children: The Este court and its culture in early modern Ferrara*, Tempe, Arizona 2005
- **Luchinat, Cristina Acidini** (Hrg.), *I Magnifici apparati*, testi di Jadranka Bentini, Patrizia Curti, Rossella Rinaldi, Anna Stanzani, Ferrara 1998
- **Ludwig, Walther**, *Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance*, München 1979
- **Lugli, Adalgisa**, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel '400*, Torino 1990
- **Luzio, A.**, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, promessi sposi*, In: *Archivio Storico Lombardo*, s. 4, XXXV (1908)
- **MacDougall, E.**, "Ars hortulorum": *Sixteenth century garden iconography and literary theory in Italy*, In: *The italian garden*, hrg. von J. D. Hunt, Cambridge Univ. Press 1996, S. 37-59
- **Machault, P.Y., Malty, T.**, *Le routes de la tapisserie en Ile-de-France*, Paris 2000
- **Magenta, C.**, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Mailand 1883, II, Dok. CCCXXXV
- **Magnani, Romolo** (Hrg.), *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628*, Ferrara 1985
- **Magoni, Clizia**, *I gigli d'oro e l'aquila bianca. Gli Estensi e la corte francese tra '400 e '500: Un secolo di rapporti*, Ferrara 2002
- **Mai, Ekkehard, Rees, Joachim** (Hrg.), *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1998
- **Maiorino, Giancarlo**, *The portrait of eccentricity. Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, The Pennsylvania State University 1991
- **Malacarne, Giancarlo**, *Il mito dei cavalli gonzagheschi. Alle origini del purosangue*, Verona 1995
- **Malagu, U.**, *Ville e „delizie“ del Ferrarese*, Ferrara 1972
- **Malaguzzi Valeri, F.**, *Ricamatori e Arazzieri a Milano nel Quattrocento*, In: *Archivio Storico Lombardo*, vol. XIX, a. XXX, 1903, S. 55f.
- **Mamczarz, I.**, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, In: *teatro italiano del Rinascimento*, Mailand 1980, S. 425-457
- **Mamczarz, I.**, *I teatri provvisori di "verzura" in Italia e in Francia*, In: *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Atti del Convegno Roma (23.-26.Mai 1990), hrg. von M. Chiamò, F. Doglio, Rom 1992, S. 257-280

- **Manca, Joseph**, Renaissance theater and hebraic ritual in Ercole de'Roberti's Gathering of Manna, In: *Artibus et Historiae*, 17, 1988, S. 137-147
- Ders., The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471-1505), In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, S. 522-538
- Ders., *Cosmè Tura: The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Oxford und New York 2000
- **Manni, A.**, L'età minore di Nicolò III d'Este, marchese di Ferrara (1393-1402), Reggio Emilia 1910
- **Manni, Graziana**, *Mobili in Emilia, con un'indagine sulla civiltà dell'arredo alla corte degli Estensi*, Modena, 1986
- Dies., *Belfiore. Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena 2006
- **Mantovano, Giuseppe**, Il banchetto rinascimentale: arte, magnificenza, potere, In: Bentini, J., Chiappini, A., Panatta, G.B., Visser Travagli, A.M., *A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Castello Estense, Ferrara, 1 ottobre 1988 - 27 marzo 1989, Ferrara 1988, S. 47-68
- **Marciano, A.F.**, L'età di Biagio Rossetti. Rinascimento di casa d'Este, Ferrara 1991
- **Marcigliano, A.**, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Oxford u.a. 2003
- **Marcolini, Giuliana**, Appendice, In: *Il Castello Estense*, Viterbo 2000, S. 187ff.
- Dies., Da Renata ad Alfonso: scambio di „testimone“ per la „Capella ducale“ nel Castello Estense di Ferrara, In: *Per l'arte. Da Venezia all'Europa*, Mario Piantoni (Hrg.), 1. Dall'antichità al Caravaggio, Venedig 2001, S. 229-234
- **Marighelli, Marcella**, *Un libro di spese di Leonora d'Este (1578-1581)*, Ferrara 1996
- **Marillier, Henry Currie**, The Mortlake Horses, In: *The Burlington Magazine*, 50, 1927, S. 13-14
- **Marini, Lino**, *Per una storia dello stato estense. I. Dal Quattrocento all'ultimo Cinquecento*, Bologna 1973
- **Markmann, Detlef**, *Kontinuität und Innovation am ferraresischen Hof zur Zeit Leonello d'Este (1407-1450)*, Hagen 2000
- **Marle, Raimond van**, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. Allégories et symboles*, La Haye 1932
- **Martin, Laurence**, Sir Francis Crane: Director of the Mortlake Tapestry Factory and Chancellor of the Order of the Garter, In: *Apollo*, CXIII, Februar 1981, S. 90-96
- **Martindale, A.**, *Painting for Pleasure. Some Lost 15th -Century Secular Decorations of Northern Italy*, In: *The vanishing past. Studies in Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, hrg. von Alan Borg und Andrew Martindale, Oxford 1981
- **Martineau, J.** (Hrg.), *Ausst.Kat. Andrea Mantegna*, London 1992

- **Martini, A.**, Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli, Turin 1883
- **Mascerpa, G.**, La pittura e le arti minori, In: P. Gini, O. Bernasconi, L. Cogliati Arano, G. Mascherpa, Il Duomo di Como, Mailand 1972
- **Masetti Zannini, Gian Lodovico**, La capitale perduta: La devoluzione di Ferrara 1598 nelle carte vaticane, Ferrara 2000
- **Massari, Stefania**, Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega di Stefania Massari, Rom 1993 (2.Ed.)
- **Matarrese, Tina**, Il “materno eloquio” del ferrarese Pier Andrea de’ Bassi, In: Omaggio a Gianfranco Folena, Padua 1993, Bd.1, S. 793-812
- Dies., Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative, In: L’ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento, Patrizia Castelli (Hrg.), Ferrara 1998, S. 191-202
- **Mattioli, P.A.**, Il magno Palazzo del Cardinale di Trento, (Venedig 1539), In: Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo. Bd. I, E. Castelnuovo (Hrg.), mit Anmerkungen von M. Lupo, Trient 1995, S. 73-231
- **McAllister Johnson, W.**, Giulio Romano’s Allegory of Immortality reconsidered, In: The Art Quarterly, XXXII, 1, 1969, S. 3-21
- **Mendelsohn, M.**, Das Werk der Dossi, München 1914
- **Meoni, Lucia**, Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I. a Cosimo II. (1545-1621), Livorno 1998
- **Mezzetti, Amalia**, Il Dosso e Battista ferraresi, Mailand 1965
- Dies., Girolamo da Ferrara detto da Carpi, Mailand 1977
- **Mezzetti A., Mattaliano, E.**, Indice ragionato delle „Vite de’ pittori e scultori ferraresi di Gerolamo Baruffaldi. Artisti-Opere-Luoghi, 3 Bde, Bergamo 1981-83, Bd. II: Bergamo 1981
- **Mitchell, Bonner**, 1598: a year of pageantry in late Renaissance Ferrara, Binghampton 1990
- **Molajoli, Rosemari**, L’opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo. Francesco Cossa e Ercole de’ Roberti, Mailand 1974
- **Molinari, C.**, La vicenda redazionale dell’“Egle” di G.B. Giraldo Cinzio, In: Studi di filologia italiana, XXXVII (1979), S. 295-343
- **Molteni, Monica**, Cosmè Tura, Mailand 1999
- **Monaci, L.**, I disegni preparatori del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, In: Gli arazzi della Sala dei Duecento. Studi per il restauro, Ausst.Kat. Florenz 1985, Modena 1985, S. 47-53
- **Montagnani, C.**, Il commento al “Teseida” di Pier Andrea de’ Bassi, In: Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella, Neapel 1983, S. 9-31

- **Monti, S.**, La cattedrale di Como, In: Società Storica per la Provincia ed Antica Diocesi di Como, XI, 1896, S. 197ff.
- **Morel, P.**, Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento, In: Fagiolo, M., Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, S. 149-178
- **Morel, P.**, Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance, Paris 1997
- **Morelowski, Marian**, Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV., In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 6, 1912, Beiblatt Sp. 117-140
- **Muletti, D.**, Memorie storiche-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo, Bd. 6, 1829-33
- **Müntz, E.**, La Tapisserie, Paris 1882
- Ders., Histoire de la Tapisserie en Italie, 2 Bde, In: Histoire générale de la Tapisserie, hrg. von J.J. Guiffrey, Paris 1878-1884
- **Muscolino, Cetty**, Casa Romei: una dimora rinascimentale a Ferrara, Bologna 1989
- **Muzzarelli, M.G.**, Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo, Bologna 1999
- **Neppi, A.**, Il Garofalo, Ferrara 1959
- **Niclausse, J.**, Le Musée des Gobelins, Paris 1938, S. 28-30
- **Nicolson, Benedict**, The Painters of Ferrara, London 1950
- **Nonati, F.**, Donato deli Albanzani alla corte estense, Nuove ricerche, In: Archivio storico italiano, s. 5, VI (1890), S. 367ff.
- **Nosari, G.**, Canova, F., Il palio nel Rinascimento. I cavalli di razza dei Gonzaga nell'età di Francesco II Gonzaga 1484-1519, Reggiolo 2003
- **Novelli, Maria Angela**, Lo Scarsellino, Mailand 1964
- Dies., Per Leonardo da Brescia, Musei ferraresi, Bollettino annuale, III, 1973, S. 50-55
- Dies., Storia delle „Vite de' pittori e scultori ferraresi“ di Girolamo Baruffaldi. Una vicenda editoriale e culturale del settecento, S. Giovanni in Persi 1997
- **Oberhuber, Konrad**, Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova, In: Ausst.Kat. Mantua (Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1.Sept.-12.Nov. 1989), Mailand 1989, S. 172ff.
- **Olivato, Loredana**, Il Palazzo di Renata di Francia, Ferrara 1997
- **Olivato, L., Varese, R.** (Hrg.), San Giorgio tra Ferrara e Praga, catalogo della mostra, Ferrara 1991
- **Olivati, L.**, Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona, Modena 1887

- **Olivi, L.**, Del matrimonio del marchese Nicolò III d'Este con Gigliola figlia di Francesco Novello da Carrara, Atti e Memorie della Deputazione Modenese di Storia Patria, serie III, V, 1888, S. 335-76
- **Ortolani, Sergio**, Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti. Collezione „Valori plastici“, Mailand 1941
- **Ovid (Publius Ovidius Naso)**, Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten Prosaübersetzung durch August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink, Zürich und München 1989
- **Pacciani, Riccardo**, Giulio Romano a Ferrara 1535, In: Atti del convegno Internazionale di Studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento (Mantova, 1-5 ottobre 1989), Mantua 1989, S. 303-320
- **Pacifici, Vincenzo**, Ippolito II d'Este, Cardinale di Ferrara (documenti originali inediti), Tivoli 1923
- **Pade, Marianne, Waage Petersen, Lene, Quarta, Daniela** (Hrg.), La Corte di Ferrara e il suo Mecenatismo 1441-1598. The Court of Ferrara and its Patronage. Atti del Convegno internazionale Copenhagen Mai 1987, Ferrara/ Modena 1990
- **Panofsky, E.**, Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig/Berlin 1930
- Ders., Early netherlandish painting, I, Cambridge/ Mass. 1953
- Ders., The Iconography of Coreggio's Camera di San Paolo, London 1961
- **Panstwowe, Zbioy Sztuki** (Hrg.), Die flämischen Tapisserien im Wawelschloß zu Krakau. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagello, Antwerpen 1982
- **Papagno, G., Quondam, A.** (Hrg.), La corte e lo spazio: Ferrara estense, II, Rom 1982
- **Paravicini, Werner**, The court of the dukes of Burgundy a model for Europe?, In: Krüger, K., Ranft A. (Hrg.), Menschen am Hof der Herzöge von Burgund, Stuttgart 2002, S. 507-534
- **Pardi, Giuseppe**, Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI, con documenti inediti, In: Atti della R. Deputazione ferrarese di Storia Patria, XIV (1903), S. 144-5
- Ders., Leonello d'Este marchese di Ferrara, Bologna 1904
- Ders., Borso d'Este, Duca di Ferrara, In: Studi Storici, 1906-1907, vol. XV, S. 3-58, 134-204, 241-288, 377-416; vol. XVI, S. 113-170
- Ders., La suppellettile dei palazzi estensi in Ferrara nel 1436. Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di storia e patria, Nr. 19, Ferrara 1908
- Ders., (Hrg.), Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti, in: Muratori, L.A., Rerum Italicarum Scriptores, vol. XXIV, p. VII, Bologna 1934

- **Paredes, C.**, Des Jardins de venus aux jardins de Pomone. Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone, In: Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Vol. LXVIII, Brüssel 1999, S. 75-112
- **Pattanaro, A.**, La vocazione raffaellesca di Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio Romano, In: Nuovi studi, IV, 1999 (2000), S. 77-104
- **Patz, K.**, *Otium statt negotium?* Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d'Este, In: Bildnis, Fürst und Territorium, Bd. 2, München 2000
- **Patzak, B.**, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908
- **Pazzi, G.**, Le „Delizie Estensi“ e l'Ariosto: Fasti e piaceri a Ferrara nella Rinascenza, Pescara 1933
- **Peck, Linda Levy**, *consuming splendour. Society and culture in seventeenth-century England*, Cambridge u.a. 2005
- **Pedrini, Augusto**, Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni del Rinascimento, Genf 1969
- **Penna, Alberto**, Atlante del Ferrarese. Una raccolta cartografica del Seicento, hrg. von Massimo Rossi, Modena 1991
- **Petrucchi, G.**, Il castello di Ferrara, Brüssel 1838
- **Peverarda, E.**, Suppellettile liturgica nella Cattedrale di Ferrara in un inventario del 1462, Rovigo 1981
- **Pfisterer, Ulrich** (Hrg.), *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2001
- **Pfleger, Martina**, *Raffael invenit. Zur Entwicklung des Raffaelismo in Ferrara*, Phil. Diss. Universität Wien, 2 Bde., Wien 1999
- **Phillips, Barty**, *Tapestry*, London 1994
- **Pica, A.**, Itinerari dell'arte in territorio comense, Como 1964, S. 101-103
- **Piel, F.**, Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance, zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte, hrg. vom kunsthist. Seminar der Uni München unter der Leitung von Hans Sedlmayr, Bd. 3, 1962
- **Pierguidi, S.**, L'Occasione e la Penitenza di Girolamo da Carpi e la "Stanza della Pazienza" di Ercole II d'Este, *Schede Umanistiche*, XV, 2001, Nr. 2, S. 105-09
- **Pierguidi, Stefano**, Gigantomachia and the wheel of fortune in Giulio Romano, Vincenzo Cartari and Anton Francesco Doni, and the authorship of the asinesca gloria, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 67, 2004, S. 275-284
- **Pieri, Marzia**, La scena pastorale, In: Papagno, G., Quondam, A., *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Rom 1982, S. 489-525
- Dies., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padua 1983

- **Piglione, C., Tasso, F.** (Hrg.), *Arti minori*, Mailand 2000
- **Piomalli, A.**, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Rom 1975
- **Planiscig, Leo**, *Die Estensische Kunstsammlung, Bd. 1: Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1919
- **Plourin, Marie-Louise**, *Historia del tapiz en Occidente*, Barcelona 1955
- **Poeschel, Sabine**, „est un tresbeau logis“ – Die Bedeutung der Wandmalerei in den Papstresidenzen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, Stuttgart 2002
- Dies., Die neuen Dekorationen der *camerae secretae* Alexanders VI., In: *Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, hrg. von Weddigen, T., De Blaauw, S., Kempers, B., Turnhout 2003, S. 57-70
- Dies., *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005
- Dies., Raphael's nudes painted by Giulio's hand, In: *The translation of Raphael's Roman style*, Henk Th. van Veen (Hrg.), Leuven u.a. 2007, S. 35-47
- **Polifilo, L. Beltrami**, *La Guardaroba di Lucrezia Borgia (Dall' Archivio di Stato di Modena)*, Mailand 1903
- **Portoghesi, Paolo, Bocchi, Francesca** (Hrg.), *Il Castello. Origini, realtà, fantasia*, Ferrara Castello Estense 1985
- **Porzio, F.**, *L'universo illusorio di Arcimboldo*, Mailand 1979
- **Porzio, G.**, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza*, In: *Archivio Storico Lombardo*, IX (1882), S. 487-92
- **Possenti, E.**, *L'arazzeria napoletana*, In: *Bollettino d'Arte*, ser. III, XXIX, Juni 1936, S. 549-577
- **Poveledo, E.**, *Le Théâtre de Tournoi en Italie pendant la Renaissance*, In: *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1968
- Ders., *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, *Atti del XVI Corso internazionale di storia dell'architettura, L'architettura del teatro in Italia dall'età greca al Palladio*, In: *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XVI (1974 ed. 1976), S. 106-138
- **Prandi, Stefano**, *Il „Cortegiano“ Ferrarese. I Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento* (Biblioteca di „Lettere Italiane“ Studi e Testi, XXXVIII), Florenz 1990
- **Prisciani, Pellegrino**, *Spectacula*, hrg. von D. Aguzzi Barbagli, Modena 1992
- **Prosperi, Adriano**, *La storia dei signori d'Este*, In: *Bentini, Agostini, Un Rinascimento singolare*, Cinisello Balsamo 2003, S. 28ff.
- **Quednau, R.**, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*, Hildesheim/ New York 1979

- **Ragotz, H., Wenzel, H.** (Hrg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990
- **Rapp Buri, Anna, Stucky-Schürer, Monica**, *Burgundische Tapisserien*, München 2001
- **Ravegnani Morosini, Mario**, *Signorie e principati. Monete italiane con ritratto 1450-1796, I*, Rimini 1984
- **Ravenna, Paolo**, *Le mura di Ferrara. Immagini e storia*, Modena 1985
- **Ridolfi, Carlo**, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, (Venezia 1648), Sala Bolognese 2002
- **Righini, Giulio, Bargellesi Severi, Angelo**, *Il Castello di Ferrara*, Ferrara 1971
- **Rodi, Filippo**, *Annali della città di Ferrara 1587/1598: La devoluzione di Ferrara a Santa Chiesa*, transcribed by Carla Frongia, prefazione di L. Chiappini, Ferrara 2000
- **Roeck, Bernd**, *Kunst. Kunst-Patronage in der frühen Neuzeit*, Göttingen 1999
- **Roeck, Bernd, Tönnemann Andreas**, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro. Herzog von Urbino*, Berlin 2005
- **Roethlisberger, Marcel**, *The Ulysses tapestries at Hardwick Hall*, *Gazette des Beaux-Arts*, 6th series, 79, 1972, S. 111-25
- **Rogier de la Pasture**. *Stadtmaler von Brüssel – Porträtist des burgundischen Hofes*, *Ausst.Kat. Brüssel* 1979
- **Romeo, Ilaria**, *Raffaello, l'antico e le bordure degli arazzi vaticani*, In: *Xenia*, 19, 1990, S. 41-86
- **Rosenberg, Charles M.**, *Art in Ferrara during the Reign of Borso d'Este (1450-1471): a Study in Court Patronage*, Ph.Diss., The University of Michigan 1974
- Ders., „Per il bene di ... nostra ciptà“: *Borso d'Este and the Certosa of Ferrara*, In: *Renaissance Quarterly*, XXIX, 1976
- Ders., *The Iconography of the Sala degli Stucchi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara*, In: *The Art Bulletin*, vol. LXI, n. 3, 1979, S. 377-384
- Ders., *The use of celebrations in public and semi-public affairs in fifteenth century Ferrara*, In: *Il teatro italiano del Rinascimento*, hrg. von Maristella de Panizza Lorch, Mailand 1980, S. 521-34
- Ders., *Courtly decorations and the decorum of interior space*, In: *Papagno, G., Quondam, A., La corte e lo spazio: Ferrara estense, II*, Rom 1982, S. 529-544
- Ders., *The influence of Northern graphics on painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, In: *Musei ferraresi*, 15, 1987, S. 61-74
- Ders., *Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, In: *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, S. 39-52
- Ders., *The Este monuments and urban development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997

- **Rotondò, A.**, Pellegrino Prisciani (ca. 1435-1518), In: *Il Rinascimento*, IX, 1960, S. 69-110
- **Rubens, ses maîtres, ses élèves.** Dessins du Musée du Louvre, Ausst.Kat., Paris 1978
- **Ruhmer, Eberhard**, Cosimo Tura. Paintings and Drawings, New York 1958
- **Ryder, A.**, Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458, Oxford 1990
- **Ryder, Alan**, The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State, Oxford 1976
- **Sachsenhofer, Dagmar**, Gartendarstellungen auf Tapisserien der 2.Hälfte des 16.Jahrhunderts, 2 Bde., Diplomarbeit (Universität Wien), Wien 2001
- **Saletti, Andrea**, Gli arazzi, In: San Giorgio a Ferrara. Rassegna fotografica sull'iconografia del Santo presente nelle chiese, nei musei e nei luoghi pubblici di Ferrara (Chiostro della Basilica di San Giorgio 19 Aprile – 4 Maggio 2003), Fabbri, A. (Hrg.), Ferrara 2003
- **Salmi, M.**, Cosmè Tura, Mailand 1957
- **Salmons, June, Moretti, Walter**, The Renaissance in Ferrara and its European Horizons, Cardiff 1984 (Il rinascimento a ferrara i suoi orizzonti europei, hrg. von W. Moretti, 1984)
- **Salutati, Coluccio**, De laboribus Herculis, I-II, Zürich 1951
- **Samaritani, A.**, Michele Savonarola riformatore cattolico nella corte estense a metà del sec. XV, Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, s. III., XXII, Ferrara 1976
- Ders., Il culto di S. Giorgio a Ferrara, In: San Giorgio tra Ferrara e Praga, Ferrara 1991, S. 84-99
- **Samaritani, A., Varese, Ranieri** (Hrg.), L'Aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini, Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Serie IV, vol. 17°, Ferrara 2000
- **Sánchez Cantón, Francisco Javier**, Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica, Madrid 1950
- **Santi, V.**, La precedenza tra gli Estensi e i Medici, Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, IX, 1897, S. 37-122
- **Santucci, A.**, La decorazione ferrarese nel XVI secolo. Il problema delle grottesche, In: AA.VV. „Bastianino“ e la pittura a Ferrara nel secondo Quattrocento (Ausst.Kat.), hrg. von Jadranka Bentini, Bologna 1985, S. 213-218
- **Sassu, Giovanni**, Finalmente Museo: il Museo della cattedrale di Ferrara, In: *Art e dossier*, 19, 2004, Nr. 198, S. 12-17
- **Sautto, A.**, Il Duomo di Ferrara dal 1135 al 1935, Ferrara 1934
- **Scalabrini, Giuseppe Antenore**, Santi Martiri Giorgio e Maurelio Vescovo, Padroni e Protettori della Città diocesi e Ducato di Ferrara. Descrizione della Santa Chiesa Metropolitana di Ferrara sua edificazione e riedificazione fabbriche ornamenti Reliquie, Corpi Santi, Indulgenze Vescovi ed

Arcivescovi che l'hanno governata, dignità Canonici Mansionarj Capellari ed altri ministri si illustri in virtù dignità da essa usciti, con le più famose cose in essa successe, 1766, cc. I, 751

- Ders., Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' borghi, Ferrara 1773
- Ders., Memorie sacre e profane della chiesa di Ferrara nelle quali si contiene la vita di S. Aurelio martire, sec. XVIII, B.A.F., ms., cl. I, c. 241
- **Scarbanti, Romeo**, San Aurelio. Il „caso di Voghenza“ nella controversia antimonotelita ed i riflessi della memoria aureliana nella Ferrara altomedioevale, Spoleto 2001
- **Scarbi, Vittorio**, L'Odeo Cornaro, Turin u.a. 2003
- Ders., Testimonianze inedite del Raffaellismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo, In: Studi su Raffaello, Urbino 1987, S. 595ff.
- **Scheicher, Elisabeth**, Die Grotteskenmonate. Eine Tapisserieserie des Kunsthistorischen Museums in Wien, In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 69 (neue Folge Bd. XXXIII), 1973
- **Scherer, M.R.**, The legends of Troy in art and literature, New York 1963
- **Scherf, Gregor**, Giovanni Battista Aleotti. Architetto mathematico der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998
- **Schiaparelli, Attilio**, Le Tappezzerie, In: La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, hrg. von Maria Sframeli e Laura Pagnotta, Florenz 1983, S. 195-230
- **Schmidt, Evamaria**, Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst, Würzburg 1982
- **Schmitt, Annegrit**, Herkules in einer unbekanntenen Zeichnung Pisanellos, In: Jahrbuch der Berliner Museen, 17, 1975
- Dies., Der Einfluss des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, In: Höfischer Humanismus, hrg. von August Buck, Weinheim 1989, S. 215-57
- **Schmitz, Hermann**, Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei, Berlin, 1922
- **Schneebalg-Perelman, Sophie**, Le rôle de la banque de Médicis dans la diffusion des tapisseries flamandes, In: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XXXVIII, 1969, 19ff.
- Dies., Richesses du garde-meuble parisien de Francois Ier: Inventaires inédits de 1542 et 1551, In: Gazette des beaux-arts, ser. 6, 78 (November), 1971, S. 253-304
- Dies., Die flämische Tapisserie und das große Zeugnis des Wawel, In: Zbiory Sztuki Państwowej (Hrg.), Die flämischen Tapisserien im Wawelschloß zu Krakau. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagiello, Antwerpen 1982, S. 376-437
- **Schottmüller, Frida**, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance, Stuttgart 1924

- **Scilimati, A.**, Valore, Virtù, Amore. Storia di un corte rinascimentale nella Villa Imperiale di Pesaro, In: Dal Poggetto, P., I della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano, Mailand 2004, S. 45ff.
- **Scott, M.**, Late gothic Europe, 1400-1500, (The History of Dress Series), London u.a. 1980
- **Scrivano, R.**, Finzioni teatrali da Ariosto a Pirandello, Florenz 1982
- Ders., Spazio e teatro nella Ferrara del `500, In: Finzioni teatrali da Ariosto a Pirandello, Messina-Florenz 1982, S. 49-117
- **Sedlacek, Ingrid**, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 14, Marburg 1997
- **Segal, Charles Paul**, Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformations of a literary symbol, (Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie, 23) Wiesbaden 1969
- **Seidensticker, Bernd** (Hrg.), Satyrspiel, Darmstadt 1989
- **Sella, P.**, Inventario testamentario dei beni di Alfonso II d'Este, In: Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria, vol. XXVIII, Ferrara 1931, S. 131-395
- **Serafini, A.**, Girolamo da Carpi, Rom 1915
- **Seragnoli, Daniele**, Il „Compianto sul cristo morto“ e la sacra rappresentazione ferrarese, In: Visser Travagli, A. M., Guido Mazzoni, Ferrara 2003, S. 23-48
- **Seragnoli, D., Di Pascale, Barbara**, Il teatro a Ferrara da Ercole II alla devoluzione estense (1534-1598): Linee e tendenze, In: Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia Romagna, hrg. von Lidia Bortolotti, Ausst.Kat. Ferrara, Chiesa di San Romano aprile-maggio 1995, Bologna 1995
- **Serlio**, Tutte l'opere d'architettura et prospettiva, hrg. von Giovanni Domenico Scamozzi, (Venedig 1619) unveränderter Nachdruck, New Jersey 1964
- **Sesto, Prete**, Humanismus und Humanisten am Fürstenhof der Este in Ferrara während des XV. Jahrhunderts, In: Arcadia, 2, 1967, S. 125-138
- **Seznec, Jean**, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990
- **Sgarbi, Vittorio**, Testimonianze inedite del Raffaelismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo, In: Sambucco Hamoud, M., Strocchi, M.L. (Hrg.), Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984), Urbino 1987, S. 595-601
- Ders., Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento, Cinisello Balsamo 2005
- **Shearman, John**, Raphael's cartoons in the Royal Collection of her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel, London 1972

- Ders., Alfonso d'Este's Camerini, In: *se rendit en Italie: Etudes offertes à André Chastel*, Rom Paris 1987, S. 209-230
- **Shearman, J., White, J.**, Raphaels Tapestries and their Cartoons, *The Art Bulletin* 40, 1958, S. 193-221, 299-323
- **Sheperd, D.G.**, The Lamentation. A Tapestry Antependium designed by Cosimo Tura, In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, XXXVIII, febbraio 1951, S. 40-42
- **Siegmund-Schulze, J.**, Die Entwicklung der Monatsdarstellungen von ihrer Entstehung bis zum Beginn der vorn. Epoche, Ph.D., Humboldt Universität, Berlin 1952
- **Simari, M.**, In: *L'arazzo "millefiori" di Pistoia*, Pistoia 2002, S. 122ff.
- **Siple, E.S.**, Some recently identified tapestries in the Gardner Museum in Boston, In: *Burlington Magazine*, LVIII, 1930, S. 236-42
- **Skubiszewska, M., Skubiszewska, P.**, Sano di Pietro, Vicino da Ferrara et l'effigie du Christ de la Passion, In: *Tout le temps du veneour est sans oysensete*, Christine Hediger (Hrg.), *Culture et société médiévales*, 8, 2005, S. 89-100
- **Smit, Hillie**, Image Building through Woven Images. The Tapestry Collection of the Papal Court, 1447-1471, In: P. van Kessel (Hrg.), *The Power of Imagery – Essays on Rome, Italy and Imagination*, Rom 1992, S. 19-30
- Dies., Tapestries for the church of San Petronio in Bologna ca. 1500, In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XXXIX, 1995, S. 185-208
- Dies., „Un si bello et onorato mistero“. Flemish weavers employed by the city government of Siena (1438-1480), In: *Italy and the Low Countries – Artistic relations. The fifteenth century (Proceedings of the Symposium held at the Museum Catharijne-convent, Utrecht, 14. March 1994)*, Florenz 1999
- Dies., Flemish Tapestry Weavers in Italy c. 1420-1520. A survey and analysis of the activity in various cities, In: Delmarcel, Guy, (Hrg.), *Flemish Tapestry Weavers Abroad: Emigration and the Founding of Manufactories in Europe*, Leuven 2002, S. 113-130
- Dies., Some biographical notes on Rinaldo Boteram, weaver and merchant of Flemish tapestries in fifteenth century in Italy, In: A.W.A. Boschloo, E. Grasman, G.J. van der Sman Hrg.), *A Quatre Vents*, A Festschrift for Bert W. Meijer, Florenz 2002, S. 179-182
- **Smith, Jeffrey Chipps**, *The Artistic Patronage of Philipp the Good, Duke of Burgund (1419-1469)*, Diss. Col. Univ. 1979
- Ders., Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philipp the Good and Charles the Bold, In: *Art Journal*, 48, Nr. 2, 1989, 123-129
- **Smolar-Meynard, W.**, Relations politiques et artistiques entre la cour de Bourgogne à Bruxelles et la cour d'Este a Ferrare en XVe siècle, Ferrara 1996, S. 11-17

- **Solerti, A.** Il terremoto di Ferrara nel 1570, Modena 1889
- Ders., Ferrara e la corte estense, nella seconda metà del secolo decimosesto. Il Discorso di Annibale Romei gentilhuomo ferrarese, Città di Castello 1891
- Ders. (Hrg.), La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti, In: Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, s. III, vol. X, Bologna 1892
- **Sorrentino, Stefanini M.**, Come si guarda un arazzo, In: Critica d'Arte, 2/3, 1990, S. 136-140
- **Southorn, Janet**, Power and Display in the Seventeenth Century: The Arts and their patrons in Modena and Ferrara, Cambridge 1988
- **Spaggiari, A.**, Trenti, G., Gli stemmi estensi ed austro estensi. Profilo storico, Modena 1985
- **Spina Barelli, E.**, L'arazzo in Europa, Novara 1963
- **Standen, E.A.**, Drawings for the Months of Lucas Tapestry Series, Master Drawings, IX, 1971, S. 3-14
- Dies., Studies in the History of Tapestries 1520-1790, In: Apollo, Juli 1981, S. 6-54
- Dies., Tapestries in Use: Indoors, In: Studies in the History of Tapestries 1520-1790, In: Apollo, Juli 1981, S. 6-54, S. 6ff.
- Dies., European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, 2 Bde., New York 1985
- **Steiner, Reinhard**, Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, München 1991
- **Steppe, K.J.**, Brusselse wandtapijten, Brüssel 1976
- **Strong, Roy**, Feste der Renaissance 1450-1650. Kunst als Instrument der Macht, Würzburg 1991
- **Stucky-Schürer, Monica**, Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig, ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert, Schriften der Abegg-Stiftung, Bern 1972
- **Suckale, R.**, Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 1993
- **Szablowski, Jerry** (Hrg.), The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow. Treasures of King Sigismund Augustus Jagiello, Antwerpen 1972
- **Taylor, V.**, Studies for decorations in the Camera di Attilio Regolo and the Camera dei Giganti, Palazzo Te, In: Cox-Rearick, 1999, S. 98
- **Tebaldi, Dino**, Ferrara e il Palio, Ferrara 1992
- **Tellini Perina, Chiara**, Il Palazzo del Te. Paolo Carpeggiani u. Chiara Tellini Perina. Giulio Romano a Mantova, Mantua 1987, S. 63-102
- Dies., Il mito della caduta dei Giganti. Messaggio politico e allegoria morale. Carlo Marco Belfanti, Chiara Tellini Perina u. Giuseppe Basile, I giganti di Palazzo Te, Mantua 1989, S. 59-78

- **The gift of a Mortlake tapestry**, In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Bd. 32, Nr. 2 (Febr. 1937), S. 27-30
- **Thompson, Kenneth W.** (Hrg.), The Labors of Hercules by Pietro Andrea di Bassi. Illustrated with facsimiles from the 15th century manuscript, translated by W. Kenneth Thompson, Barre (Mass.) 1971
- **Thomson, W.G.**, A History of Tapestry, (London 1930) London 1996
- **Thornton, Peter**, The Italian Renaissance interior, 1400-1600, London, 1991
- **Thurman, Christa C.M.**, Tapestry: The Purposes, Form and Function of the Medium from its Inception until today, In: Acts of the Tapestry Symposium November 1976, S. 3-19, San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco 1979
- **Tibertelli de Pisis, L. F.**, Fiori e frutti nella pittura ferrarese, La rassegna Nazionale, Bd. 9, Florenz 1917, S. 44-53
- **Tietzel, Brigitte**, Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Traditionen, Köln 1988
- **Tissoni Benvenuti, Antonia**, Il mondo cavalleresco e la corte estense, In: I libri di "Orlando innamorato", Modena 1987, S. 13-33
- Dies., Guarino, i suoi libri, e le letture della corte estense, In: Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Saggi, Modena 1991
- Dies., Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento, In: Omaggio a Gianfranco Folena, Padua 1993, Bd.1, S. 773-792
- Dies., L'antico a corte: da Guarino a Boiardo, In: Alla corte degli estensi, Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI, M. Bertozzi (Hrg.), Ferrara 1994, S. 389-404
- Dies., L'arrivo di Lucrezia a Ferrara, In: Lucrezia Borgia: storia e mito, Bordin, Michele, Trovato, Paolo (Hrg.), Florenz 2006, S. 2-22
- **Torquato Tasso**, Dialoghi, hrg. von E. Raimondi, Florenz 1958
- Ders., Rime, hrg. von Angelo Solerti, Bologna 1898-1902
- **Torresi, Antonio P.**, Tre scultori per Ercole I. Ritratti al duca di Bertoldo di Giovanni, Sperandio mantovano, Guido Mazzoni, In: Crocchia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo, hrg. von Giancarlo Gentilizi e Lucio Scardino, Ferrara 2007, S. 189-226
- **Torti, Luigia**, L'umanesimo a Ferrara, Pavia 1980
- **Tosi, L.**, Origine e decadenza delle delizie estensi nel Ducato di Ferrara, 1385-1598, In: musei ferraresi, 18, 1999, S. 40-54
- **Tristano, Richard M.**, Ferrara in the fifteenth century. Borso d'Este and the development of a new nobility, 1983

- **Tuohy, Thomas**, Struttura e sistema di Contabilità della Camera Estense del Quattrocento, In: Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Province modenesi, XI, iv, 1982, S. 117-18
- Ders., Studies in Domestic Expenditure at the Court of Ferrara, 1451-1505, Artistic Patronage and Princely Magnificence, Ph.Diss., Warburg Institute, University of London, 1982
- Ders., The Court of Ferrara in the Fifteenth Century, In: From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara, 1450-1628, Ausst.Kat. Ferrara 1985, S. 34-38
- Ders., Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a ducal capital, Cambridge 1996
- **Valenti, F., Curti, P.**, Artigianato e oggetti di artigianato a Modena dal 1650 als 1800, catalogo di una mostra impossibile, Modena 1986
- **Valenti, F., Curti, P.**, L'inventario 1771 dell'arredo del Palazzo Ducale di Modena. Inquadramento storico e illustrazione, Modena 1986
- **Valentini, Filippo**, Il Principe Fanciullo. Trattato inedito dedicato a Renata ed Ercole II d'Este. Testo, introduzione e note a cura di Lucia Felici, Florenz 2000
- **Van Marle, R.**, Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures, The Hague 1932
- **Varese, Claudio**, Pandolfo Collenuccio umanista, Pesaro 1957
- Ders., L'Aminta: – Petrarchismo e teatro, II – Né pasque, né tragicommedia, In: Torquato Tasso. Epos-Parola-Scena, Florenz 1977, S. 119-236
- **Varese, Ranieri**, Musei d'Italia – Meraviglie d'Italia. Ferrara. Palazzina Marfisa, Bologna 1980
- Ders., Atlante di Schifanoia, Modena 1989
- Ders., Il sistema delle "delizie" e lo "studiolo" di Belfiore, In: Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Modena, 1991, S. 187-201
- Ders., In: Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea, hrg. von Chiappini, A., Olivato, L., Rom 1993, S. 92-95
- **Varoli-Piazza, Rosalia** (Hrg.), Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina, Cinisello Balsamo 2002
- **Vasari, Giorgio**, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri (nach der Ausgabe Florenz 1550), ed. L. Bellosi / A. Rossi, Turin 1986
- Ders., Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti (nach der Ausgabe Florenz 1568), hrg. von Gaetano Milanesi, I-IX, (Florenz 1906) Florenz 1981
- Ders., Das Leben des Raffael, hrg. von Alessandro Nova, eingeleitet und kommentiert von Hana Gründler, Berlin 2004

- Ders., Das Leben des Giulio Romano. Neu übersetzt von Victoria Lorini und Matteo Burioni; herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Matteo Burioni, Berlin 2005
- **Vaughan, R.**, Philip the Good, London 1970
- **Venturi, A.** La Regia Galleria Estense, (Modena 1882) Nachdruck 1989
- Ders., I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara, In: Rivista Storica Italiana, I, 1884, S. 591-631
- Ders., L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este, In: Rivista Storica Italiana, II, 1885, S. 689-749
- Ders., Künstlerbriefe. Zwei Briefe von Giulio Romano, In: Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1888, S. 121-122
- Ders., Cosma Tura genannt Cosmè 1432 bis 1495, In: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, H.I. u. II, 1888
- Ders., L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este, In: Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna, s. III, VI, 1888, S. 350-422
- Ders., I due Dossi, In: Archivio Storico dell'Arte, a. V., fasc. VI, novembre-dicembre 1892, S. 440ff; a VI, fasc. I-III, gennaio-giugno 1893, S. 48-62, 130-135, 219-224
- Ders., Le opere de' pittori ferraresi del '400 secondo il catalogo di Bernard Berenson, In: L'Arte, a. XI., fasc. VI, 1908, S. 419-432
- Ders., Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV. L'arazzeria, In: L'Arte, XII, 1909, S. 207-210
- Ders. Storia dell'arte italiana. VII: La pittura del Quattrocento, parte III, Mailand 1914
- Ders., L'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento per il centenario ariostesco, In: L'Arte, XXXVI, 1933, S. 367-390
- **Venturi, Gianna**, Scena e giardini a Ferrara, In: AA.VV., Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura, Bari 1977, S. 553-567
- Dies., Scena e giardini a Ferrara al tempo dell'Ariosto, In: Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana, Ferrara 1979, S. 35-52
- Dies., Picta poesis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento, In: Il paesaggio. Storia d'Italia. Annali 5, A.A.V.V., Turin 1982
- Dies., Un'isola tra utopia e realtà, In: Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, hrg. von Andrea Buzzoni, Bologna 1985, S. 172-178
- Dies., Delizia (e altro). Storia di un nome, di un equivoco, di una tradizione, In: AA.VV., Il parco del delta del Po. Studi e immagini, hrg. von Carlo Bassi, Ferrara 1990, S. 128-35
- Dies. Il parallelo tra le arti. Il caso Ariosto-Dosso, In: L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani, Bologna 2001, S. 647-657
- **Veratelli, Federica**, Dal teatro alla pittura: ricerche sulla visualità dello spettacolo in Dosso e Battista Dossi, In: Annali dell'Università di Ferrara, Sezione Lettere, N.S., 2000, S. 197-220

- Dies., Problemi di iconografia teatrale nelle opere di Dosso e Battista Dossi, In: L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso. Ferrara, Palazzino di Marfisa d'Este (9.-12. Dezember 1998), Ferrara 2004, S. 78ff.
- **Verheyen, Egon**, Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568, In: The Art Bulletin 49 (1967), S. 62-70
- Ders., The Palazzo del Tè in Mantua. Images of Love and Politics, Baltimore u. London 1977
- **Vetter, Andreas W.**, Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext, Weimar 2002
- **Vezzoli, Tiziano**, Il Museo della Cattedrale di Ferrara: musei ecclesiastici, In: Arte cristiana, Bd. 90, 2002, S. 381-385
- **Viale Ferrero, Mercedes**, Arazzi italiani, Mailand 1961
- Dies., Arazzi italiani del Cinquecento, Mailand 1963
- Dies., Gobelins, München 1974
- Dies., Arazzo e pittura, In: Storia dell'arte italiana, Parte III, Situazioni momenti indagini, vol. IV, Forme e modelli, Turin 1982, S. 115-158
- Dies., Giochi di Putti, In: Museo Poldi Pezzoli. Arazzi, tessuti copti, pizzi, ricami, ventagli, Mailand 1984
- **Viatte, G.**, In: Le XVIIe siècle européen tapisseries, Ausst.Kat. (Paris, 1965-1966), Paris 1965
- **Villoresi, Marco**, Da Guarino a Boiardo: La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento, Rom 1994
- **Violante, A.**, Il fiume Eridano: mito e storia, In: L'uomo e il fiume, hrg. von R. H. Rainero u.a., 22-24, Settimo Milanese 1989
- **Visser Travagli, Anna Maria** (Hrg.), Distruzione e decadenza dei giardini di Ferrara, In: Fiori e giardini estensi a Ferrara, Ausst.Kat. Palazzina di Marfisa d'Este, Rom 1992, S. 34ff.
- Dies. (Hrg), Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara, Ferrara 1996
- Dies., Guido Mazzoni. Il Compianto sul cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara. L'opera e il restauro, Ferrara 2003
- **Vollkommer, R.**, Herakles – Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen in die Neuzeit, In: Idea 6, 1987
- **Voragine, Jacobus de**, Legenda Aurea, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984 (10. Aufl.)
- Ders., Legenda Aurea, aus dem Lateinischen von Richard Benz, Gütersloh 1999 (13. Aufl.)
- **Walker, John**, Bellini and Titian at Ferrara. A Study of Styles and Tastes, London 1965
- **Warburg, Aby**, Die Grablegung des Rogiers in den Uffizien, In: Ders., Gesammelte Schriften, 2 Bde., Leipzig, Berlin 1932, Bd. 1, S. 215ff.

- Ders., Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, In: Wuttke, D. (Hrg.), Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1980, S. 173-198
- **Warnke, Martin**, Politische Ikonographie, In: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hrg. von Andreas Beyer, Berlin 1992, S. 23-28
- **Weber, Gregor J.M.**, Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferraresischer Malerei in Dresden (1480-1620), Turin, London, Venedig 2003
- **Webster, J.C.**, The labor of the months, Princeton 1938
- **Weddigen, Tristan**, Tapisseriekunst unter Leo X. Raffaels Apostelgeschichte für die Sixtinische Kapelle, In: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503-1534. Ausst.Kat. Bonn 1998-1999
- Ders., Tapisserie und Poesie: Gianfrancesco Romanellis Giochi di Putti für Urban VIII., In: Barocke Inszenierung, hrg. von Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen, S. 73-103, Zürich 1999
- **Weddigen, T., De Blaauw, Sible, Kempers, Bram** (Hrg.), Functions and decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Turnhout 2003
- **Weitzmann, K.**, The origin of threnos, In: De Artibus Opuscula, XI, Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, I, S. 476ff.
- **Wells, William, Norman, A.V.B.**, An unknown Hercules tapestry in the Burrell Collection, 1. Iconography and dating, 2. Arms and equipment for a tournament, In: The Scottish Art Review 8, 1961, S. 30
- Ders., The earliest Flemish tapestries in the Burrell Collection (1380-1475), In: De bloeitijd van de vlaamse tapijtkunst, International Colloquium, 23-25 Mei 1961, Brüssel 1969, S. 433-434, S. 448
- **Williams, Allyson Burgess**, Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori: Artistic patronage at the court of Alfonso I d'Este, duke of Ferrara. University of California (Phil. Diss.), Los Angeles 2005
- **Wingfield Digby, George**, The Devonshire hunting Tapestries, London 1971
- Ders., The Tapestry Collection: Medieval and Renaissance, Katalog des Victoria and Albert Museum, London 1980
- **Witten, Norbert** (Hrg.), Angelo Camillo Decembrio, De politia letteraria, München/ Leipzig 2002
- **Wittkower, R.**, Patience and Change: the Story of a Political Emblem, In: R. Wittkower, Allegory and the Migration of Symbols, London 1977, S. 108-112
- **Wittkower, W.**, Patience and Chance: the story of a political emblem, Vasari's "Patience and Ercole II of Ferrara", In: Journal of the Warburg Institute, vol. I, 1937-1938, S. 171-177
- **Woods-Marsden, J.**, Art, Patronage and Ideology at Fifteenth-century Courts, In: Schifanoia: Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, 10, 1990

- **Woolley, Linda**, Medieval life and leisure in Devonshire hunting tapestries, London 2002
- **Wyss, R.**, Frammenti di arazzi fiamminghi, In: Il Tesoro di San Marco, 1971, S. 246-249
- **Yates, Francis A.**, The Valois Tapestries, London 1975
- **Ysselstein, G.T. van**, Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIth Centuries. A renewed research into technique origin and iconography, Den Haag 1969
- **Zamboni, Silla**, Due proposte per il Maestro dei Dodici Apostoli e per Nicolò Roselli, In: Musei Ferraresi, n. 3, 1973, S. 45
- **Zambotti, Bernardino**, Diario ferrarese, Rerum Italicarum Scriptores, XXIV, 7-8, Bologna 1937
- **Zanetti Argentieri, A.** (Hrg.), Dizionario tecnico della tessitura, Udine 1987
- **Zaniboni, Mario**, Gli estensi nelle loro delizie. Ferrara medievale e rinascimentale. Mura, torrioni, castelli e „delizie“, Ferrara 1987
- **Zanini, W.**, Les tapissiers franco-flammands à la cour des Este, In: Vasari. Rivista di studi artistici 22, Nr.3, a. XXII-XXIII, Dezember 1965, S. 1-3
- **Zanker, Paul**, Augustus und die Macht der Bilder, Leipzig 1987
- **Zannini, Lucia**, Tappezzerie in Fiandra: gli arazzi ispirati dai disegni di Raffaello, In: Il Santuario di Loreto: sette secoli di storia, arte devozione, Bd. 1994, S. 193-201
- **Zarri, G.**, Pietà e profezia alle corti padane: le pie consigliere dei principi, In: Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura (Atti del convegno “Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto”, Reggio Emilia, 1975), Bari 1977, S. 201ff.
- **Zevi, B.**, Biagio Rossetti, architetto ferrarese: il primo urbanista moderna europeo, Turin 1960
- **Zorzi, Ludovico**, Il teatro e la città, Turin 1977
- Ders., Ferrara: il sipario ducale, In: Il teatro e la città, Turin 1977, S. 3-59
- **Zotz, T.**, Höfisches Fest, Turnier und Jagd, In: Fleckenstein, J., Rittertum und ritterliche Welt, Berlin 2002, S. 201-219

II. Katalog

1. Beweinung Christi (*Compianto su Cristo morto*)

Siehe Kapitel 4.3.5.1 und Abb. 68

Ferrara, 1475, Editio princeps

Weber: Rubinetto di Francia (1457-1484)

Entwurf: Cosmè Tura (1430-1495 ca.)

Standort: Vor 1908 in der Vieweg Sammlung in Brunswick; in von Lembach Sammlung in München; in Neven-Dumont Sammlung in Köln; ab 1963 in Castagnola, Lugano, Thyssen-Bornemisza-Sammlung; heute in Madrid, Thyssen-Bornemisza-Sammlung (T87, alte Nr. K596a)

Maße: 0,97 x 2,06 m

Dichte: acht Fäden/cm.

Material: Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden

Auftrag und Bestimmungsort:

Auftraggeber: Herzog Ercole I. d'Este (1434-1505), bestimmt für den Altar der Hofkapelle

Inventar: Archivio di Stato di Modena (ASMo), Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Registro dei Debitori e Creditori de lo Offitio del Sp. Marco de Galaoto ducale M^o Camerlengo, 1475, c. 2v; ASMo, Libro spesa de lo offitio del Sp. le Marco de Galaoto, 1476, c. 87; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Zornale de lo offitio de la tapeçaria ducale de l'anno 1476-1477, c. 3r; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, 1478-1479-1480, Zornale de la Ducale Tapeçaria, c. 82v; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Reg. n. 14 bis, Inventario delle tapezarie, 1529, c. 101v; ASMo, Camera Ducale, Am., Inventario della Razzaria della Duc. Guardarobba fatto dell'anno 1587, c. 39a.

Literatur: Venturi, A., 1908, S. 421; Venturi, A., 1909, S. 207; Venturi, A., 1914, S. 554; Catalogo della Espos., Ferrara 1933, S. 63, Nr. 66; Longhi (1934) 1956, S. 113; Ortolani, 1941, S. 76-77; Sheperd, 1951, S. 40-42; Salmi, 1957, S. 52-53; Ruhmer, 1958, S. 36, 82; Viale Ferrero, 1961, S. 13; Spina Barelli, 1963, S. 33; Viale Ferrero, 1963, S. 14-16; Molajoli, 1974, S. 88; Lestocquoy, 1978, S. 104; Forti Grazzini, 1982, S. 52-53, 97-98, 100, 102-103; Viale Ferrero, 1982, S. 124-126; Forti Grazzini, 1991, S. 246-51; Campbell, S.J., 1997, S. 76, 99-101, 115, 126; Molteni 1999, S. 127-34; Manca, 2000, S. 38, 64, 103-104, 131-133; Campbell, S.J., 2002, S. 259-262; Campbell, T.P., 2002, S. 108-113.

2. Beweinung Christi

Siehe Kapitel 4.3.5.1 und Abb. 69

Ferrara, 1476

Weber: unbekannt

Entwurf: Cosmè Tura

Standort: Von der Sammlung Thyssen-Bornemisza (ab 1941) ins Cleveland Museum of Art (ab 1951), John L. Severance Fund (1950.145)

Maße: 97,8 x 192,7 cm

Dichte: acht Fäden/cm.

Material: Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden

Auftrag und Bestimmungsort:

Bei diesem Stück handelt es sich um eine spätere Auflage der 1475 von Rubinetto di Francia gewebten Beweinungs-Tapisserie (Kat. Nr. 1), wobei bei diesem Stück Auftraggeber und Bestimmungsort nicht bekannt sind.

Inventar: diese Edition wurde nicht in den Este-Inventaren verzeichnet

Literatur: siehe Kat. Nr. 2

3. Serie der *Gigantomachia* (verloren)

Siehe Kapitel 4.3.3.2

Ferrara, 1537-1538

Weber: Nicola und Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Giulio Romano (1492/1499?-1546)

Maße: alle vier Stücke waren 4,69 m hoch, drei Stücke waren 4,02 m lang (*I Giganti si consigliano con la terra; Battaglia tra gli Dei e i Giganti; Trionfo di Ercole*, eines war mit 3,68 m leicht schmaler (*I Giganti prigionieri condotti davanti a Ercole*))

Material: Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden

Auftrag und Bestimmungsort:

Auftraggeber: Herzog Ercole II. d'Este (1508-1559), die Serie war für die *Camera dello Specchio (Sala dell'Aurora)* im Castello Estense bestimmt

3.1 *Battaglia tra gli dei e i giganti* (Abb. 34)

Kopie nach einem *Petit patron* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*

Standort: Louvre, Gab. des Dessins, Inv. Nr. 3475, Herkunft E. Jarbach

Technik: Feder und Pinsel mit brauner Tinte, Bleiweiß

Maße: 42,1 x 43,7 cm

3.2 Trionfo di Ercole (Abb. 35)

Kopie nach einem *Petit patron* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*

Standort: Louvre, Gab. des Dessins, Inv. Nr. 3523, Herkunft E. Jarbach, Inventar Morel d'Arleux, n. 1833

Technik: Feder und Pinsel mit brauner Tinte, Bleiweiß

Maße: 42,8 x 43,7 cm

Inventar:

Inventar der guardaroba Alfonso II. 1580, c. 3; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, n. 16, Inventario della Razzaria della Duc. Guardaroba fatto dell'anno 1587..., ms., c. 4a; Inventar der guardaroba Alfonso II. 1587; Inventario testamentario dei beni di Alfonso II d'Este, 1598, c. 159, S. 250; Inventario 1638, c. 41; Palazzo Ducale in Modena von 1601-1609 und 1771; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, n. 21, Notta delle tele dipinte dalle quali sono cavati li Razzi della Ser.ma Casa, ms. XVII secolo.

Literatur: Campori, (1876) 1980, S. 54, 55; Venturi, A., 1888, S. 121-122; Gruyer, 1897, II, S. 472ff.; Göbel, II, 1928, I, S. 371, 372; Kendrick, 1930, S. 216-219; Ders., 1935, S. 121ff.; Hartt, I, 1958, S. 79ff.; Forti Grazzini, 1982, S. 61-63; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 323; Giulio Romano, Ausst.Kat., Mailand 1989, S. 474ff.; Forti Grazzini, 1990, S. 9-21; Massari, 1993, S. 55, 212; Furlan, 1995, S. 375-379; Delmarcel, 1997, S. 387; Vetter, 2002, S. 216-18; Campbell, T.P., 2002, S. 349, 484f.; Forti Grazzini, 2002, S. 139; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Forti Grazzini, 2003, S. 329; Pierguidi, 2004, S. 275-284.

4. Serie der *Deità d'Ercole* (verloren)

Siehe Kapitel 4.3.3.2

Ferrara, 1542-1544

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Giulio Romano (1492/1499?-1546)

Maße: 5,17 x 9,60 m (*Ercole e l'idra e Minerva e Apollo che scacciano i Vizi*); 6,89 m (*Nozze celesti di Ercole e Ebe*); 4,18 m; 4,18 m; 3,57 m (*Liberazione di Esione, Bagno di Ercole, Sacrificio a Ercole*)

Material: Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden

Auftrag und Bestimmungsort:

Auftraggeber: Herzog Ercole II. d'Este (1508-1559), bestimmt für das Repräsentationszimmer Ercoles im Castello.

4.1 Ercole e l'idra e Minerva e Apollo che scacciano i Vizi (Abb. 40)

Petit patron von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole*

Standort: Louvre, Gab. des Dessins, n. 3582 (Inventar Morel d'Arleux, n. 1847)

Technik: Feder und Pinsel mit brauner Tinte, Bleiweiß

Maße: 44,8 m x 66,9 cm

4.2 Ercole e l'idra e Minerva e Apollo che scacciano i Vizi (Abb. 41)

Petit patron von Giulio Romano oder Nachfolger

Standort: Sammlung Schloss Fachsenfeld Extra 1360; eh. Sammlung Francesco Giusti, Bologna; Sammlung Baron Franz von König-Fachsenfeld

Technik: Feder in Braun, braun, blau, grün und rot laviert

Maße: 46,3 x 75,2 cm

Inventar: Inventar 1580, c. 2; Inventar 1587, a c. 4a; Inventario testamentario dei beni mobili, immobili, debiti e crediti, di Alfonso II d'Este, 1598, S. 250, n. 1753; Inventar 1664; Arazzi 1679; Nota delle tele dipinte dalle quali sono cauati li Razzi della Ser.ma Casa, XVII secolo.

Literatur: Campori, (1876) 1980, S. 60ff.; Mc Allister Johnson, 1969, S. 9ff.; Forti Grazzini, 1982, S. 64; Forti Grazzini, 1990, S. 15-19; Delmarcel, 1997, S. 387; Höper, 2001, S. 26, II.26; Forti Grazzini, 2002, S. 139; Campbell, T.P., 2002, S. 341ff., 485f.; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Forti Grazzini, 2003, S. 329.

5. Serie der Metamorfofi (*Trasfigurazione degli dei*)

Siehe Kapitel 4.3.4.2, 4.3.4.3

Ferrara, 1544-1545

Tapisserieserie in fünf Stücken, eine Tapisserie ist verloren

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Battista Dossi (ca. 1490/95-1548), Camillo Filippi (ca. 1500-1574), Bernardino Bellone

Standort: im 19. Jahrhundert befanden sich vier Stücke in der Sammlung des Comte de Briges in Frankreich, diese wurden am 8. Mai 1875 ans Hôtel Drouot in Paris für 460 Francs verkauft; 1878 wurden die *Giardini* und die *Heliaden*-Tapisserie von der Pariser Manufacture Nationale des Gobelins gekauft, 1946 gingen diese beiden Stücke in die Sammlungen des Louvre über.

Dichte: 6 Fäden/ cm

Material: Wolle und Seide

Auf allen Stücken befindet sich auf dem Architrav das Wappen des estensischen Adlers mit der Inschrift: „*HER II DUX IIII*“

Auftrag und Bestimmungsort:

Auftraggeber Ercole II. d'Este (1508-1559); die Serie war für die Wände des ersten Raumes der *Camerini dorati* des Castello bestimmt

5.1 I Giardini-Tapisserie (Abb. 43)

Tapisserie aus der Serie der *Metamorfosi*

Standort: Louvre Paris, Inv. GOB 125

Maße : 4,90 x 6,85 m

Inschrift: „*FACTUM FERRARIAE MDXXXV*“; auf dem Rumpf der ersten und dritten Figur liest man: „*LIBANUS*“ (links) und „*MELIA*“ (rechts); das Monogramm des *Arazziere* befindet sich in der rechten unteren Ecke: ein „*H K*“ mit einem Kreuz darüber

5.2 Heliaden-Tapisserie (Abb. 46)

Tapisserie aus der Serie der *Metamorfosi*

Standort: Louvre Paris, Inv. GOB 124

Maße: 4,75 x 4,95 m

Inschrift: auf einer Tafel, am linken Rand von einem Band herabhängend: „*FACTUM FERRARIAE MDXXXV*“

5.3 Aretusa-Tapisserie (Abb. 48+49)

Tapisserie aus der Serie der *Metamorfosi*

Bekannt durch eine Druck-Reproduktion und ein Aquarell

Standort: 1897 als Teil der Sammlung Briges verzeichnet; heute in unbekanntem Privatsammlung

Maße: 5,00 x 5,25 m

Inschrift: die vier sich verwandelnden Figuren sind folgendermaßen beschriftet: „*PHYLEMON*“, „*PASTOR*“, „*CYPARISSUS*“ und „*BALANUS*“

5.4 Fragment der Nymphe Daphne (Abb. 51)

Tapisseriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*

Standort: unbekannte Privatsammlung; im März 1983 bei Christie's London, Los 171, verkauft

Maße: 296 x 89,5 cm

5.5 Fragment der Nymphe Pitys (Abb. 50)

Tapisseriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*

Standort: unbekannte Privatsammlung; im März 1983 bei Christie's London, Los 171, verkauft

Maße: 296 x 89,5 cm

Inschrift: „*PITYS*“

Inventar: ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, 9. April 1544; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, filza n. 21, 17. März 1545; ASMo, Camera Ducale, Am. della Casa, Arazzi e Tappezzerie, Reg. n. 16, Vacheta de Ricordi, 1580-1581, c. 26r; Inventario 1587, c. 7b; Inventario 1598, S. 251; Inventario 1664, s.c; Arazzi 1679; Nota distinta 1679; Nota delle tele dipinte delle quali sono cauati li Razzi della Ser.ma Casa, ms. dell'Archivio Estense di Modena del sec. XVII.

Literatur: Campori, (1876) 1980, S. 41f., 69 ff.; Müntz, 1878-1883, S. 57-59; Müntz, 1882, S. 227-229; Guiffrey, (1886) 1978, S. 228-30; Venturi, 1892-1893, S. 48-62, 130-135, 219-224; Gruyer, 1897, II, S. 470-471; Patzak, 1908, S. 295ff.; Guiffrey, 1911, S. 167; Mendelson, 1914, S. 168-170; Göbel, 1928, I, S. 372; Ackermann, 1933, S. 400; Catalogo della Esp., Ferrara 1933, S. 173; Longhi, (1934) 1956, S. 120; Niclausse, 1938, S. 29-30; Plourin, 1955, S. 116-117; Gatti Gazzini, 1958, S. 114; Viale Ferrero, 1961, S. 18-22, 50f.; Heinz, 1963, S. 262; Mezzetti, 1965, S. 49, 105-106; Kat. Le XVIe Siècle Européen Tapisseries..., Paris 1965, n. 36, S. 58; Gaeta, 1966, S. 58-59; Gibbons, 1966, S. 409-411; Gibbons, 1968, S. 12, 267f.; Forti Grazzini, 1982, S. 64-67, 104-108; Adelson, 1983, S. 916ff. und Fn. 52; Adelson, 1985, S. 308; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 327-328, 341; Dufour Nannelli, 1997, S. 51; Sachsenhofer, 2001, S. 47ff., 80ff.; Bentini, Borella, 2002, S. 49; Campbell, T.P., 2002, S. 486; Forti Grazzini, 2002, S. 140; Forti Grazzini, 2003, S. 329.

6. *Storie di San Giorgio e San Aurelio*

Siehe Kapitel 4.3.5.2 und 4.3.6.3

Ferrara, 1550-1553

Tapisserieserie in acht Stücken

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Camillo Filippi (ca. 1500-1574), Garofalo (1481?-1559), Luca Fiammingo (1485-?)

Standort: Ferrara, Dommuseum

Maße (alle Stücke): 4,50 x 4,12 m

Dichte: 6-7 Fäden/cm

Material: Wolle und Seide

Auftraggeber und Bestimmungsort:

Auftraggeber: Domkapitel von Ferrara; die acht Tapisserien hingen ursprünglich zwischen den Interkolumnien des Hauptschiffes im Dom von Ferrara

6.1 Der Hl. Georg tötet den Drachen (*San Giorgio uccide il drago*) (Abb. 78)

„*GEORGIUS. XPI. MILES. DRACONEM. INTERFICIT. REGISQ. FILIAM. A. MORTE. LIBERAT*“

6.2 Der Hl. Georg erleidet die Marter am Baum (*San Giorgio subisce il supplizio dell'albero*) (Abb. 81)
„*FACIBUS. SALE. ET. UNGULIS. GEORGI. CORPUS. TORTORES. EXCRUCIANT*“

6.3 Der Hl. Georg erleidet die Marter des Rades (*San Giorgio subisce il supplizio della ruota*) (Abb. 82)
„*IN. ROTA. POSITUS. DEINDE. IN. SARAGINE. PLUBO. LIQUEFACTO. GEORGIUS. TORQUETUR*“
In der rechten unteren Ecke zwischen den Steinen des mit Gras bewachsenen Bodens befindet sich ein Schildchen mit der Aufschrift: „*FACTUM. FERRARIAE. MDLIII*“

6.4 Enthauptung des Hl. Georg (*Decapitazione di San Giorgio*) (Abb. 83)
„*CAPITIS. ABSCISIONE. GEORGIUS. MARTIRIJ. CORONAM ADEPTUS. EST*“.

An einer Girlande auf der rechten Bordüre befindet sich auf einem Schildchen unten die Aufschrift:
„*FACTUM. FERRARIAE. MDLII*“

6.5 Der Hl. Maurelius verzichtet auf den Thron und krönt seinen Bruder (*San Maurelio rinuncia al trono incoronando il fratello*) (Abb. 85)
„*MAURELIUS. PRAE. XPI. AMORE. REGNIU. CONTEMNIT. FRATREMQ. SUFFICIT*“

6.6 Volk und Klerus nehmen den Hl. Maurelius als Bischof in Empfang (*Il popolo e il clero di Ferrara accolgono San Maurelio vescovo*) (Abb. 86)
„*POPULUS. FERRARIENSIS. UNA. CUM. CLERO. MAURELIUM. SIBI. EPISCOPUM. ASCISUNT*“
Auf einem Schildchen zwischen den Blättern der Bordüre auf der linken Seite: „*FACTUM. FERRARIAE. MDLIII*“

6.7 Das Wunder der Messe (*Il miracolo della messa*) (Abb. 87)
„*MISSA. CELEBRATI. MAURELI. MANUS. EI. BENEDICES. ASTITIT. VOXQ. AUDITA. EST. PROPTER. SAECULI. CONTEPTU. CORONAM. TIBI. PARAVI*“

6.8 Die Enthauptung des Maurelius (*Decapitazione di San Maurelio*) (Abb. 89)
„*OBSTRUNCATO. CAPITE. MAURELIUS. CHRISTI. MARTIR. EFFECTUS. EST*“

Auf einem Stein unter dem Körper des Hl. Maurelius auf der rechten Seite steht das Datum „1553“

Inventar: Der Vertrag für die Tapisseries wurde am 15. Oktober 1550 zwischen den Kanonikern und Giovanni Karcher unterzeichnet: A.N.F., Notaio Lavezzoli Nicolò, matricola 478, pacco 7, protocollo 1550. Conventio del 15 ottobre 1550, c. 112r.c. 113v; der Vertrag ist in zwei Exemplaren erhalten. Ein Entwurf in italienischer Sprache ist auf den 3. Oktober 1550 datiert, die Endversion in Latein stammt vom 15. Oktober 1550.

Literatur: Barotti, (1770) 1977, S. 43; Campori, (1876) 1980, S. 41; Antonelli, Cittadella, 1899, S. 47ff.; Agnelli, 1929, S. 13f.; Sautto, 1934, S. 279ff.; Giglioli, 1937, S. 141f., 262ff.; Arcangeli, 1963, S. 8, 10,

66; Felisatti, 1969, S. 73ff.; Giovannucci Vigi, 1979, S. 68-78; Forti Grazzini, 1982, S. 72-76, 115-160; Fioravanti Baraldi, 1982, S. 515-535; Fioravanti Baraldi, 1993, S. 262-265; Forti Grazzini, 1997, S. 9-14; Fioravanti Baraldi, 1999, S. 676; Giovannucci Vigi, 2001 (2002), S. 46-54; Campbell, T.P., 2002, S. 488; Vezzoli, 2002, S. 385; Saletti, 2003, S. 49, 115-116; Sassu, 2004, S. 12-17.

7. *Putti tra festoni di foglie e frutti*

Siehe Kapitel 4.3.1.1 und Abb. 13

Ferrara, 1557

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Leonardo da Brescia (? - 1598)

Standort: unbekannte Privatsammlung; am 19. April bei Christie's, New York, n. 155, verkauft

Maße: 102 x 220 cm

Inschrift: „*HER II FER MVT REG III CAR DVX I*“

Auftrag und Bestimmungsort:

Auftraggeber: Herzog Ercole II. d'Este (1508-1559); zur Dekoration über einer Feuerstelle

Inventar: Nota delle coltrine che ha fatto M^o Zoane de fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1557.

Literatur: Forti Grazzini, 1982, S. 69 und Fn. 79; Forti Grazzini, 1986, S. 45-46; Forti Grazzini, 2002, S. 142.

8. Serie der *Pergoline*

Siehe Kapitel 4.3.4.3

Ferrara, 1558-1559

Tapisserieserie in sieben Stücken, ein großes Stück und zwei Teilstücke sind erhalten

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Leonardo da Brescia (? - 1598)

Standort: Musée des Arts Décoratifs in Paris

Dichte: 7 Fäden/cm

Material : Wolle und Seide

Auftrag und Bestimmungsort

Auftraggeber: Herzog Ercole II. d'Este (1508-59); für die *Camera da letto* Ercoles II. bestimmt.

8.1 Pergolato di un giardino (Abb. 57)

Standort: im Hôtel Drouot am 19. April 1890 verkauft und vom Musée des Arts décoratifs für eine Summe von 2.100 Francs erworben: Musée des Arts Décoratifs, Paris, Inv. 5532 A

Maße: 3,45 x 4,52 m

Es fehlt wahrscheinlich die untere Bordüre (ca. 15-29 cm) und etwas von der oberen Kante; ferner wurde die Tapissérie in der Breite durch drei vertikale Schnitte gekürzt.

Inschrift: auf der rechten Seite befindet sich auf einer von einem Putto gehaltenen Tafel die Inschrift „*HER. II FER. MUT (...) EG III (...) R DUX I*“; die Inschrift auf der linken Seite wurde identifiziert als: „*(F)ACTUM (F)ERRARI/(AE M)D/(L) VIII*“

8.2 Fragment 5532 B (Abb. 58)

Standort: Musée des Arts Décoratifs, Paris, Inv. 5532 B

Maße: 3,54 x 2,08 m

8.3 Fragment 5532 C (Abb. 59)

Standort: Musée des Arts Décoratifs, Paris, Inv. 5532 C

Maße: 3,57 x 2,25 m

Inschrift: „*FACTUM FERRARIAE MDLVIII*“

Inventar: Notta delle coltrine che ha fatto M.^o Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1558 und 1559; Inventario 1580, c. 6; Vacheta 1580-1581, c. 26v; Inventario 1587, c. 5a; Inventario 1598, S. 250; Inventario 1638, c. 2; Nota distina 1679.

Literatur: Campori, (1876) 1980, Dok. XI, S. 105-106; Ackerman, 1933, S. 204; Plourin, 1955, S. 117; Novelli, 1964, S. 5, Fn. 2; Le XVI^e Siècle..., Paris 1965, S. 57, Nr. 35; Ausst.Kat. Il paesaggio nel disegno..., Rom 1972, n. 3 auf S. VIII; Novelli, 1973, S. 50-55; Forti Grazzini, 1982, S. 70-71, 109-111; Bentini, 1987, S. 75; Adelson, 1983, S. 916 und Fn. 52; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 323, 328; AFMB, 1992, S. 336-338, Nr. 364; Dufour Nannelli, 1997, S. 52; Forti Grazzini, 1997, S. 11f.; Bentini, Borella, 2002, S. 49, 127f.; Forti Grazzini, 2002, S. 141-142; Campbell, T.P., 2002, S. 487-488; Forti Grazzini, 2003, S. 331.

9. Serie der Virtù

Siehe Kapitel 4.3.2

Ferrara, 1559/1560

Tapissérieserie in fünf Stücken, ein Stück ist vermutlich noch erhalten

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Leonardo da Brescia (? - 1598)

Standort: ein Stück der Serie wurde bei Sotheby's im Jahr 1966 (25. März 1966, Los 13) durch den Antiquar Jack Bernardout, London, verkauft; der aktuelle Aufenthaltsort ist nicht bekannt.

Maße: variable Höhe zwischen 4,90 und 4,02 m sowie variable Länge zwischen 4,46 x 8,37 m; das bei Sotheby's verkaufte Stück wird mit den Maßen 4,90 x 5,20 m angegeben.

Material: Wolle und Seide

Inschrift: „*FACTUM FERRARIA (Ferrariae) MDLVIII*“; „*HER.II.FEB. (FER.) MUT.REO. (REG) IIII CAR. DUX. I*“

Auftrag und Bestimmungsort

Auftraggeber Herzog Ercole II. d'Este (1508-59); für das private *Appartamento* der Herzogin im Castello bestimmt.

Inventar: Notta delle coltrine che ha fatto M° Zoane de Fiandra Tapecciero nelli anni infrascritti, 1559 und 1560; Vacheta 1580-1581, c. 27r; Inventario 1580, c. 7; Inventario 1598, c. 159v, 1758, S. 250; Inventario 1664; Nota distinta 1679.

Literatur: Campori, 1876 (1980), Dok. XI, S. 106; Forti Grazzini, 1982, S. 71; Fioravanti Baraldi, 1988, S. 324; Forti Grazzini, 2002, S. 142; Forti Grazzini, 2003, S. 330f.

10. *Transito della Vergine*

Siehe Kapitel 4.3.5.3, 4.3.6.3 und Abb. 90

Ferrara, 1561-1562

Weber: Giovanni Karcher (1517-1562)

Entwurf: Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)

Standort: Dom von Como

Maße: 4,23 x 4,70 m

Dichte: 5 Fäden/ cm

Material: Wolle und Seide

Inschrift: In der linken unteren Ecke des Hauptfeldes steht auf einer Tafel „*FACTVM FERRARIAE MDLXII*“; oben befindet sich die Inschrift der Vereinigung der Comasker Wollkämmerer, die zur Finanzierung des Werkes beigetragen haben: „*CONSORTII. / LANIFICII. NO / VOCOMES*“; unten ist zentral über dem schmückenden Rand der Bordüre auf einem Stein das Monogramm von Giovanni Karcher eingewebt

Auftraggeber: Kathedrale von Como

Inventar: Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, Mastro di cassa 1557-1567, fol. 114r; fol. 227 r-v, fol. 237r; fol. 260r; Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, Mastro di Cassa 1627-1670.

Literatur: Ciceri, 1811, S. 99-100, 105-106; Kat. Esposizione storica..., Mailand 1874, S. 93ff., n. 170; Campori, (1876) 1980, S. 43, 70-71; Müntz, 1878-1884, S. 54ff.; Müntz, 1882, S. 228; Guiffrey, (1886) 1978, S. 230; Gruyer, 1897, II, S. 470; Monti, 1896, S. 197ff.; Catalogo esposizione belle arti, Como 1899, S. 47, 54; Frigerio, 1950, S. 231-238; Plourin, 1955, S. 117; Gatti Gazzini, 1958, S. 116; Viale Ferrero, 1961, S. 24; Heinz, 1963, S. 262; Pica, 1964, S. 101-103; Mascarpa, 1972, S. 224-229; Camesasca, 1975; Bonito Oliva, 1978, S. 76-78; Forti Grazzini, 1982, S. 81-84, 205; Forti Grazzini, 1986, S. 6-7, 24-25, 44-47, 58-60; Da Costa Kaufmann, 1988, S. 428-30; Forti Grazzini, 1998, S. 179ff.; Forti Grazzini, 2002, S. 142f.; Campbell, 2002, S. 488; Forti Grazzini, 2003, S. 331.

11. Sposalizio della Vergine

Siehe Kapitel 4.3.5.3 und Abb. 94

Ferrara, 1569-1570

Weber: Luigi Karcher (? - 1580)

Entwurf: Camillo (ca. 1500-1574) und Sebastianino Filippi (Bastianino, ca. 1532-1602)

Standort: Dom von Como

Maße: 4,28 x 4,67 m

Dichte: 6 Fäden/ cm

Material: Wolle und Seide

Inschrift: an derselben Stelle wie beim *Transito* ist auf einem Stein das Monogramm „L.K“ von Luigi Karcher eingewebt.

Auftraggeber: Kathedrale von Como

Inventar: Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, *Miscellanea*, unterzeichnet von Alessandro Pantero und Giovan Battista Magio fabbricieri, Luigi Karcher (*Aluigi Carchera*) und Alfonso, Sohn von Vincenzo als Bürge von Karcher sowie von Nicolò Matroriaj lucchese und Battista Siniero als Zeugen; Como, Archivio Vescovile, Archivio della Fabbrica del Duomo, *Giornale mastro della fabbrica dal 1627 al 1670* erwähnt, fol. 21r;

Literatur: siehe Kat. 10

III. Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Kreuzigung*, Entwurf: Niccolò di Pietro, Werkstatt: Giovanni aus Brügge, Valentino aus Arras, Venedig, 1420er Jahre, © Museo della Basilica di San Marco, Procuratoria di San Marco

Abb. 2: Tapiserie *Dezember* aus der Serie der *Mesi di Trivulzio*, Entwurf: Bramantino, Werkstatt: Benedetto da Milano, Vigevano, ca. 1503-1509, © Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco Milano, tutti i diritti riservati

Abb. 3: *Maria mit Jesuskind und Hl. Johannes*, Mailänder Werkstatt um 1515-20, Mailand, Privatsamml.

Abb. 4: *Der Wunderbare Fischzug*, Karton von Raffael und Assistenten, 1515-1516, 320 x 390 cm, London, V&A Images/ The Victoria and Albert Museum, London/ The Royal Collection © 2010 Her Majesty The Queen Elizabeth II, www.vam.ac.uk

Abb. 5: *Der Wunderbare Fischzug*, Entwurf: Raffael, Werkstatt: Pieter van Aelst, Brüssel 1516-1521, Wolle, Seide, Metallfäden, Foto Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, © Musei Vaticani

Abb. 6: *Wappen der Familie Este*, Fresko Palazzo Paradiso, © Foto Sandtner

Abb. 7: *Battesimo*, Bibel Borso d'Este, Modena Biblioteca Estense ms. V.G. 12 = Lat. 422, I, f. 32r, © su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Abb. 8: *Verdure Philipps des Guten* (Tausendblumentepich), Detail, 1466, Bern, Historisches Museum inv. 14, © Bernisches Historisches Museum

Abb. 9: *Einhorn im Gehege unter einer Dattelpalme*, Bibel Borso d'Este, Modena Biblioteca Estense ms. V.G. 12 = Lat. 422, I, f. 110r, © su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Abb. 10: Freskenfragment mit Darstellung des weißen estensischen Adlers, Palazzo Paradiso, Ferrara, Ende 14. Jahrhundert, © Foto Sandtner

Abb. 11: *Heliaden*-Tapiserie, Detail, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1545, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 12: Tapiserie mit dem Wappen des Hauses Este, Modeneser Manufaktur?, 1685, Modena, Museo Civico d'Arte, © Modena, Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte

Abb. 13: Fragment einer Tapiserie, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1557, Privatsammlung

Abb. 14: *Mariä Himmelfahrt*, Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm, Leonardo da Brescia, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, © ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna

Abb. 15: Stuckdetail, Ferrara, Sala dei Stucchi, Palazzo Schifanoia, © Foto Sandtner

Abb. 16: Details der Tapiserie *Carità* aus der zehnteiligen Serie der *Grotesken-Spalliere*, Entwurf: Bachiacca, Werkstatt: Giovanni Rost, Florenz 1545, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 227 x 735 cm, 9-10 Fäden/cm, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico

Abb. 17: Tapisserie des Monats *Februar*, Serie der Grotteskenmonate, Brüssel, J. van Herselle, 1574-1575, © Wien, Kunsthistorisches Museum, www.khm.at

Abb. 18: Fresken in der Palazzina Marfisa, © Foto Sandtner

Abb. 19: Girolamo Bonaccioli, Battista Bolognese, Camerino im Südflügel, Castello Vecchio, Ferrara, 1556, Detail der Deckendekoration, © Foto Sandtner

Abb. 20: Girolamo Bonaccioli, Battista Bolognese, Camerino im Südflügel, Castello Vecchio, Ferrara, 1556, Detail der Deckendekoration, © Foto Sandtner

Abb. 21: Jagd auf Bären und Wildschweine, Manufaktur aus Arras, 2. Viertel 15. Jahrhundert, © V&A Images/ Victoria and Albert Museum, London, www.vam.ac.uk

Abb. 22: *Meleager*, Tapisserie aus der sog. Serie der Mortlake Horses, 1630er Jahre von Francis Cleyn entworfen, Mortlake Manufaktur, 1650-1670, Wolle und Seide, 386 x 589 cm, Raum in Drayton House, Northamptonshire, © Foto Sandtner

Abb. 23: *Palio di San Giorgio*, Fresko des Monats April, Sala dei Mesi, Palazzo Schifanoia, © Foto Sandtner

Abb. 24: Leonardo da Brescia, Turnier der *Festa della Montagnola*, Federzeichnung, 1580, 165 x 67 cm, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Classe I, 814

Abb. 25: Leonardo da Brescia, Fresko um 1570, *Salone dei Giochi*, Castello Estense, Ferrara, © Foto Sandtner

Abb. 26: Leonardo da Brescia, *Saletta dei Giochi*, Detail der Freskendekoration mit Seeungeheuern, © Foto Sandtner

Abb. 27: Fest mit einem Angriff auf die Insel vor Fontainebleau, Tapisserieserie der *Feste der Valois*, Brüssel, um 1575, 403 x 339 cm, Wolle, Seide, Goldfäden, 8 Fäden/cm, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico

Abb. 28: Die *Magnificences* von Bayonne, 24. Juni 1565, Zeichnung, Antoine Caron, 1565, Fest der Katharina de' Medici, © The Pierpoint Morgan Library New York, purchased as a gift of the Fellows 1955.7

Abb. 29: *Die Vorübung zum Olympischen Turnier des Herkules und der Amazonen*, Wolle und Seide, 6 Kettfäden/cm, 3,86 x 4,78 m, © Burrell Collection Glasgow

Abb. 30: *Die Vorbereitung der Amazonen auf einen Tjost*, Wolle und Seide, 7 Kettfäden/cm, 3,98 x 4,97 m, © Isabella Steward Gardner Museum Boston

Abb. 31: *Die Taten des Julius Caesar*, Ausschnitt der ersten Tapisserie (rechte Seite) mit Darstellung des Aufbruchs von Crassus und Caesar und der Unterwerfung der Sequaner, Bern Historisches Museum inv. 2-5, © Bernisches Historisches Museum

Abb. 32: *Der Schwanenritter*, Tapisseriefragment mit Darstellung der Hochzeit von Oriant und Beatrice sowie der Wöchnerin werden sieben Welpen vorgelegt, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst, Wien, Foto: © MAK/ Ingrid Schindler

Abb. 33: Dosso Dossi, *Herkules und die Pygmäen*, Öl auf Leinwand, 114 x 146,5 cm, um 1535, © Alte Galerie/ Landesmuseums Joanneum, Graz

Abb. 34: *Schlacht zwischen Göttern und Giganten*, Replik nach einem *Modello* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*, Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 35: *Triumph des Herkules*, Replik nach einem *Modello* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*, Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 36: *Venus und Putti*, Giulio Romano, 1539, Feder und Pinsel in Braun, 35,3 x 37,8 cm, Sammlung der Herzöge von Devonshire, Nr. 107, © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees

Abb. 37: Detail der Tapisserie *Venus und Putti*, Nicola Karcher, 1539-1540, Wolle und Seide, 6-7 Fäden/ cm, 410 x 450 cm, Sammlung Zeri, Mentana

Abb. 38: *Drei Putti mit einem Hasen*, Musée du Louvre, Paris, Gab. des Dessins, Nr. 3566 © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 39: *Triumphwagen des Scipio*, Giulio Romano, *Bozzetto* für den *Petit patron* der Tapisserie, 1532-1535, © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

Abb. 40: *Herkules und die Hydra, Minerva und Apollo vertreiben die Laster*, *Petit patron* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole*, 1542-1544, Feder und Pinsel mit brauner Tinte, Bleiweiß, Musée du Louvre, Paris, Gab. des Dessins, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 41: *Herkules und die Hydra, Minerva und Apollo vertreiben die Laster*, *Petit patron* von Giulio Romano oder Nachfolger für die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole*, 1542-1544, Feder in Braun, braun, blau, grün und rot laviert, 46,3 x 75,2 cm, © Sammlung Schloss Fachsenfeld

Abb. 42: *Odyseus und die Sirenen*, vorbereitende Zeichnung von Primaticcio, Rötelzeichnung, weiß gehöht, 247 x 337 cm, © Albertina, Wien, www.albertina.at

Abb. 43: *Giardini*-Tapisserie, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1545, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 44: Plan von Ferrara von G.B. Aleotti, 1605, Ferrara, Biblioteca Ariostea

Abb. 45: Plan von Ferrara von A. Bolzoni, 1747, Ferrara, Biblioteca Ariostea

Abb. 46: *Heliaden*-Tapisserie, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1545, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 47: *Venus gezogen von Schwänen*, Girolamo da Carpi, Ferrara, um 1544, Leinwand, 144 x 267,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal. Nr. 143, www.skd.museum

Abb. 48: reproduz. Stich der *Aretusa*-Tapisserie, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Müntz, 1882, S. 57

Abb. 49: Aquarell der *Aretusa*-Tapisserie, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Gatti Gazzini, 1958, Abb. 54

Abb. 50: Nymphe *Pitys*, Tapisseriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*, 296 x 89,5 m, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1545, Privatsammlung

Abb. 51: Nymphe *Daphne*, Tapisseriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*, 296 x 89,5 m, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1545, Privatsammlung

Abb. 52: *Anbetung der Schäfer*, Tapisserie, 1535-40, 148 x 240 cm, 8 Fäden/cm, © Mailand, Galleria dell'Arcivescovado

Abb. 53: Dosso und Battista Dossi, Fresken in der *Sala delle Eliadi*, Villa Imperiale in Pesaro, © Foto Sandtner

Abb. 54: Garofalo und Girolamo da Carpi, Fresken in der *Sala della Vigna*, Belriguardo, 1536-1537, © Foto Sandtner

Abb. 55: Garofalo und Girolamo da Carpi, Fresken in der *Sala della Vigna*, Belriguardo, 1536-1537, © Foto Sandtner

Abb. 56: Tapisserie *April* aus der Serie *Mesi di Trivulzio*, Entwurf: Bramantino, Werkstatt: Benedetto da Milano, Vigevano (Pavia), ca. 1503-1509, © Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco Milano, tutti i diritti riservati

Abb. 57: *Pergolato di un giardino*, Tapisserieserie der *Pergoline*, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, 7 Fäden/cm, Wolle und Seide, 3,45 x 4,52 m, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 58: Fragment 5532B, Tapisserieserie der *Pergoline*, 354 x 208 cm, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 59: Fragment 5532C, Tapisserieserie der *Pergoline*, 357 x 225 cm, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 60: Loggia und Odeon Cornaro in Padua, © Foto Sandtner

Abb. 61: Fassade des Palazzo Schifanoia in Ferrara, © Foto Sandtner

Abb. 62: *Amorini, Girlanden und Vögel*, Giulio Romano, Zürich, Sammlung Scherer

Abb. 63: *Das Spiel mit dem Ball*, Tapisserieserie der *Giochi di putti*, Entwurf: Giulio Romano, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1540, © Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian

Abb. 64: *Der Fischfang*, Detail, Tapisserieserie der *Giochi di putti*, Entwurf: Giulio Romano, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1540, © Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian

Abb. 65: *Vertumnus als Obstpflücker*, Tapisserieserie *Vertumnus und Pomona*, Brüssel, um 1545, Wolle, Seide, Gold- und Silberfaden, © Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian

Abb. 66: Tapisserie aus der Serie der *Mesi*, Monate August bis November, Entwurf: Bachiacca, Werkstatt: Giovanni Rost, Nicola Karcher, Florenz, 1550-1553, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico

Abb. 67: *März*-Tapisserie, Serie der *Jagden des Maximilian*, Entwurf: Bernard van Orley, Werkstatt: Willem und Jan Dermoyen, Brüssel, um 1530, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 440 x 750 cm, 7-8 Fäden/cm, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 68: *Beweinung Christi*, Entwurf: Cosmè Tura, Werkstatt: Rubinetto di Francia, Ferrara um 1475, 0,97 x 2,06 m, 8 Fäden/cm, Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden, © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Abb. 69: *Beweinung Christi*, Entwurf: Cosmè Tura, Ferrara 1476, 97,8 x 197 cm, 8 Fäden/cm, Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden, © The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, 1950.145

Abb. 70: *Muse Urania*, Angelo Maccagnino, Cosmè Tura, Ferrara, ca. 1455?, Tempera auf Holz, 123,6 x 71,9 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale © ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna

Abb. 71: *Pietà*, Cosmè Tura, ca. 1460, Museo Correr, Venedig, ca. 48 x 33 cm, Museo Correr Venedig, © Musei Civici Veneziani

Abb. 72: *Die Beweinung Christi mit betendem Prälaten*, Rogier van der Weyden, ca. 1460-1464?, Holz, 80,6 x 130,1 cm, © Den Haag Mauritshuis, Inv. Nr. 264

Abb. 73: *Beweinung Christi*, Detail mit den Porträts von Ercole I. und Eleonora von Aragon, Guido Mazzoni, 1485, Chiesa del Gesù, Ferrara, © Foto Sandtner

Abb. 74: Porträtbüste von Ercole I. d'Este, Sperandio da Mantova, 1475, Marmor, 58 x 37 cm, Ferrara, Palazzo Schifanoia, © Foto Sandtner

Abb. 75: *Beweinung Christi*, Detail mit Porträt von Alfonso II. von Aragon, Guido Mazzoni, 1489, S. Maria di Monteoliveto, Neapel, © Foto Sandtner

Abb. 76: Monogramm von Giovanni Karcher, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Aurelio*, 1550-53, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 77: Detail der Tapisserie *Enthauptung des Hl. Georg*, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 78: *Der Hl. Georg tötet den Drachen*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Aurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 79: *Der Hl. Georg tötet den Drachen*, Detail der Orgeltüren, Cosmè Tura, 1469, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 80: *Der Hl. Georg mit dem Drachen*, Meister Nicolò, Hochrelief an der Lünette der Fassade der Kathedrale von Ferrara, ca. 1135, © Foto Sandtner

Abb. 81: *Der Hl. Georg erleidet die Marter am Baum*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Aurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 82: *Der Hl. Georg erleidet die Marter des Rades*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 83: *Enthauptung des Hl. Georg*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1552, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 84: *Enthauptung des Hl. Papst Sixtus*, Camillo Filippi, 44,5 x 70 cm, Öl auf Holz, © Ferrara, Sammlung Nonato

Abb. 85: *Der Hl. Maurelius verzichtet auf den Thron und krönt seinen Bruder*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Garofalo, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 86: *Volk und Klerus nehmen den Hl. Maurelius als Bischof in Empfang*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 87: *Das Wunder der Messe*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 88: *Identificazione della vera Croce*, Garofalo, Öl auf Tafel, 318 x 186 cm, Ferrara Pinacoteca Nazionale, © ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna

Abb. 89: *Die Enthauptung des Hl. Maurelius*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 90: *Transito della Vergine*, Entwurf: Giuseppe Arcimboldo, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1561-1562, 423 x 470 cm, 5 Fäden/cm, Wolle und Seide, Como, Dom, © Diocesi di Como

Abb. 91: *Enthauptung der Hl. Katharina*, Biagio und Giuseppe Arcimboldo, 1550-1556, Glasfenster für den Dom von Mailand, © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

Abb. 92: *Der Hl. Johannes predigt den Soldaten, empfängt den Botschafter der Hebräer und Taufe*, Entwurf: Giuseppe Arcimboldo, 415 x 720 cm, © Museo dell'Opera del Duomo di Monza

Abb. 93: *San Giovanni Battista in carcere e miracoli di Cristo Prigionia*, Detail, Mailänder Manufaktur, ca. 1540, © Museo dell'Opera del Duomo di Monza

Abb. 94: *Sposalizio della Vergine*, Entwurf: Camillo und Sebastianino Filippi, Werkstatt: Luigi Karcher, Ferrara, 1569-1570, 428 x 467 cm, 6 Fäden/cm, Wolle und Seide, Como, Dom, © Diocesi di Como

Abb. 95: *Storie della Vergine*, Sarkophag, Como, 1586, Länge: 47,5 cm, Breite: 30 cm, Höhe: 37,5 cm, © Diocesi di Como

Abb. 96: *S. Gerolamo*, Bastianino, Öl auf Holz, 240 x 135 cm, Ferrara, Chiesa della Madonnina, © Foto Sandtner

Abb. 97: *Die Steinigung des Hl. Stephanus*, Tapisserie aus der Serie der *Taten der Apostel*, Entwurf: Raffael, Werkstatt: Pieter van Aelst, 1516-1521, Wolle, Seide, Metallfäden, 450 x 370 cm, Foto Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, © Musei Vaticani

Abb. 98: Loggia di Psiche, Villa von Agostino Chigi, © Foto Sandtner

Abb. 99a+b: Details der Tapiserie *Pergolato di un giardino*, Tapisserieserie der *Pergoline*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 100a-n: Details der Tapissereien der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara

Abb. 101: März-Tapiserie, Detail, Serie der *Jagden des Maximilian*, Entwurf: Bernard van Orley, ca. 1528-1531, gewebt in Brüssel 1531-1533, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 440 x 750 cm, 7-8 Fäden/cm, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 102: *Il sogno dei manipoli*, Tapisserieserie der *Storie di Giuseppe*, Entwurf: Bronzino, Werkstatt: Giovanni Rost und Nicola Karcher, Florenz 1545-53, Inv. Arazzi n. 730, S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della Città di Firenze, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Abb. 103: *Mosè riceve le tavole della legge*, Tapisserieserie der *Storie di Mose*, Entwurf: Schüler Giulio Romanos, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1553-1562, Wolle, Seide, Goldfäden, Mailand, Museo dell'Opera del duomo, © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

Abb. 104: Detail mit Putto aus der Tapiserie *Pergoline* Nr. 5532B, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 105: Detail mit Putto aus der Bordüre der *Sposalizio della Vergine*, Como, Dom, © Diocesi di Como

Abb. 106: Detail mit Putto aus der Tapiserie *Pergolato di un giardino*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, © Foto Sandtner

Abb. 107: Detail aus Tapiserie *Transito della Vergine*, Como, Dom, © Diocesi di Como

Abb. 108: Detail aus einem Aufrissplan von Ferrara aus dem Jahr 1499, Modena, Archivio di Stato di Modena, Biblioteca Estense ms. IT 429 [alpha H.5.3], c.18, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Abb. 109: Ansicht des Palazzo Ducale, der Via Coperta und des Castello, Druck von Bolzoni, 1782, 3. Ausgabe, entnommen aus: Borella, 2003, Abb. 5

Abb. 110: Castello Estense, © Foto Sandtner

Abb. 111: Castello Estense, © Foto Sandtner

Abb. 112: Frans Hogenberg, Abdankungszeremonie Karls V. in seinem Brüsseler Palast, 1555, © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY

Abb. 113: Wawel Schloss, Krakau, © Foto Sandtner

Abb. 114: *Sala dei Stuchi*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, © Foto Sandtner

Abb. 115: *Pazienza*, Camillo Filippi, Öl auf Leinwand, 1550er Jahre, 186 x 97 cm, Galleria Estense, Modena, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico della SBSAE di Modena e Reggio Emilia

Abb. 116: *Die Gelegenheit und die Reue*, Girolamo da Carpi, 1541, Öl auf Leinwand, 211 x 110 cm, © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal. Nr. 142, www.skd.museum

Abb. 117: *Pax*, Battista Dossi, Öl auf Leinwand, 1544, 211 x 109 cm, © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal. Nr. 127, www.skd.museum

Abb. 118: *Justitia*, Battista Dossi, Öl auf Leinwand, 1544, 200 x 105,5 cm, © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal. Nr. 126, www.skd.museum

Abb. 119: Ausschnitt des Deckenfreskos, eh. *Camera della Stufa*, Castello Estense, 1559, © Foto Sandtner

Abb. 120: Ausschnitt des Deckenfreskos, eh. *Camera della Stufa*, Castello Estense, © Foto Sandtner

Abb. 121: Ausschnitt des Deckenfreskos, *Salone dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 122: Ausschnitt des Deckenfreskos, *Salone dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 123: Ausschnitt des Deckenfreskos, *Saletta dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 124: Ausschnitt des Deckenfreskos, *Saletta dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 125: Ausschnitt des Deckenfreskos: *Poesia*, *Saletta dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 126: Ausschnitt des Deckenfreskos: *Gioco della trottola*, *Putti con la palla*, *Saletta dei Giochi*, © Foto Sandtner

Abb. 127: Deckenfresko in der *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 128: Detail des Deckenfreskos mit Chronos und den drei Parzen, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 129: Detail des Deckenfreskos, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 130: Detail des Deckenfreskos mit Früchtesfestons auf Goldgrund, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 131: Detail des Deckenfreskos mit Wagen des Apollo, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 132: Detail des Deckenfreskos, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 133: Detail des Deckenfreskos aus dem Fries der Eroten, *Sala dell'Aurora*, © Foto Sandtner

Abb. 134: *Sala della Vigna*, Belriguardo, Detail mit Karyatide, © Foto Sandtner

Abb. 135: *Lukas malt das erste Bild der Muttergottes*, Tapisserie nach einem Gemälde von Rogier van der Weyden, Brüssel, spätes 15. Jh., 3 x 2,60 m, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Abb. 136: *Lukas malt das erste Bild der Muttergottes*, Rogier van der Weyden, um 1435, 1,38 x 1,11 m, Öl und Tempera auf Holz, Boston, Museum of Fine Arts, Photograph © Museum of Fine Arts, Boston

Es war leider nicht in allen Fällen möglich, die Inhaber der Rechte zu ermitteln. Er wird daher gegebenenfalls um Mitteilung gebeten.

IV. Glossar

- **Alto liccio**: siehe Webstuhl
- **Antependium**: Verkleidung des Altarunterbaus
- **Anticamera**: Die *Anticamera* war das Vor- oder Wartezimmer eines Audienz- oder Empfangsraumes; sie diente auch zur Aufnahme von Gästen und konnte Betten enthalten.
- **Antiporti**: *Antiporti* wurden, wie der Name anzeigt, als Behänge in Türdurchgängen benutzt, sie hingen gelegentlich auch an den Wänden.
- **Apparamento da letto**: Bei den *Apparamenti da letto* handelte es sich um eine Gruppe von Tapisserien, die um ein Bett dekoriert waren. Sie setzten sich aus verschiedenen Teilen zusammen: Der *Cielo* oder *Sparaviero* war ein schwebender Baldachin über dem Bett; ein *Capoleto* hing an der Wand am Kopfende des Bettes; *Parede* und *Pendente* hingen vom Baldachin herab und bildeten Schutzwände um das Bett; das Bett selbst wurde mit einem *Coperturo* bedeckt. Ein *Coperturo da la carriola* war eine Decke zum Ausbreiten über das mobile Ruhebett (= *Lettuccio*), das, wenn es nicht in Gebrauch war, unter dem Bett abgestellt wurde.
- **Arazzeria**: Tapissieriemannufaktur
- **Arazziere**: Tapissierieweber; in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden Tapissierieweber „*Maestro de apparamentis*“ oder „*Tapeciero*“ genannt. Um die Mitte des Quattrocento erschienen die Termini *Maestri di panni di razzo*, *Maestri di banchali e di panni di razzo* oder *Arazziere*.
- **Arazzo/Arazzi**: *Tapisserien* sind aus farbigen Fäden auf einem senkrecht vor dem Teppichweber stehenden Hochwebstuhl (*haute-lisse*, *liccio alto*) oder auf einem Flachwebstuhl (*basse-lisse*, *liccio basso*) erstellte großformatige Bilder. Die quer zum Bild verlaufende Kette (etwa 7-11 Kettfäden/cm) wird völlig überdeckt von den eng zusammengeschobenen Schussfäden, die aus Wolle, Seide oder Gold- und Silberfäden, die um eine Leinenseele gewickelt sind, bestehen können. Die Schussfäden werden dabei mittels einer Spule/ eines Schiffchens nur so weit durch das geöffnete Kettfach geführt, wie es für das jeweilige Motiv notwendig ist. Um die angrenzenden Farbflächen zu verschränken und um Schlitze zu vermeiden, bedienten sich die Weber unterschiedlichster Möglichkeiten der Verzahnung. Durch die sog. *Schraffurentchnik* und die breite Palette von Farbtönen sowie den Wechsel der Materialien und Garnstärken der Schussfäden konnten feinste Farbabstufungen und Modellierungen erzielt werden, die den Bildcharakter verstärkten. Wegen ihrer einfachen Webstruktur war die Tapissiererei eine der frühesten dekorativen Webtechniken. Sie ist in fast allen Kulturen anzutreffen.
- **Bancali**: *Bancali* wurden horizontal auf Bänke gelegt. Dieser Typus aus gewebter Tapissiererei war sehr dem Verschleiß ausgesetzt. *Bancali* wurden manchmal mit einer *Spalliera* kombiniert, d.h. in einem einzigen ununterbrochenen Stück gewebt.
- **Basso liccio**: siehe Webstuhl.

- **Bucintoro:** Bukentaur, großes Boot, das diverse prächtig ausgestattete Räume aufweisen konnte.
- **Camera:** Als *Camera* galten zunächst alle Räume, die sich nicht durch ihre Größe oder durch besondere Funktionen auszeichneten. Wohn-, Schlaf- und Gästezimmer verbergen sich hinter der Bezeichnung *Camera*.
- **Capoleto:** Der *Capoleto* hing in der Regel an der Wand am Kopf des Bettes. Der Terminus kann aber auch einen Wandbehang im Allgemeinen bezeichnen.
- **Cartone:** Karton, die definitive Webvorlage, an die sich der *Arazziere* hält, um die Arbeit auszuführen.
- **Cielo:** siehe *Appartamento da letto*
- **Coltrine/Cortine** oder **Coltrine da sala:** große (figürliche) Wandbehänge. Diese waren die häufigsten gewebten Tapissereien und konnten auch mit Stickereien versehen sein. Der Terminus wird normalerweise für gewebte Tapisserei verwendet, konnte aber auch für bestickten Samt gelten.
- **Coperturo:** siehe *Appartamento da letto*.
- **Devolution:** Befugnis einer höheren Stelle, ein von der nachgeordneten Stelle nicht oder fehlerhaft besetztes Amt (neu) zu besetzen.
- **Editio princeps:** die erste Tapisserei/Tapisserieserie, die ausgeführt wird.
- **Entrefenêtre:** Französischer Terminus, der allgemein gebraucht wird für hohe schmale Tapissereien, die zwischen Fenstern angebracht und gewöhnlich von geringer Breite waren.
- **Gobelin:** Tapisserei; der Name entstand erst im 17. Jahrhundert, als die königliche Manufaktur in Paris auf dem Gelände der Färberei der Gobelins angesiedelt wurde.
- **Guardacamera:** Die *Guardacamera* scheint ein Dienstraum gewesen zu sein, d.h. wahrscheinlich der Raum des Personals der Person, die in der *Camera* schlief. Das Zimmer diente auch zur Unterbringung von Besuchern und wurde, falls notwendig, dem Bedarf angepasst.
- **Guardaroba:** Die *Guardaroba* war in der Regel ein Lagerraum für wertvolle Einrichtungsgegenstände und Möbel.
- **Karyatidherme:** Karyatidherme ist die Bezeichnung für verschiedene Formen von (steinernen) Stützen, die halb Mensch, halb Stein sind. Aus einem menschlichen Oberkörper und einem abstrakten Schaft, aus organischer und architektonischer Form wurde ein Zwitterwesen entwickelt, das besonders im Manierismus beliebt war. Karyatiden sind genaugenommen ausschließlich weibliche Standfiguren, Atlanten oder Perser sind das männliche Pendant. Bei Hermen handelt es sich eigentlich um Büsten auf Sockeln, der Terminus wird aber auch für männliche Steinfiguren verwendet.
- **Lira Marchesana:** Ferraresische Lira, eine Silbermünze, die 1381 Nicolò II. d'Este einführte.
- **Millefleurs:** *Millefleurs*-Tapissereien (siehe auch *Verduren*) waren in den flämischen Regionen v.a. im 15. Jahrhundert und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts verbreitet; auf einem meist dunklen Grund

sind zahlreiche Blumen gewebt, dieser Dekorationstyp wurde auch mit heraldischen Abzeichen kombiniert oder als Hintergrund verschiedener Darstellungen verwendet.

- **Modello:** Der Terminus *Modello* wird im Allgemeinen für den Tapisserieentwurf verwendet. Die Vorplanung für eine Tapisserie beginnt mit einer vorbereitenden Zeichnung, die oft nicht maßstabsgetreu, d.h. kleiner in Bezug zum auszuführenden *Arazzo* ist. Dann folgt die Übersetzung der Zeichnung auf einen Karton, der von gleicher Größe wie die Tapisserie ist. Der Autor der vorbereitenden Zeichnung und des Kartons ist nicht immer dieselbe Person.
- **Paliotto:** die Dekoration des unteren Teils eines Altars.
- **Paramento:** die allgemeine Bezeichnungen für einen Satz von Wandbehängen/ Tapisserien.
- **Patrone:** Karton (siehe auch *Cartone*), Webvorlage im Maßstab von 1:1, in Italien mit farbigen Vorgaben für den Weber. Der Kartonmaler war ein Künstler mit speziellen technischen Kenntnissen, die ihn befähigten, des Entwerfers Formen und Details in für das Webmedium geeignete Formen zu übersetzen. Die von den Manufakturen benutzten Kartons verfielen sehr schnell und sind selten erhalten. Es existiert kein Tapisseriekarton aus der Zeit vor dem 16. Jahrhundert und auch die späteren sind nicht in großer Zahl vorhanden.
- **Parede:** siehe *Appartamento da letto*
- **Pendante:** siehe *Appartamento da letto*
- **Petit patron:** (erster) künstlerischer kleiner Entwurf für die Tapisserie, ungefähr im Maßstab 1:15, nicht zu verwechseln mit der Wirkvorlage im Maßstab des künftigen Bildteppichs.
- **Portiera:** *Portiere* bedeckten Türen oder Durchgänge.
- **Ricamo:** Stickerei
- **Sala grande:** Die *Sala grande* war der bedeutendste Innenraum eines Palazzo. Darin konnten große Zeremonien, Audienzen, Bankette und oft auch Theateraufführungen stattfinden. Gewöhnlich lag sie im Piano Nobile des Fassadentraktes nahe der Treppenmündung.
- **Salotto:** Der *Salotto* oder auch *Sala seconda* grenzte unmittelbar an die *Sala grande*, war jedoch erheblich kleiner als diese. Der *Salotto* konnte zahlreiche Funktionen erfüllen, als Empfangsraum oder intimere *Sala*, er war ein Zwischenglied zwischen der *Sala grande* und dem Privatappartement des Herzogs.
- **Schraffurentechnik:** Bei der Schraffurentechnik werden die jeweiligen Schussfäden unter gegenseitiger Zu- und Abnahme fließend in die Nachbarfläche geführt und überwinden so die Grenzen zwischen Farbflächen und Formen. Zusätzlich bereichert diese Technik die Farbwerte und bildet nahezu naturalistische Schatten. Diese Verfahrensweise war bei einer geringen Farbpalette notwendig und wurde später, als die Anzahl der Farben ständig erweitert wurde, aufgegeben.
- **Soprafinestra:** eine Tapisserie, die eigens gewebt wurde, um die Wandfläche über einem Fenster zu bedecken.

- **Sopraporta:** eine Tapisserie, die dazu diente, die Wandfläche über einer Tür zu bedecken.
- **Spalliera:** Ein horizontaler Wandbehang, der an die niedrigeren Teile der Wand gehängt wurde. *Spalliere* sind nach den Schultern (*spalle*) benannt, die sich gegen sie lehnen; sie hingen horizontal, d.h. waren länger als ihre Höhe.
- **Sparaviero:** siehe *Appartamento da letto*
- **Studiolo:** Das Studierstübchen war eines der charakteristischsten Bestandteile des herrschaftlichen Privatappartements. Es diente dem Hausherrn für zurückgezogene Beschäftigung mit den Wissenschaften oder den Geschäften und war meist von geringer Größe.
- **Tapedi/ Tappeti:** Bei *Tapedi* handelt es sich um Teppiche, die nicht alle zum Bedecken der Böden benutzt wurden. Generell wurde zwischen *Tapi da terra* und *Tapedi da descho* unterschieden; letztere wurden auf Tische oder Fensterbänke gelegt
- **Tapisserie:** vom griech. *tapis* = Teppich; flächige textile Wandverkleidung mit bildnerischem Charakter, im Deutschen auch Bildteppich oder Wandteppich genannt. Zur Technik siehe *Arazzo*.
- **Verdure:** Tapisserien mit Darstellungen „*a verdura*“ sind vergleichbar mit den sog. „*Millefleurs*“. Als *Millefleurs* (Tausend Blumen) werden jene Behänge bezeichnet, deren herausragendstes Charakteristikum die von pflanzlichen Elementen übersäte Grundfläche ist. Tapisserien dieser Art wurden in großer Anzahl hergestellt. Hierbei waren der Raum Flandern (Brüssel, Gent, Oudenaarde), das nordfranzösische Gebiet (Arras) sowie Paris als Standorte der entsprechenden Manufakturen von Bedeutung. Die Nationalität des Entwerfers ist für die Lokalisierung des Entstehungsortes des Bildteppichs nicht entscheidend. Wandbehänge dieses Typs waren im 15. Jahrhundert sehr beliebt. Der Blumengrund diente dabei nicht nur als Staffage für Wappen, sondern auch als Hintergrund für Allegorien, Jagdszenen oder Darstellungen des höfischen Lebens.
- **Webstuhl:** Bei einer fertigen Tapisserie ist es unmöglich, zu unterscheiden, ob sie auf einem Hochwebstuhl oder einem Flachwebstuhl gewebt wurde, außer es sind Entwurfszeichnungen oder Kartons erhalten. Vor einem Hochwebstuhl (*a liccio alto/ Hautelisse*-Webstuhl) sitzend, betrachtet der Weber die neben ihm stehende Vorlage. Vor sich sieht er seine Arbeit von der Rückseite und ein Spiegel gestattet ihm, ihre Schauseite zu sehen. Mit einem waagrechten Flachwebstuhl (*a liccio basso/ Basselisse*-Webstuhl) arbeitet der Weber bildgetreu und sein Modell befindet sich unter dem Webstuhl. Mit Hilfe eines Pedals kreuzt er jeweils die geraden und ungeraden Fäden der Kette. Der *Arazziere* arbeitete auf der Rückseite des Teppichs und sah den Karton durch die Fäden des Gewebes hindurch. Die Tapisserie, die man folglich bei dieser Arbeitsmethode erhielt, war spiegelverkehrt. In Ferrara wurde am Flachwebstuhl gearbeitet. Dieser Webstuhl war oft in flämischen Manufakturen in Gebrauch, zumindest bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Erst im 17. und 18. Jahrhundert führte die französische Gobelinmanufaktur eine qualitative Unterscheidung zwischen den Tapisserien auf Hochwebstühlen und denen *a Basselisse*, die weniger wertvoll waren, ein.

Lebenslauf

Claudia Sandtner

geboren am 17. Dezember 1974 in Lauingen/ Donau

- | | |
|-----------|---|
| 1994 | Abitur am Albertus-Magnus Gymnasium in Lauingen |
| 1994-1999 | Studium der Kunstgeschichte (Hauptfach), der Volkskunde (Nebenfach) und der klassischen Archäologie (Nebenfach) an der Universität Augsburg |
| 1999-2000 | Studienaufenthalt im Rahmen des Sokrates-/ Erasmus-Austausches an der Universität Parma/ Italien |
| 2000-2001 | Magisterabschluss an der Universität Augsburg |
| 2003-2009 | Promotion an der Universität Stuttgart |

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Dissertation selbständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt zu haben. Bei der Verfassung der Dissertation wurden keine anderen als die im Text aufgeführten Hilfsmittel verwendet. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach Werken entnommen sind, sind durch Angaben der Quellen kenntlich gemacht worden. Ein Promotionsverfahren zu einem früheren Zeitpunkt an einer anderen Hochschule oder bei einem anderen Fachbereich wurde nicht beantragt.

Kronau, im Mai 2010

Claudia Sandtner

V. Abbildungen

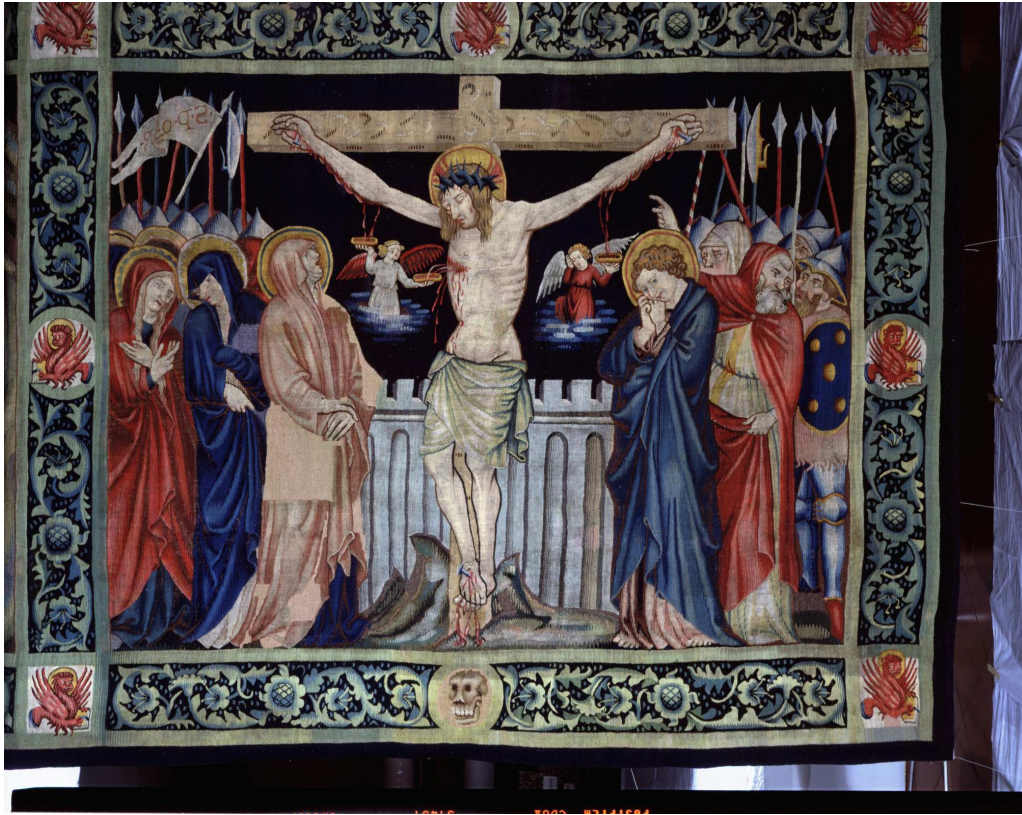


Abbildung 1: *Kreuzigung*, Entwurf: Niccolò di Pietro, Werkstatt: Giovanni aus Brügge, Valentino aus Arras, Venedig, 1420er Jahre, © Museo della Basilica di San Marco, Procuratoria di San Marco



Abbildung 2: Tapisserie *Dezember* aus der Serie der *Mesi di Trivulzio*, Entwurf: Bramantino, Werkstatt: Benedetto da Milano, Vigevano, ca. 1503-1509, © Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco Milano



Abbildung 3: *Maria mit Jesuskind und Hl. Johannes*, Mailänder Werkstatt um 1515-1520, Mailand Privatsammlung



Abbildung 4: *Der Wunderbare Fischzug*, Karton von Raffael und Assistenten, 1515-1516, 320 x 390 cm, London, V&A Images/ The Victoria and Albert Museum, London/ The Royal Collection, © 2010, Her Majesty The Queen Elizabeth II, www.vam.ac.uk



Abbildung 5: *Der Wunderbare Fischzug*, Entwurf: Raffael, Werkstatt: Pieter van Aelst, Brüssel 1516-1521, Wolle, Seide, Metallfäden, Foto: Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, © Musei Vaticani

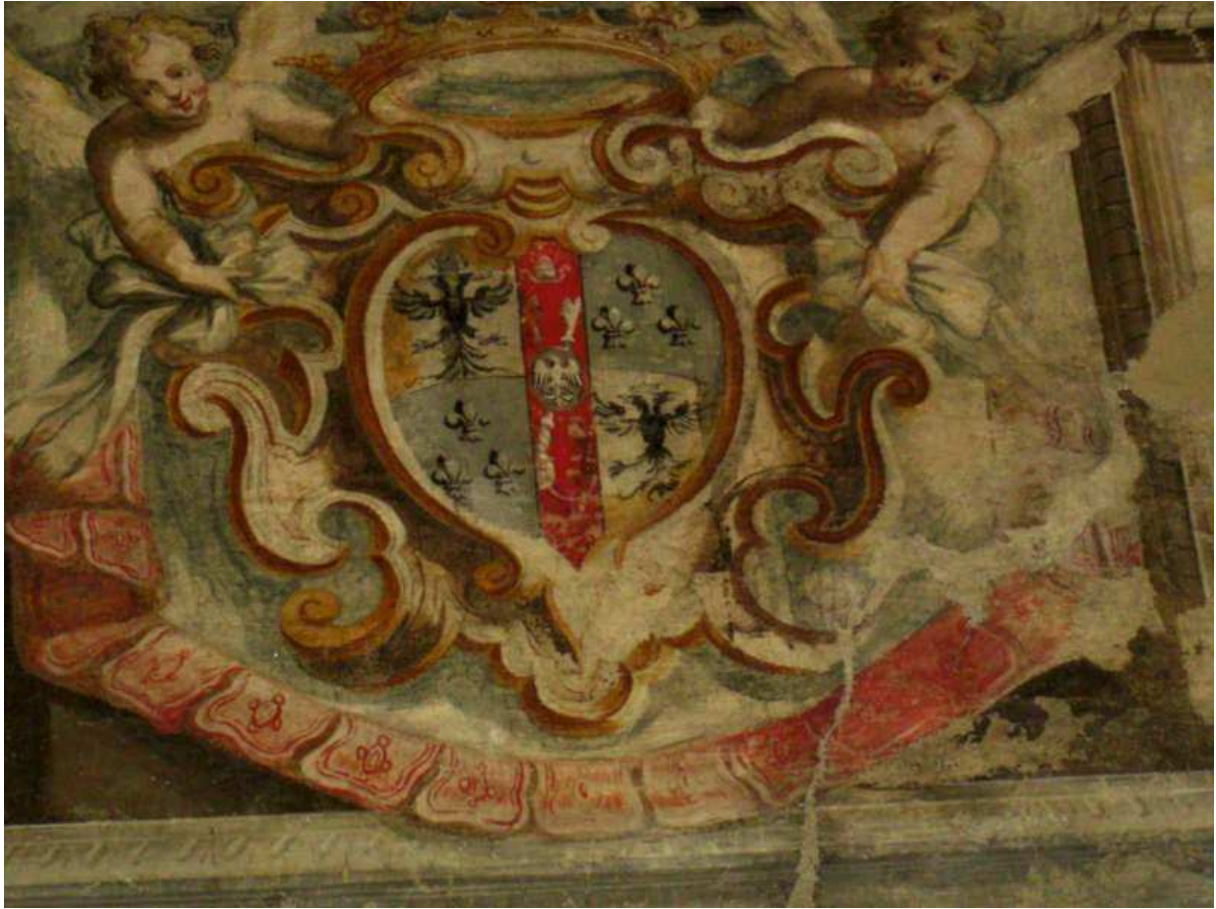


Abbildung 6: Wappen der Familie Este, Fresko im Palazzo Paradiso



Abbildung 7: *Battesimo*, Bibel von Borso d'Este, Modena, Bibl. Est., ms. VG. 12 = Lat. 422, I, f. 32r, © su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

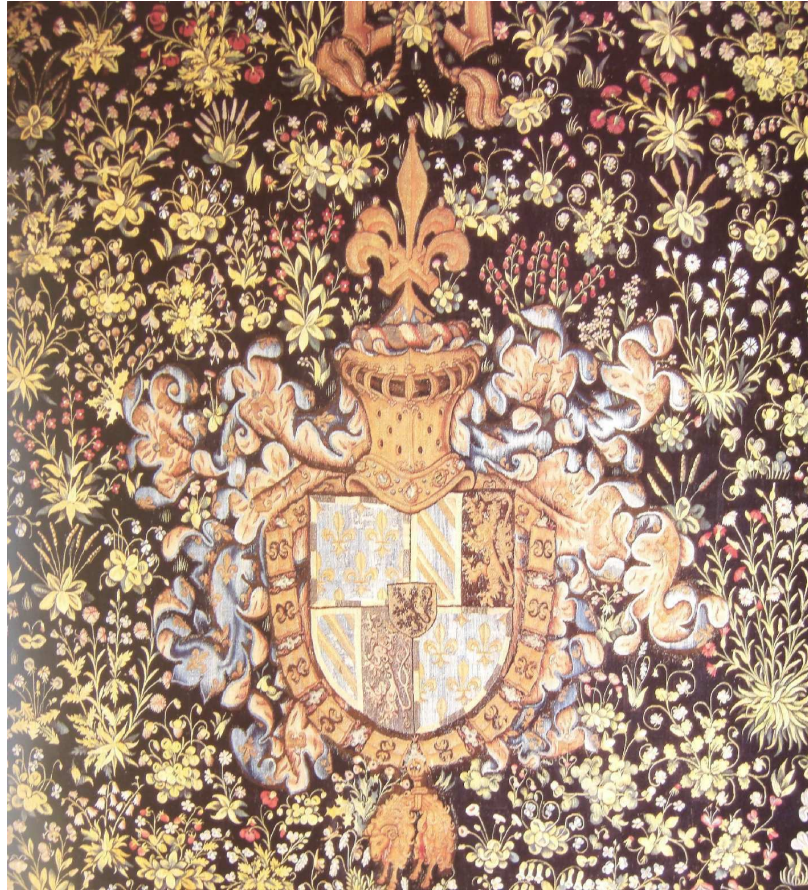


Abbildung 8: *Verdure* Philipps des Guten (Tausendblumentepich), Detail, 1466, Bern, Historisches Museum inv. 14, © Bernisches Historisches Museum



Abbildung 9: Einhorn im Gehege unter einer Dattelpalme, Bibel von Borso d'Este, Modena, Bibl. Est., ms. VG. 12 = Lat. 422, I, f. 110r, © su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Abbildung 10: Freskenfragment mit der Darstellung des weißen estensischen Adlers, Palazzo Paradiso, Ferrara, Ende 14. Jahrhundert



Abbildung 11: *Heliaden*-Tapiserie, Detail, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1545, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 12: Tapisserie mit dem Wappen des Hauses Este, Modeneser Manufaktur ? 1685, Modena, Museo Civico d'Arte, © Modena, Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte

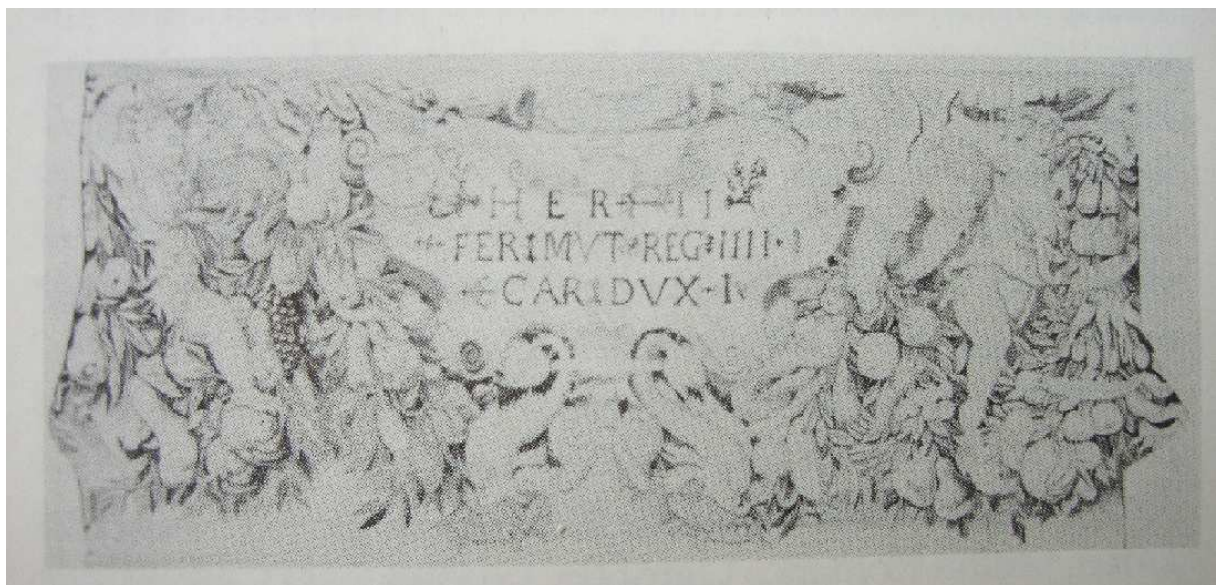


Abbildung 13: Fragment einer Tapisserie, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara, 1557, Privatsammlung



Abbildung 14: *Mariä Himmelfahrt*, Leonardo da Brescia, Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, © ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna



Abbildung 15: Stuccodetail, Ferrara, Sala dei Stucchi, Palazzo Schifanoia

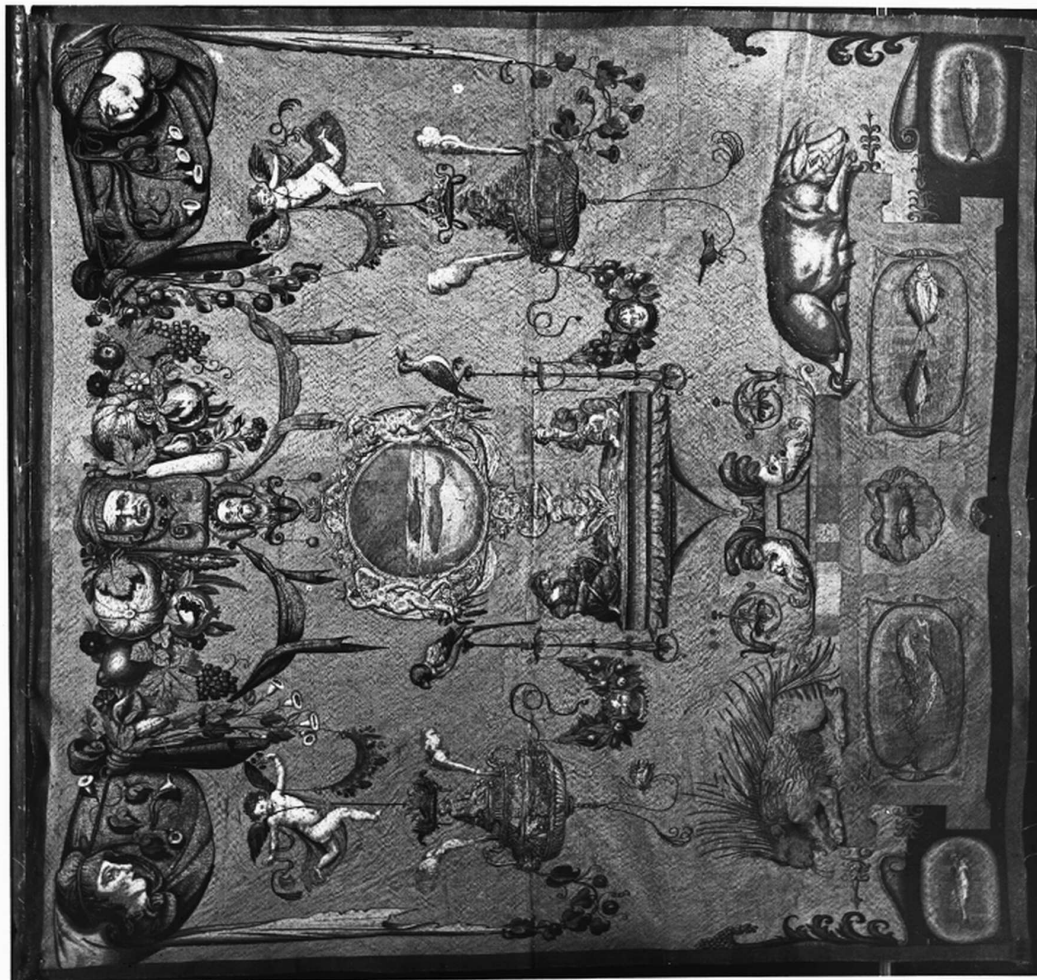
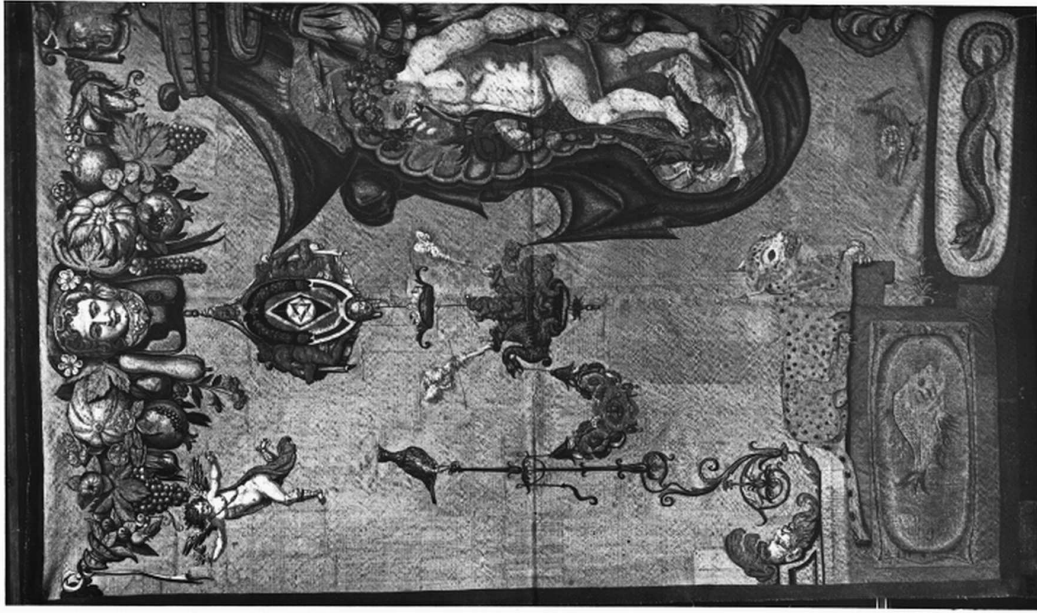


Abbildung 16: Details der Tapissierie *Carità* aus der zehnteiligen Serie der *Grotesken-Spalliere*, Entwurf: Bachiacca, Werkstatt: Giovanni Rost, Florenz 1545, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 227 x 735 cm, 9-7 Fäden/ cm, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico



Abbildung 17: Tapissérie des *Februar*, Serie der Grotteskenmonate, Brüssel, Jan van Herselle, 1574-1575, © Wien, Kunsthistorisches Museum, www.khm.at



Abbildung 18: Freskendekoration in der Palazzina Marfisa, Ferrara



Abbildung 19: Girolamo Bonaccioli, Battista Bolognese, Fresko, 1556, Detail der Deckendekoration im Camerino im Südflügel, Castello Vecchio, Ferrara



Abbildung 20: Girolamo Bonaccioli, Battista Bolognese, Fresko, 1556, Detail der Deckendekoration im Camerino im Südflügel, Castello Vecchio, Ferrara

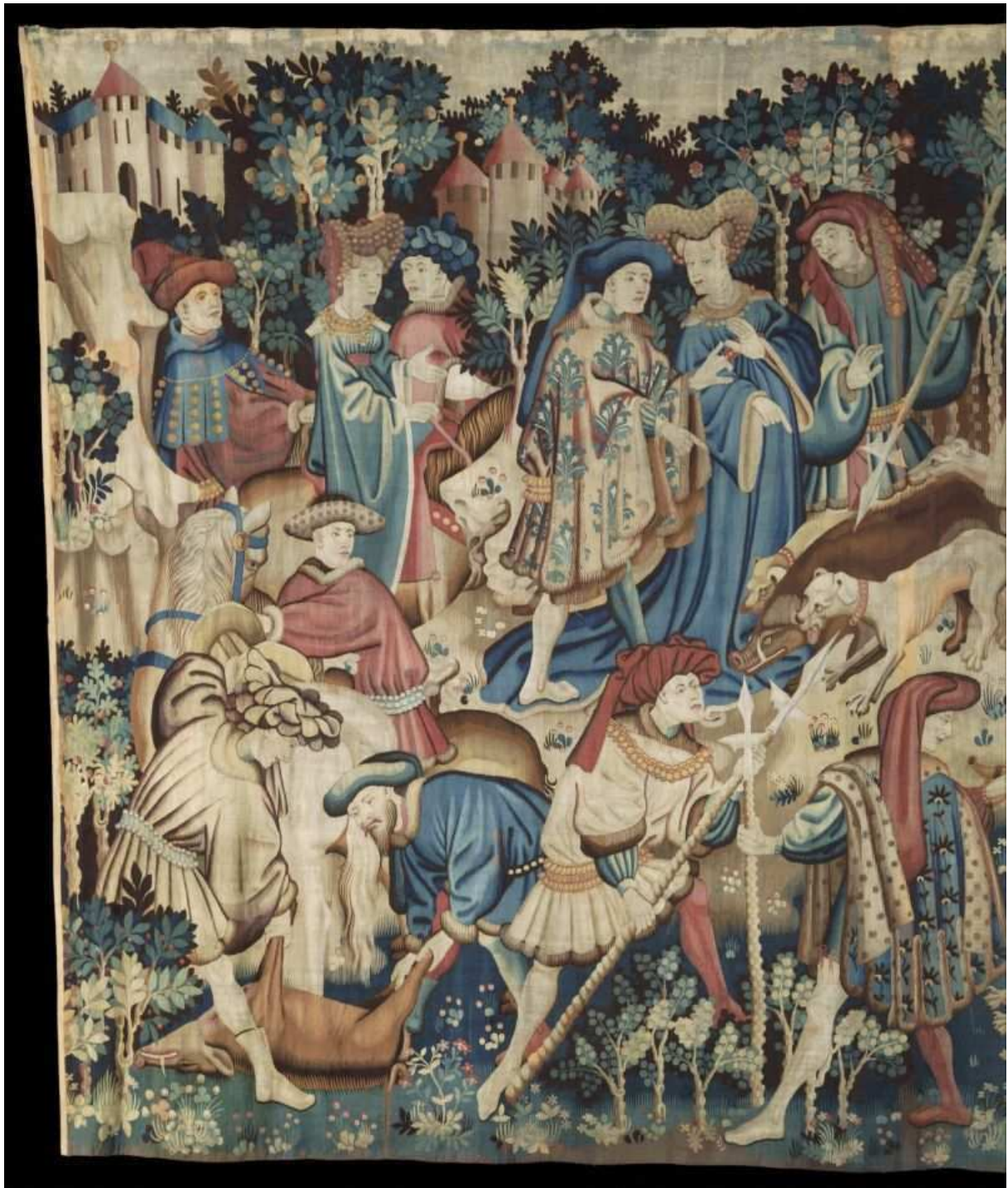


Abbildung 21: *Jagd auf Bären und Wildschweine*, Ausschnitt der rechten Seite der Tapissérie, Manufaktur aus Arras, 2. Viertel 15. Jahrhundert, London, Victoria & Albert Museum, © V&A Images/ Victoria and Albert Museum, London, www.vam.ac.uk



Abbildung 22: *Meleager*, Tapiserie aus der Serie der *Mortlake Horses*, Entwurf: Francis Cleyn, 1630er Jahre, Mortlake Manufaktur, 1650-1670, Wolle und Seide, 386 x 589 cm, Raum in Drayton House, Northamptonshire



Abbildung 23: *Palio di San Giorgio*, Fresko des Monats April, Sala dei Mesi, Palazzo Schifanoia

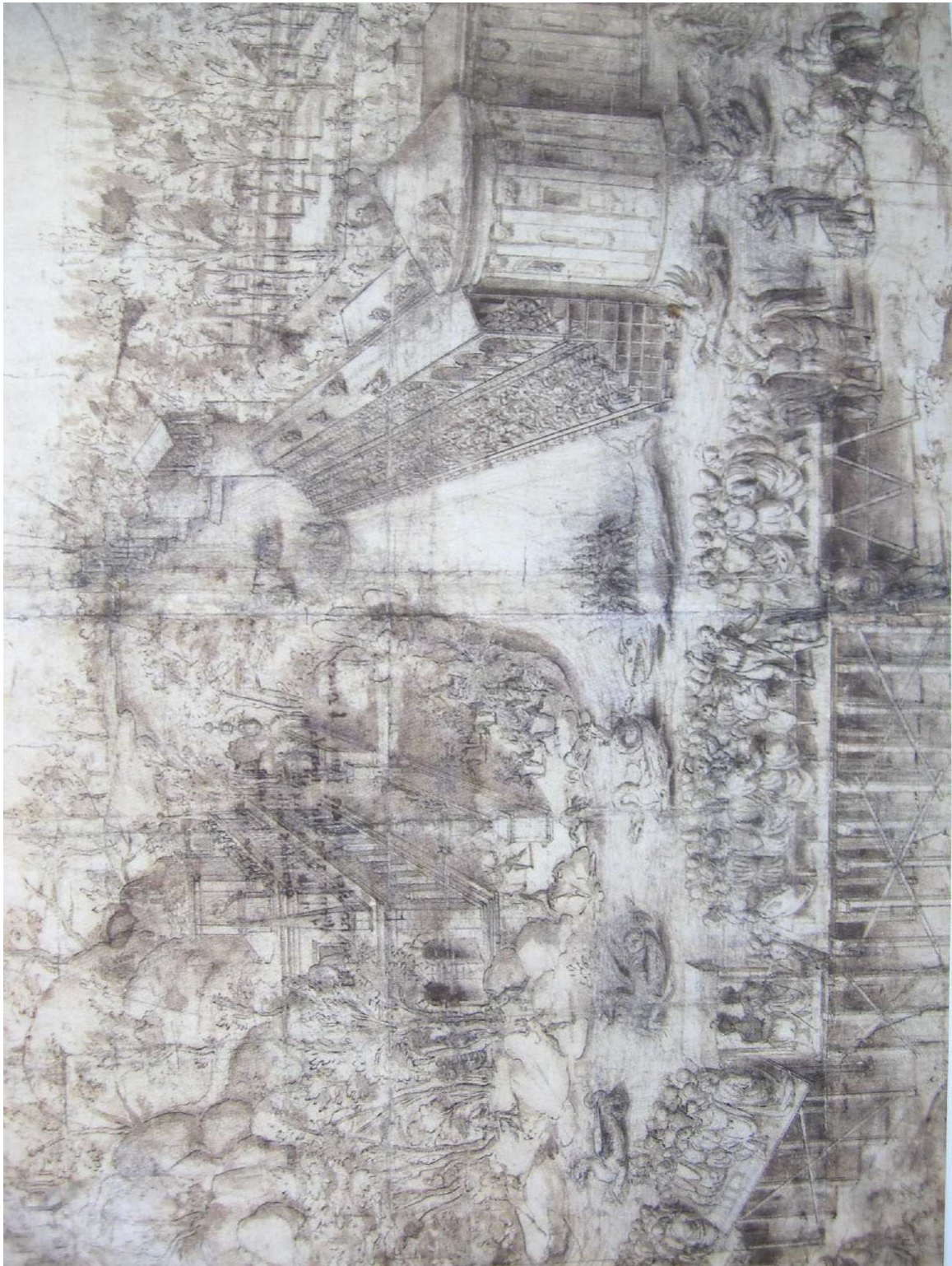


Abbildung 24: Turnier der *Festa della Montagnola*, Leonardo da Brescia, 1580, Federzeichnung, 165 x 67 cm, Ferrara Biblioteca Comunale Ariostea, Classe I, 814



Abbildung 25: Leonardo da Brescia, Fresko, um 1570, *Salone dei Giochi*, Castello Estense, Ferrara



Abbildung 26: Leonardo da Brescia, Detail der Freskendekoration mit Seeungeheuern, *Saletta dei Giochi*

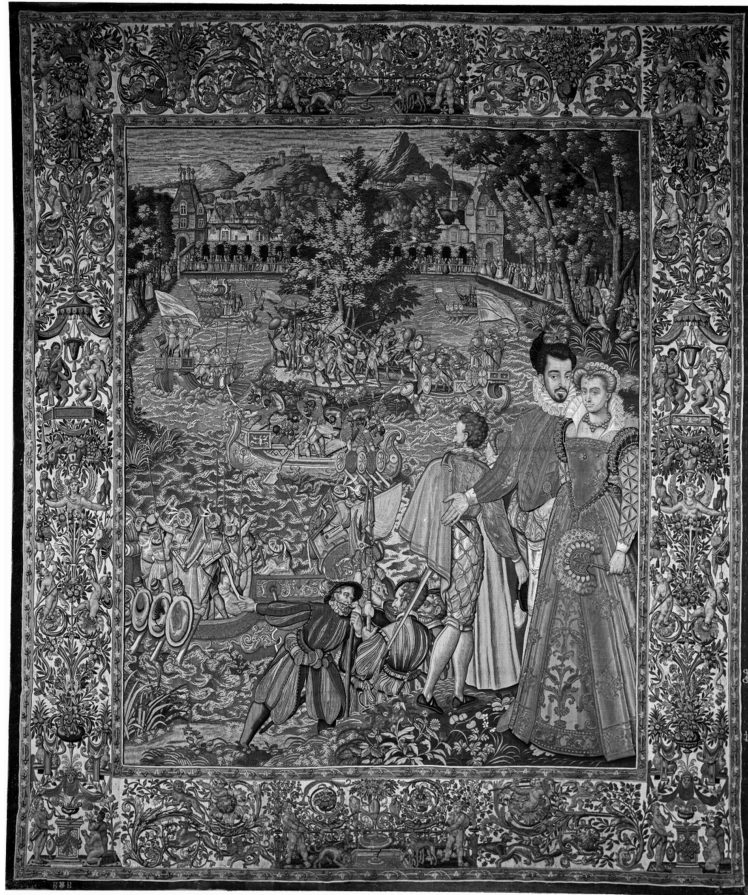


Abbildung 27: Fest mit einem Angriff auf die Insel vor Fontainebleau, Tapisserieserie der *Feste der Valois*, Entwurf: Antoine Caron (Hintergrund) gegen 1564, Lucas de Heere (Figuren Vordergrund), Brüssel um 1575, 403 x 339 cm, Wolle, Seide, Goldfäden, 8 Fäden/cm, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico



Abb. 28: Die *Magnificences* von Bayonne, Zeichnung, Antoine Caron, 1565, © The Pierpoint Morgan Library New York, purchased as a gift of the Fellows 1955.7



Abbildung 29: Die Vorübung zum Olympischen Turnier des Herkules und der Amazonen, Wolle und Seide, 386 x 478 m, 6 Kettfäden/ cm, © Burrell Collection Glasgow



Abbildung 30: Die Vorbereitung der Amazonen auf einen Tjost, Wolle und Seide, 3,98 x 4,97 m, 7 Kettfäden/ cm, © Isabella Stewart Gardner Museum Boston



Abbildung 31: *Die Taten des Julius Caesar*, Ausschnitt aus der ersten Tapissierie mit der Darstellung des Aufbruchs von Crassus und Caesar und der Unterwerfung der Sequaner, Bern Historisches Museum inv. 2-5, © Bernisches Historisches Museum



Abbildung 32: *Der Schwanenritter*, Tapissieriefragment mit Darstellung der Hochzeit von Oriant und Beatrice sowie der Wöchnerin werden sieben Welpen vorgelegt, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartkunst, Wien, Foto: © MAK/ Ingrid Schindler



Abbildung 33: *Herkules und die Pygmäen*, Dosso Dossi, Öl auf Leinwand, 114 x 146,5 cm, um 1535,
© Alte Galerie/ Landesmuseums Joanneum, Graz

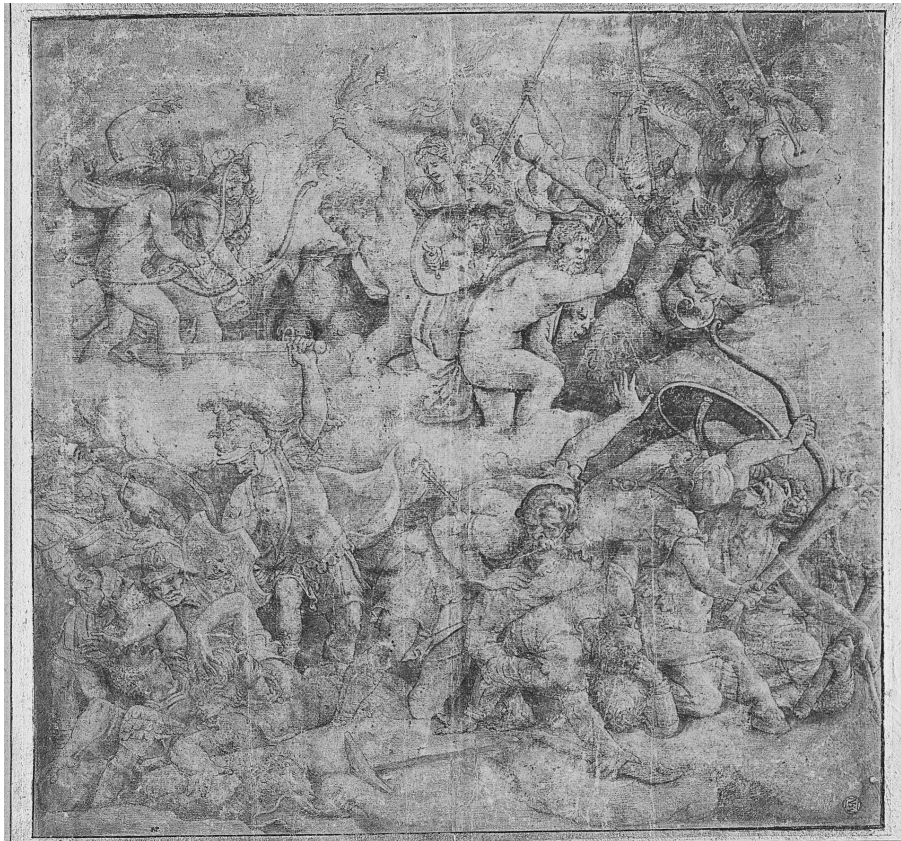


Abbildung 34: *Schlacht zwischen Göttern und Giganten*, Replik nach einem *Modello* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*, Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 35: *Triumph des Herkules*, Replik nach einem *Modello* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Gigantomachia*, Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 36: *Venus und Putti*, Giulio Romano, 1539, Feder und Pinsel in Braun, 35,3 x 37,8 cm, Chatsworth, Sammlung der Herzöge von Devonshire, Nr. 107, © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees



Abbildung 37: Detail der Tapissérie *Venus und Putti*, Nicola Karcher, 1539-1540, Wolle und Seide, 6-7 Fäden/cm, 410 x 450 cm, Sammlung Zeri, Mentana



Abbildung 38: *Drei Putti mit einem Hasen*, Giulio Romano, Musée du Louvre, Paris, Gab. des Dessins Nr. 3566, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 39: *Triumphwagen des Scipio*, Giulio Romano, *Bozzetto* für den *Petit patron* der Tapiserie, 1532-1535, Oxford, Ashmolean Museum, P.II 246, © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford



Abbildung 40: *Herkules und die Hydra, Minerva und Apollo vertreiben die Laster, Petit patron* von Giulio Romano für die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole*, 1542-44, Feder und Pinsel mit brauner Tinte, Bleiweiß, Musée du Louvre, Paris, Gab. des Dessins, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 41: *Herkules und die Hydra, Minerva und Apollo vertreiben die Laster, Petit patron* von Giulio Romano oder Nachfolger für die Tapisserieserie der *Deità d'Ercole*, 1542-44, Feder in Braun, braun, blau, grün und rot laviert, 46,3 x 75,2 cm, Sammlung Schloss Fachsenfeld



Abbildung 42: *Odysseus und die Sirenen*, vorbereitende Zeichnung von Primaticcio, Rötelseichnung weiß gehöht, 247 x 337 cm, Wien, Albertina, © Albertina, Wien, www.albertina.at



Abbildung 43: Tapiserie der *Gärten*, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1545, 4,90 m x 6,85 m, 6 Fäden/cm, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

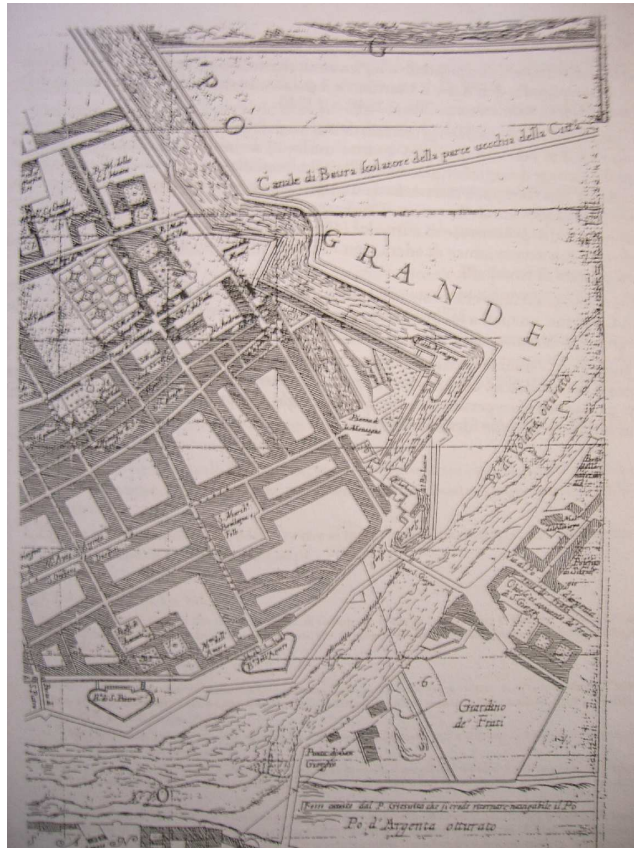


Abbildung 44: Plan von Ferrara, G.B. Aleotti, 1605,
Ferrara, Biblioteca Ariostea

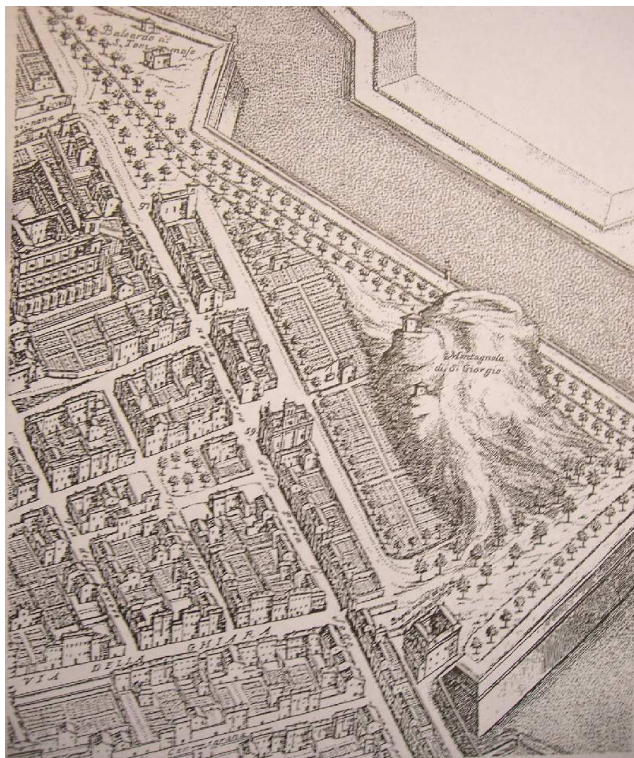


Abbildung 45: Plan von Ferrara, A. Bolzoni, 1747,
Ferrara, Biblioteca Ariostea



Abbildung 46: *Heliaden-Tapisserie*, Tapisserieserie der *Metamorfosi*, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1545, 4,75 x 4,95 m, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 47: *Venus auf dem Eridanus*, Girolamo da Carpi, Ferrara, um 1544, Leinwand, 144 x 267,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, www.skdmuseum

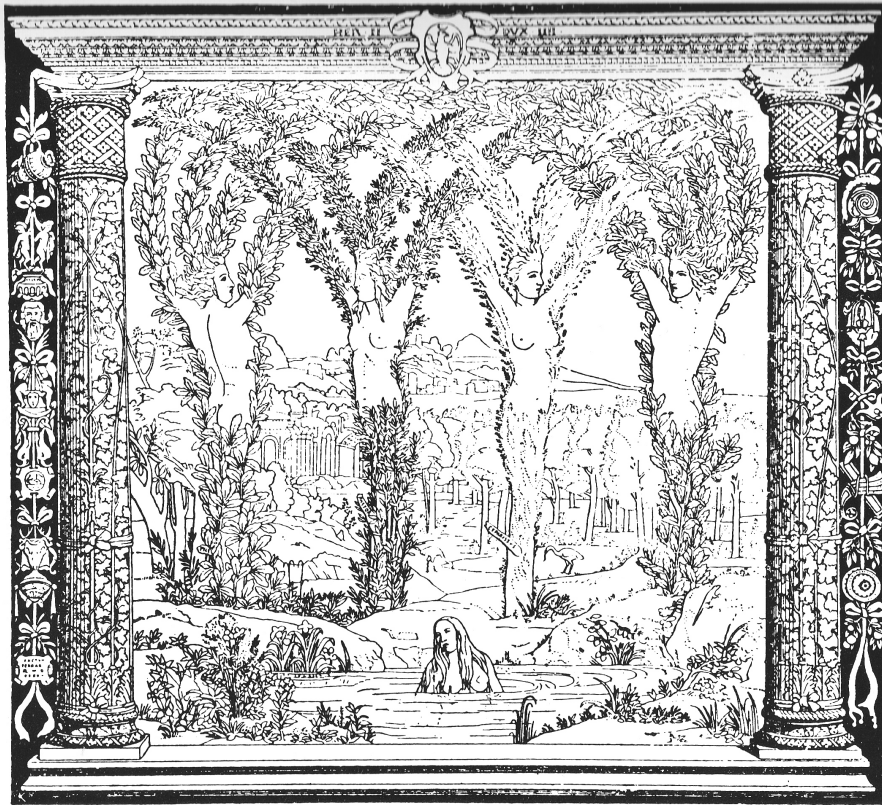


Abbildung 48: reproduzierter Stich der *Aretusa*-Tapissérie, Tapissérieserie der *Metamorfosi*, Müntz, 1882, S. 57

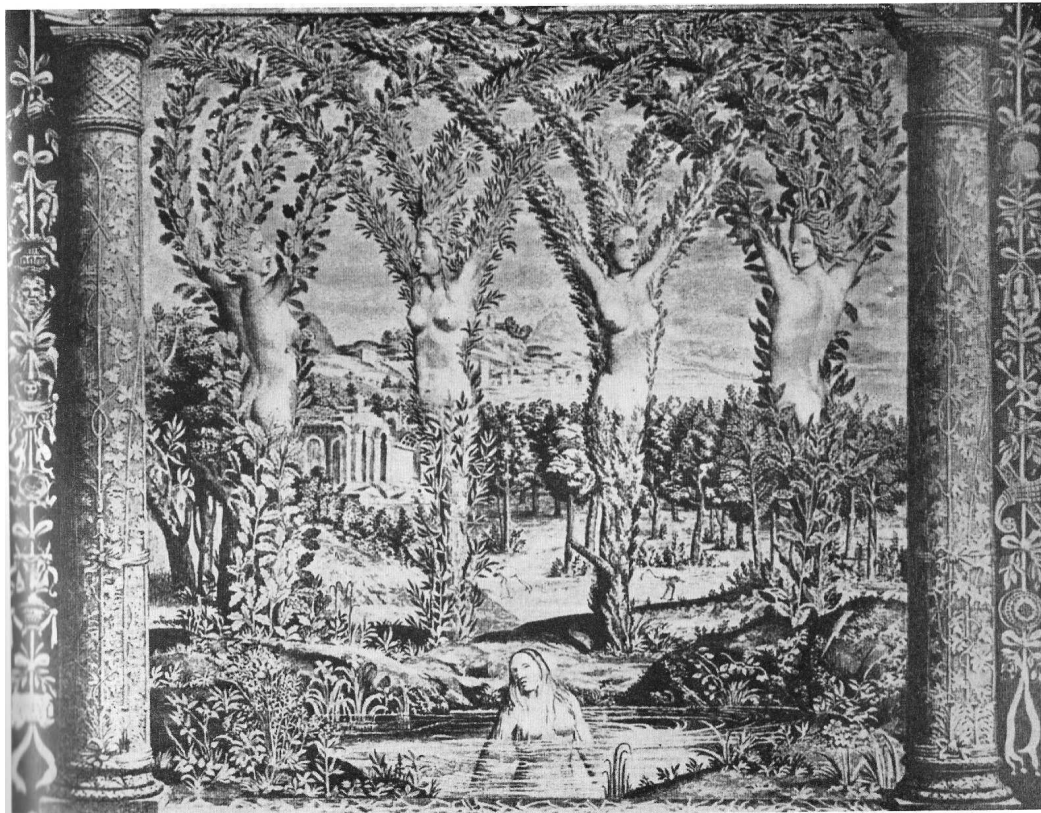


Abbildung 49: Aquarell der *Aretusa*-Tapissérie, Tapissérieserie der *Metamorfosi*, Gatti Gazzini, 1958, Abb. 54



Abbildung 50 (links): *Pitys*, Tapissieriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*, 296 x 89,5 cm, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1545, Privatsammlung

Abbildung 51 (rechts): *Daphne*, Tapissieriefragment aus der Serie der *Metamorfosi*, 296 x 89,5 cm, Entwurf: Battista Dossi, Camillo Filippi, Bernardino Bellone, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1545, Privatsammlung



Abbildung 52: *Anbetung der Schäfer*, Tapissérie, 1535-1540, 148 x 240 cm, 8 Fäden/ cm,
© Mailand, Galleria dell Arcivescovado



Abbildung 53: Dosso und Battista Dossi, Fresken in der *Sala delle Eliadi*,
Villa Imperiale in Pesaro

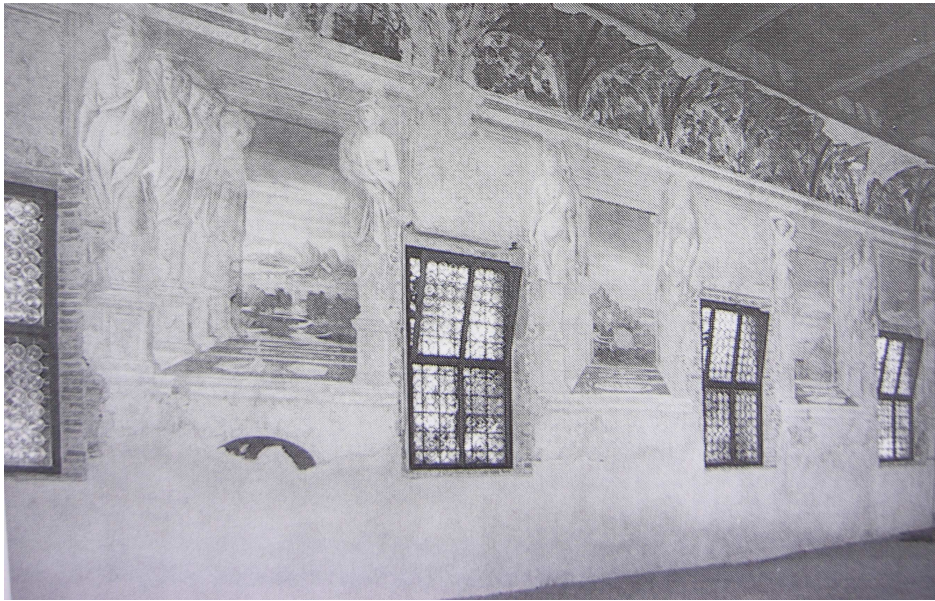


Abbildung 54: Garofalo und Girolamo da Carpi, Fresken in der *Sala della Vigna* in Belriguardo

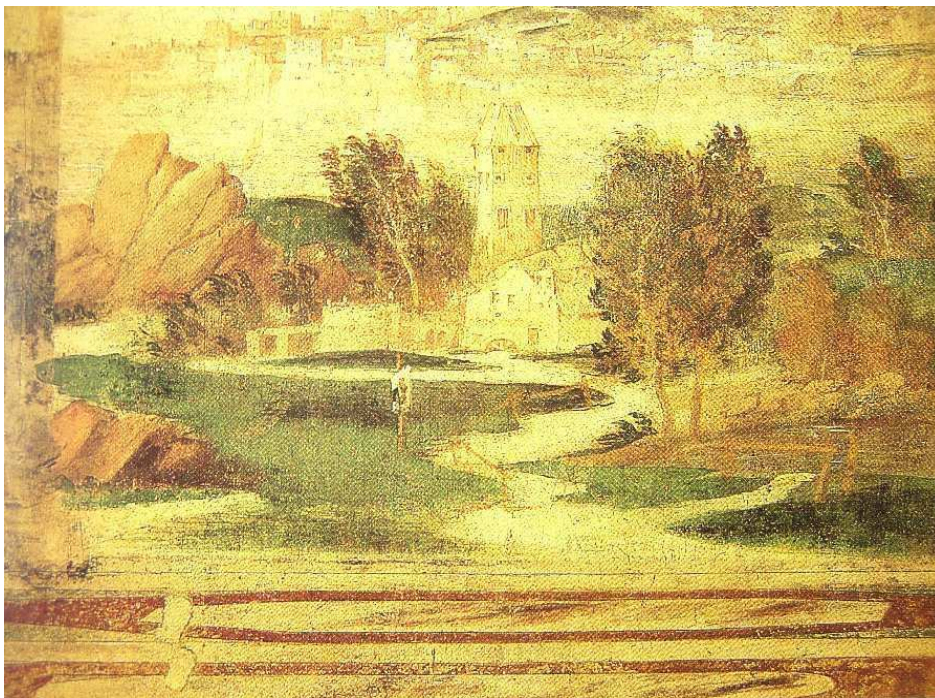


Abbildung 55: Garofalo und Girolamo da Carpi, Fresken in der *Sala della Vigna* in Belriguardo



Abbildung 56: Tapisserie Monat *April* aus der Serie *Mesi di Trivulzio*, Entwurf: Bramantino, Werkstatt: Benedetto da Milano, Vigevano (Pavia), ca. 1503-1509, Mailand, Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, © Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco Milano

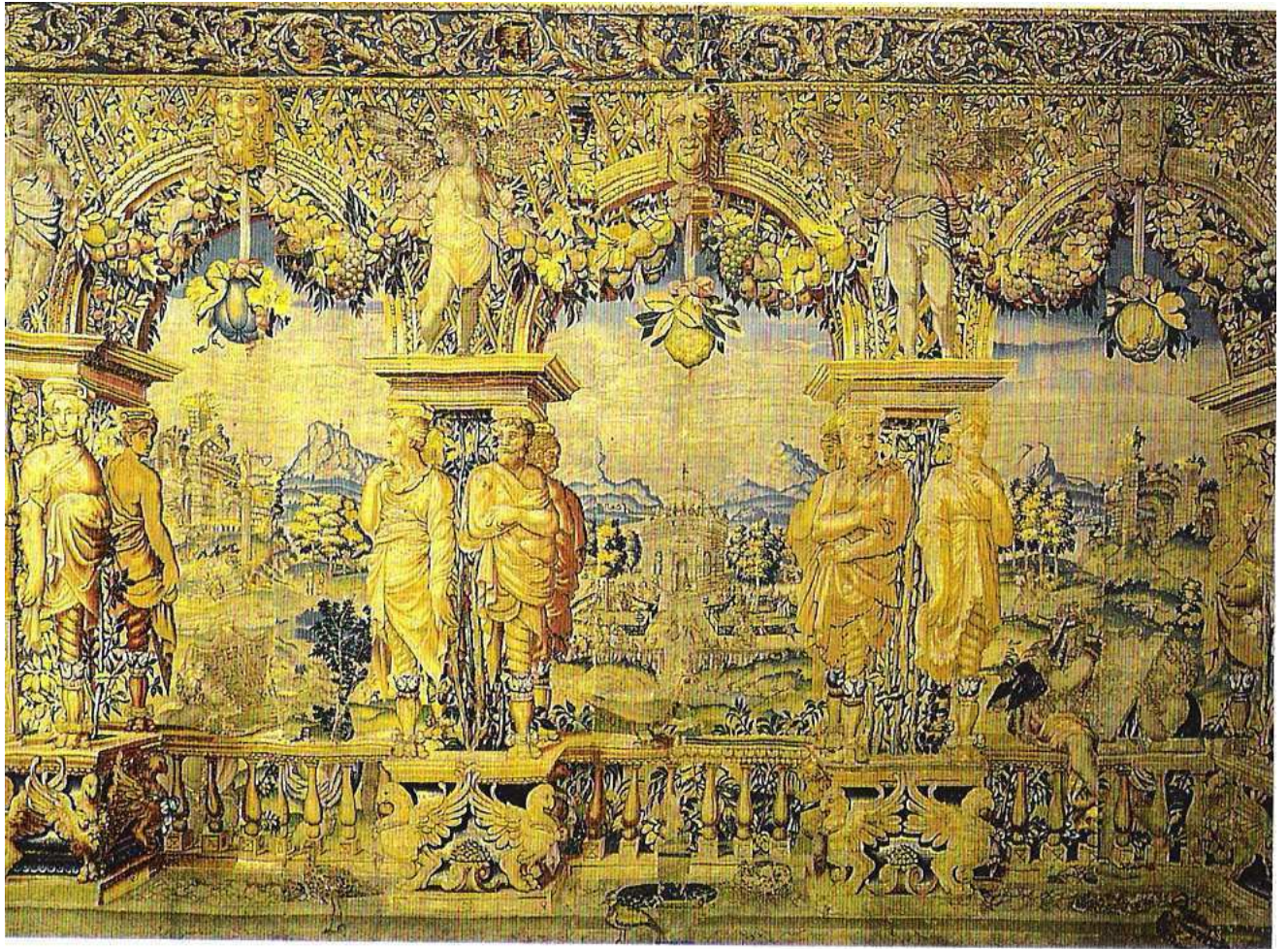


Abbildung 57: *Pergolato di un giardino*, Tapisserieserie der *Pergoline*, Entwurf: Leonardo da Brescia,
Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, 7 Fäden/cm, Wolle und Seide, 3,45 x 4,52 m,
Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 57a+b: Details aus Abbildung 57, Paris Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 57c: Details aus Abbildung 57, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 58: Tapisseriefragment 5532B, Tapisserieserie der *Pergoline*, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, 7 Fäden/cm, Wolle und Seide, 354 x 208 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 58a: Detail aus Abbildung 58



Abbildung 58b: Detail aus Abbildung 58

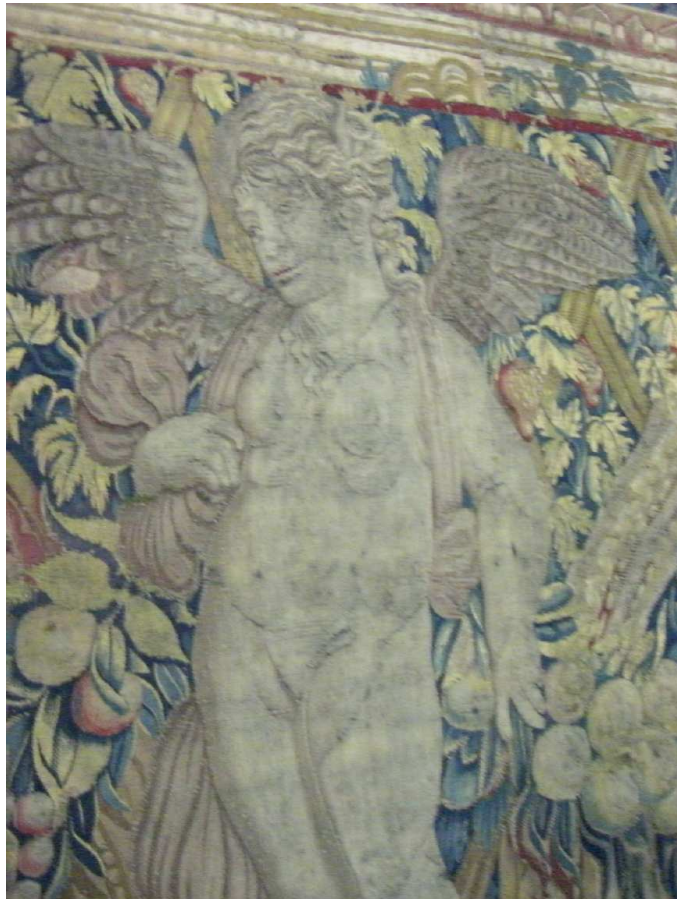


Abbildung 58c+d: Details aus Abbildung 58

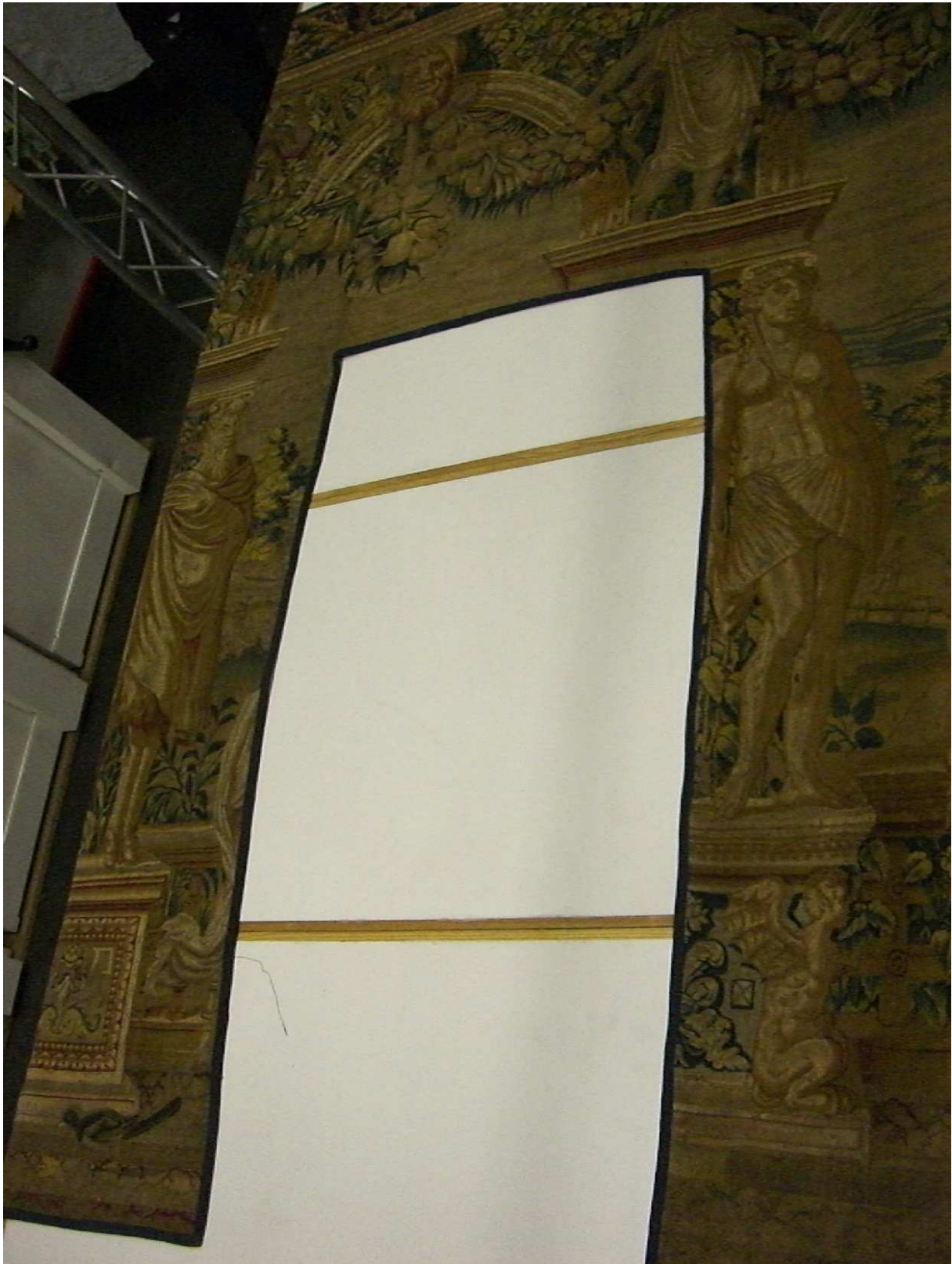


Abbildung 59: Tapisseriefragment 5532C, Tapisserieserie der *Pergoline*, Entwurf: Leonardo da Brescia, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1558, 7 Fäden/cm, Wolle und Seide, 357 x 225 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 59a+b: Details aus Abbildung 59



Abbildung 60: Loggia und Odeon Cornaro in Padua



Abbildung 61: Fassade des Palazzo Schifanoia



Abbildung 62: Amorini, Girlanden und Vögel, Giulio Romano, Zürich, Sammlung Scherer, Nr. 218

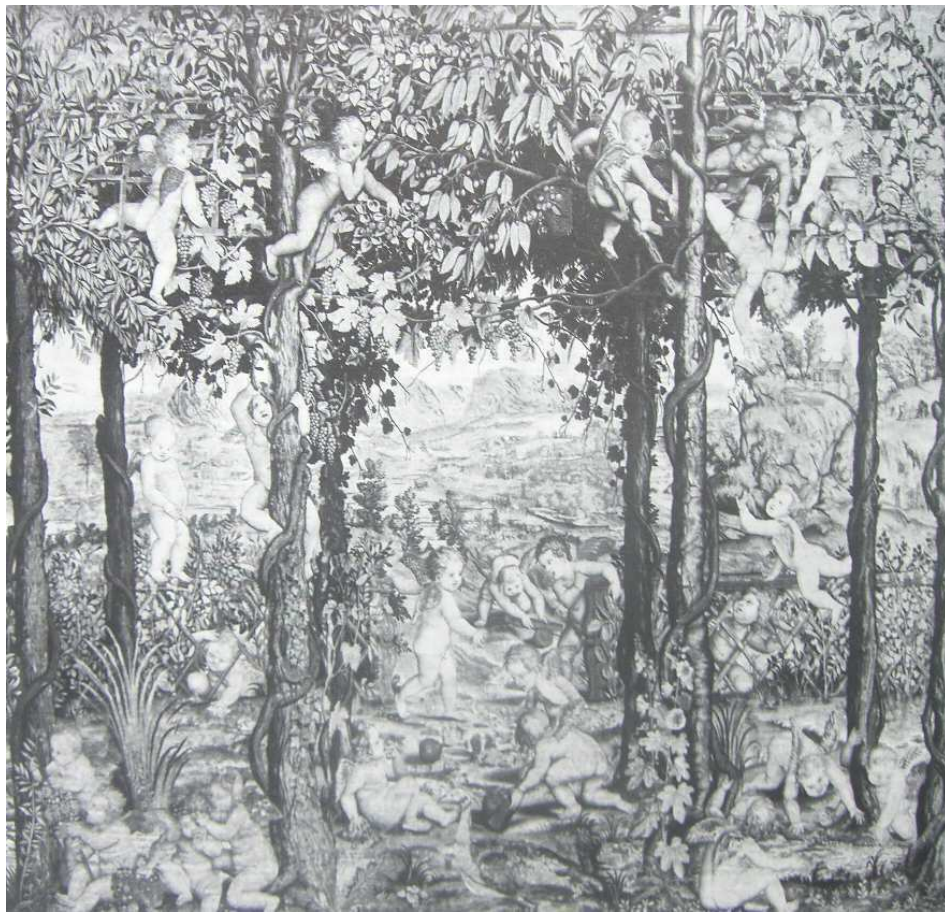


Abbildung 63: *Das Spiel mit dem Ball*, Tapisserieserie der *Giochi di putti*,
Entwurf: Giulio Romano, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1540,
© Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian



Abbildung 64: *Der Fischfang*, Detail, Tapisserieserie der *Giochi di putti*, Entwurf: Giulio Romano, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1540, © Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian



Abbildung 65: *Vertumnus als Obstpflücker*, Tapisserieserie *Vertumnus und Pomona*, Brüssel, um 1545, Wolle, Seide, Gold- und Silberfaden, © Lissabon, Fondazione Calouste Gulbenkian



Abbildung 66: Tapisserie aus der Serie der *Mesi*, Monate August bis November, Detail, Entwurf: Bachiacca, Werkstatt: Giovanni Rost, Nicola Karcher, Florenz, 1550-1553, Florenz Galleria degli Uffizi, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico



Abbildung 67: Detail aus der *März*-Tapisserie, Serie der *Jagden des Maximilian*, Entwurf: Bernard van Orley, Werkstatt: Willem und Jan Dermoyen, Brüssel, um 1530, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 440 x 750 cm, 7-8 Fäden/ cm, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

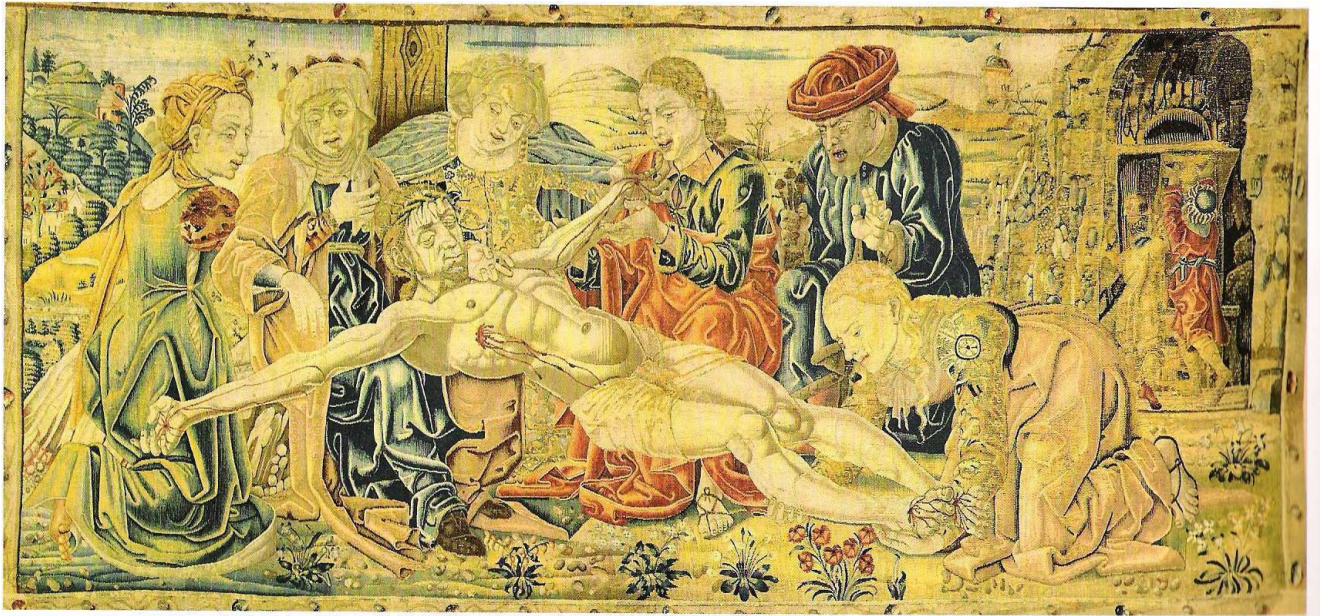


Abbildung 68: *Beweinung Christi*, Entwurf: Cosmè Tura, Werkstatt: Rubinetto di Francia, Ferrara, um 1475, 0,97 x 2,06 m, 8 Fäden/ cm, Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden, Madrid, Thyssen-Bornemisza-Sammlung, © Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza

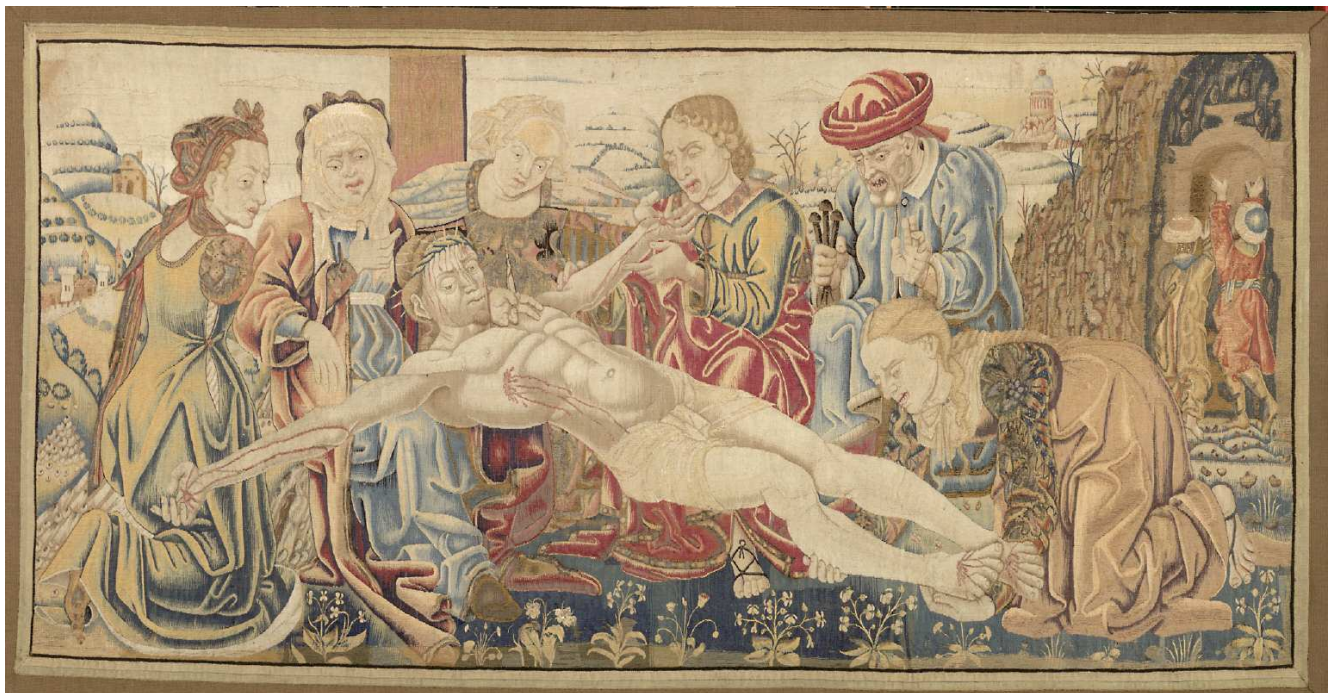


Abbildung 69: *Beweinung Christi*, Entwurf: Cosmè Tura, Ferrara, 1476, 97,8 x 197 cm, 8 Fäden/ cm, Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden, Cleveland Museum of Art, © The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, 1950.145



Abbildung 70: *Muse Urania*, Angelo Maccagnino und Cosmè Tura, Ferrara, ca. 1455?, Tempera auf Tafel, 123,6 x 71,9 cm, Pinacoteca Nazionale Ferrara, © ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna



Abbildung 71: *Pietà*, Cosmè Tura, ca. 1460, Museo Correr Venedig, ca. 48 x 33 cm, © Musei Civici Veneziani

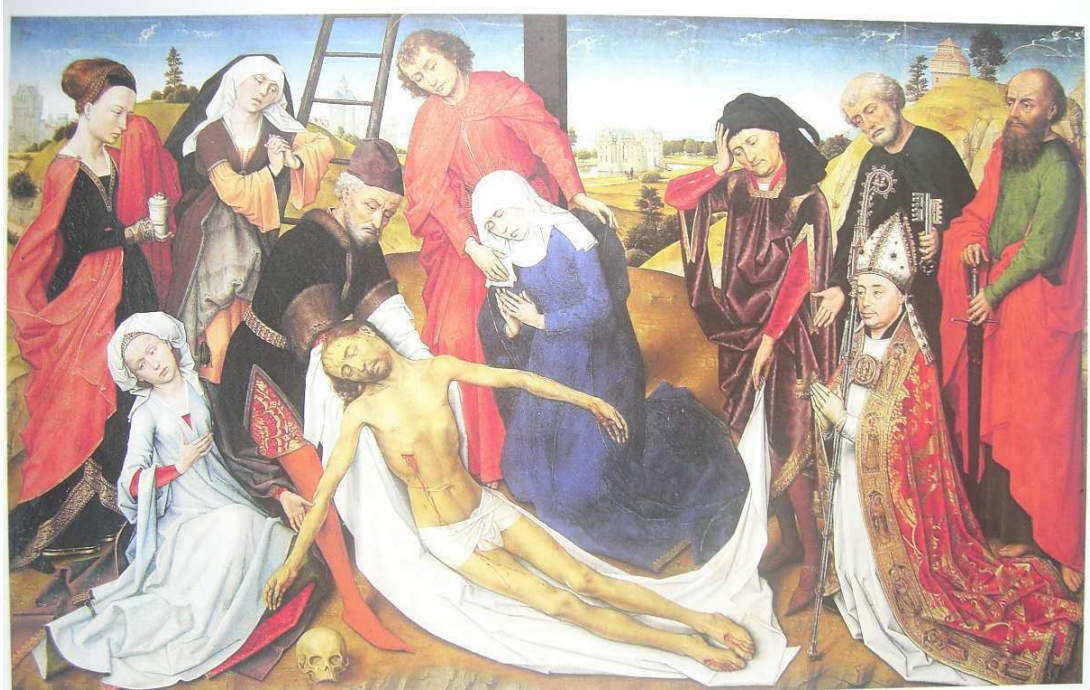


Abbildung 72: *Die Beweinung Christi mit betendem Prälaten*, Rogier van der Weyden, ca. 1460-1464?, Holz, 80,6 x 130,1 cm, © Den Haag Mauritshuis, Inv. Nr. 264



Abbildung 73: Detail der Terakotta-Beweinungsgruppe mit den Porträts von Ercole I. und Eleonora von Aragon, Guido Mazzoni, 1485, Chiesa del Gesù, Ferrara



Abbildung 74: Porträtbüste von Ercole I. d'Este, Sperandio da Mantova, 1475, Marmor, 58 x 37 cm, Ferrara, Palazzo Schifanoia

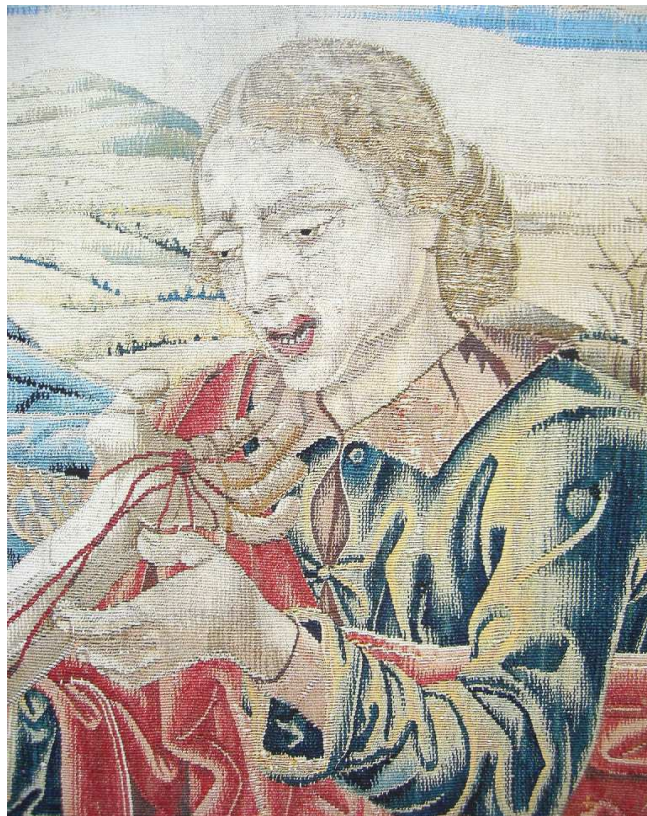


Abbildung 68a: Ercole I. d'Este, Detail aus Abbildung 68



Abbildung 73a: Ercole I. d'Este, Detail aus Abbildung 73



Abbildung 75: *Beweinung Christi*, Detail mit dem Porträt von Alfonso II. von Aragon, Guido Mazzoni, 1489, S. Maria di Monteoliveto, Neapel



Abbildung 76: Monogramm von Giovanni Karcher, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 77: Detail der Tapisserie *Enthauptung des Hl. Georg*, 1553, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 78: *Der Hl. Georg tötet den Drachen*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 79: *Der Hl. Georg tötet den Drachen*, Cosmè Tura, 1469,
Detail der Orgeltüren, © Museo della Cattedrale Ferrara

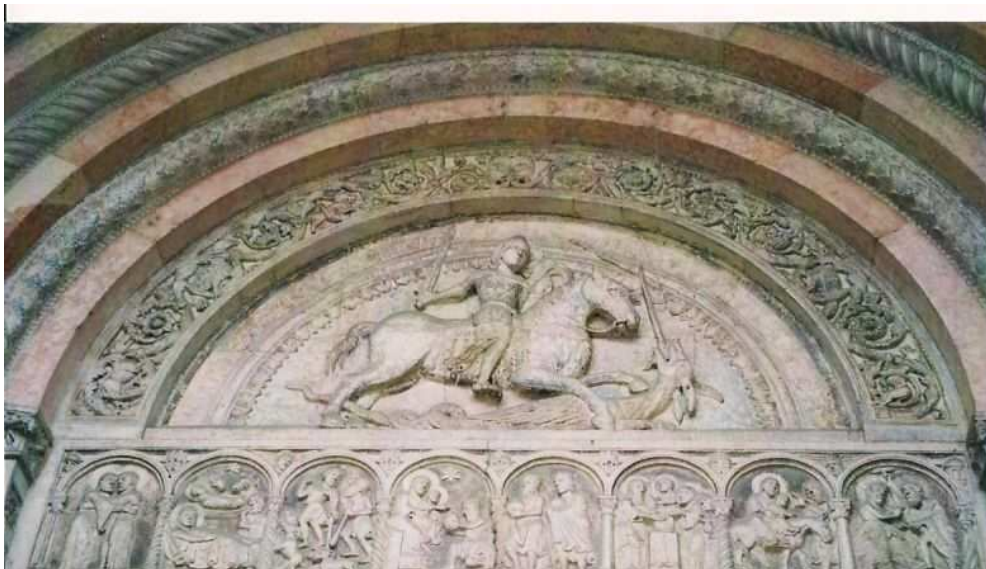


Abbildung 80: *Der Hl. Georg mit dem Drachen*, Meister Nicolò,
Hochrelief an der Lünette der Fassade der Kathedrale von Ferrara, ca. 1135



Abbildung 81: *Der Hl. Georg erleidet die Marter am Baum*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 82: Der Hl. Georg erleidet die Marter des Rades, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 83: *Enthauptung des Hl. Georg*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1552, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 83a: *Enthauptung des Hl. Georg*, Detail aus Abb. 83,
© Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 84: *Enthauptung des Hl. Papst Sixtus*, Camillo Filippi, Öl auf Holz,
44,5 x 70 cm, © Ferrara, Sammlung Nonato



Abbildung 85: *Der Hl. Maurelius verzichtet auf den Thron und krönt seinen Bruder*, Tapisserieserie der Storie di San Giorgio e San Maurelio, Garofalo, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 86: Volk und Klerus nehmen den Hl. Maurelius als Bischof in Empfang, Tapisserieserie der Storie di San Giorgio e San Maurelio, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 87: *Das Wunder der Messe*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Maurelio*, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1550-1553, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 88: *Identificazione della vera Croce*,
Garofalo, Öl auf Tafel, 318 x 186 cm, Pinacoteca di Ferrara,
© ph. Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE – Bologna



Abbildung 89: Enthauptung des Hl. Aurelius, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e San Aurelio*, Garofalo, Camillo Filippi, Luca d'Olanda, Giovanni Karcher, 1553, © Museo della Cattedrale Ferrara

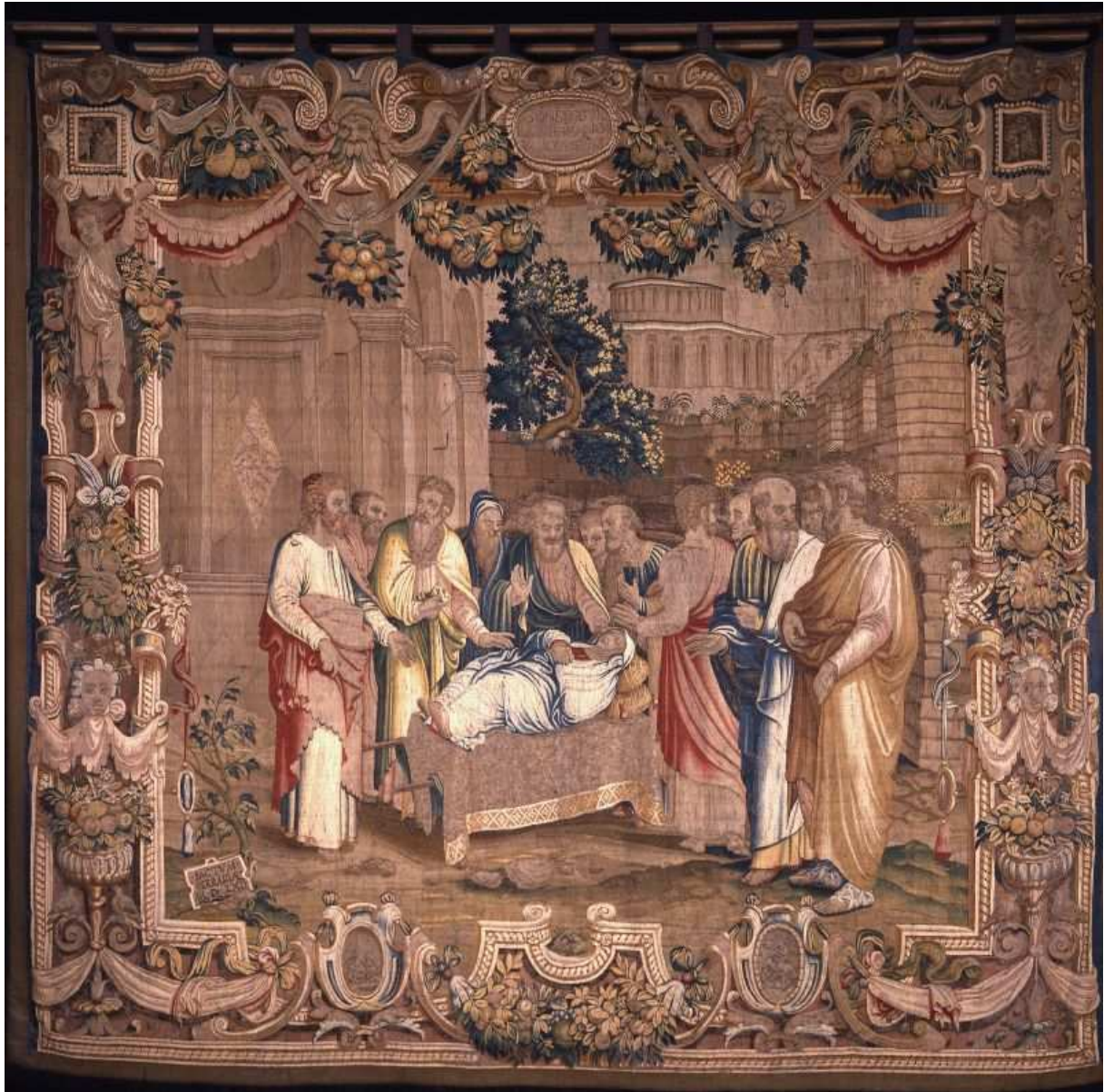


Abbildung 90: *Transito della Vergine*, Entwurf: Giuseppe Arcimboldo, Werkstatt: Giovanni Karcher, Ferrara 1561-1562, 4,23 x 4,70 m, 5 Fäden/ cm, Wolle und Seide, Como Dom, © Diocesi di Como



Abbildung 91: *Enthauptung der Hl. Katharina*, Biagio und Giuseppe Arcimboldo, 1550-1560, Glasfenster für den Dom von Mailand, © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano



Abbildung 92: *Der Hl. Johannes predigt den Soldaten, empfängt den Botschafter der Hebräer und Taufe*, Entwurf: Giuseppe Arcimboldo, 415 x 720 cm, © Museo dell'Opera del Duomo di Monza



Abbildung 93: *San Giovanni Battista in carcere e miracoli di Cristo Prigionia*,
Detail, Mailänder Manufaktur, ca. 1540, © Museo dell'Opera del Duomo di Monza



Abbildung 94: *Sposalizio della Vergine*, Entwurf: Camillo und Sebastianino Filippi, Werkstatt: Luigi Karcher, Ferrara 1569-1570, 4,28 x 4,67 m, 6 Fäden/ cm, Wolle und Seide, Como Dom, © Diocesi di Como



Abbildung 95: *Storie della Vergine*, Sarkophag, Como, 1586, Länge: 47,5 cm, Breite: 30 cm, Höhe: 37,5 cm, © Diocesi di Como

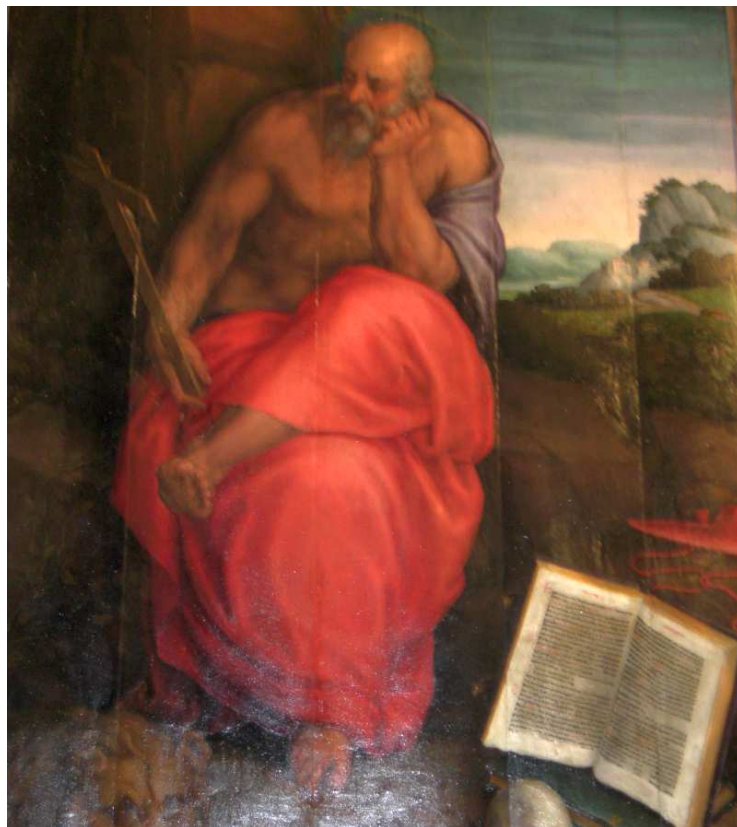


Abbildung 96: *S. Gerolamo*, Bastianino, Öl auf Holz, 240 x 135 cm, Ferrara, Chiesa della Madonnina

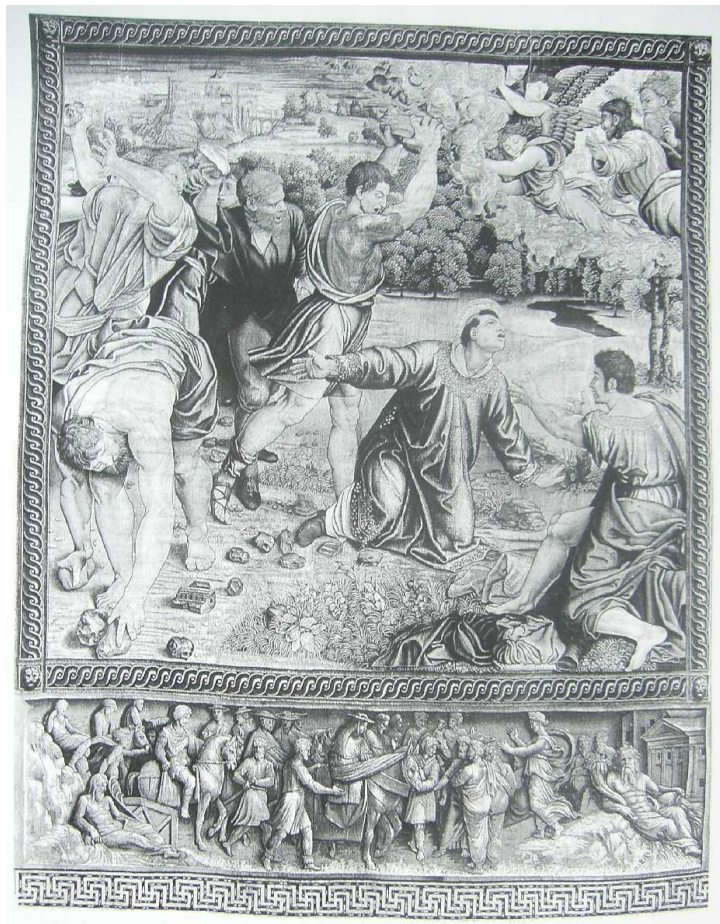


Abbildung 97: *Die Steinigung des Hl. Stephanus*, Tapisserie aus der Serie der Taten der Apostel, Entwurf: Raffael, Werkstatt: Pieter van Aelst, 1516-1521, Wolle, Seide, Metallfäden, 450 x 370 cm, Foto Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, © Musei Vaticani

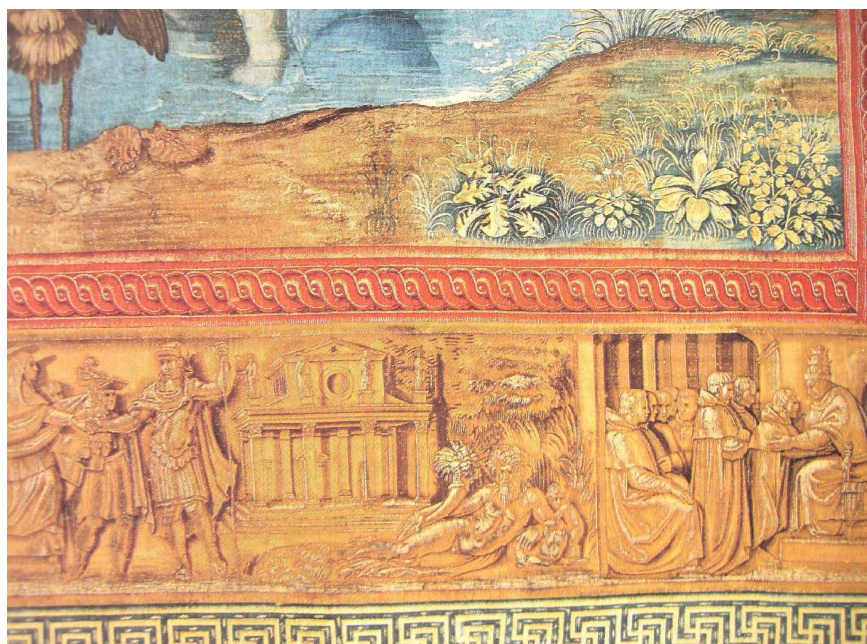


Abbildung 5a: *Der Wundersame Fischfang*, Detail der Bordüre aus Abb. 5, Tapisserie aus der Serie der Taten der Apostel, Foto Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, © Musei Vaticani



Abbildung 98: *La Farnesina*, Villa von Agostino Chigi



Abbildung 98a+b: *La Farnesina*, Villa von Agostino Chigi, Details der Freskendekoration

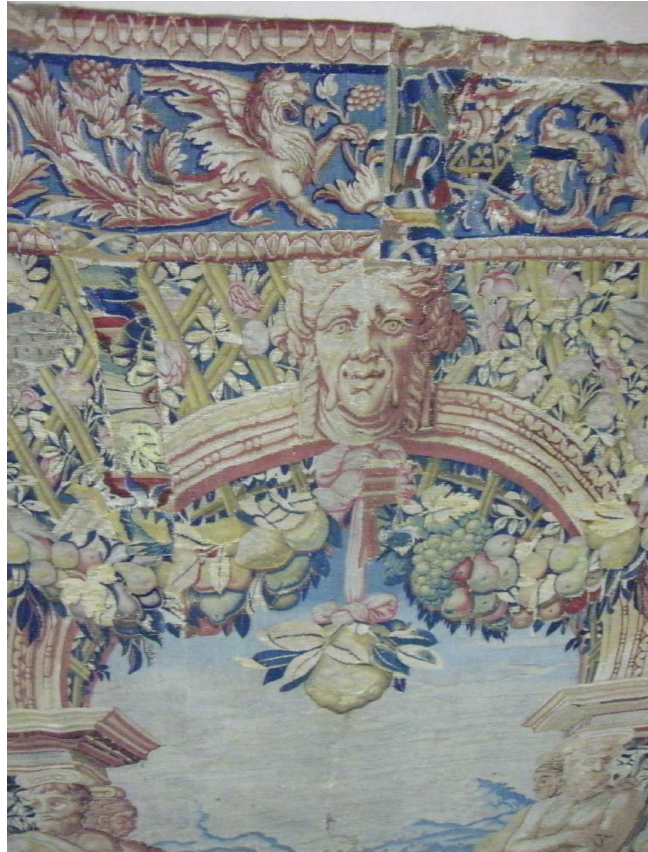


Abbildung 99a: Detail aus der Tapisserie *Pergolato di un giardino*,
Tapisserieserie der *Pergoline*, Abb. 57, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 99b: Detail aus dem Tapisseriefragment 5532B,
Tapisserieserie der *Pergoline*, Abb. 58, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abbildung 100a: Detail aus *Supplizio dell'albero*,
Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*,
© Museo della Cattedrale Ferrara

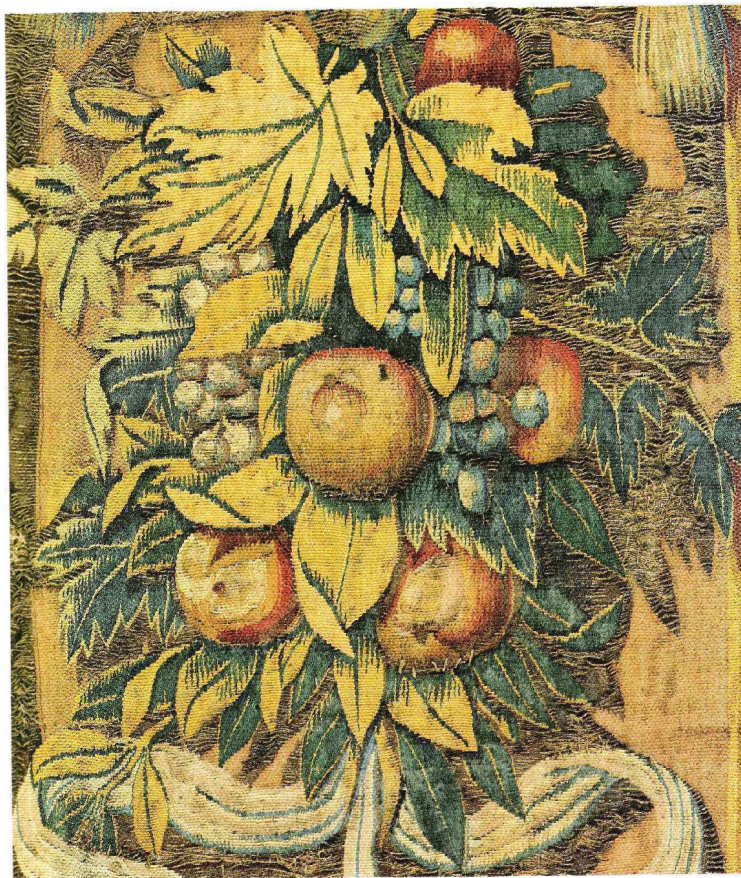


Abbildung 100b: Detail aus *Decapitazione di San Giorgio*,
Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*,
© Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100c: Detail aus *Decapitazione di San Maurelio*,
Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*,
© Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100d: Detail aus *Il popolo e il clero accolgono San Maurelio*, Tapisserieserie der
Storie di San Giorgio e di San Maurelio, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100e: Detail aus *Supplizio dell'albero*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*,
© Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100f: Detail aus *Supplizio dell'albero*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*,
© Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100g: Detail aus *Decapitazione di San Maurelio*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100h: Detail aus *Decapitazione di San Maurelio*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100i: Detail aus *Supplizio dell'albero*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara

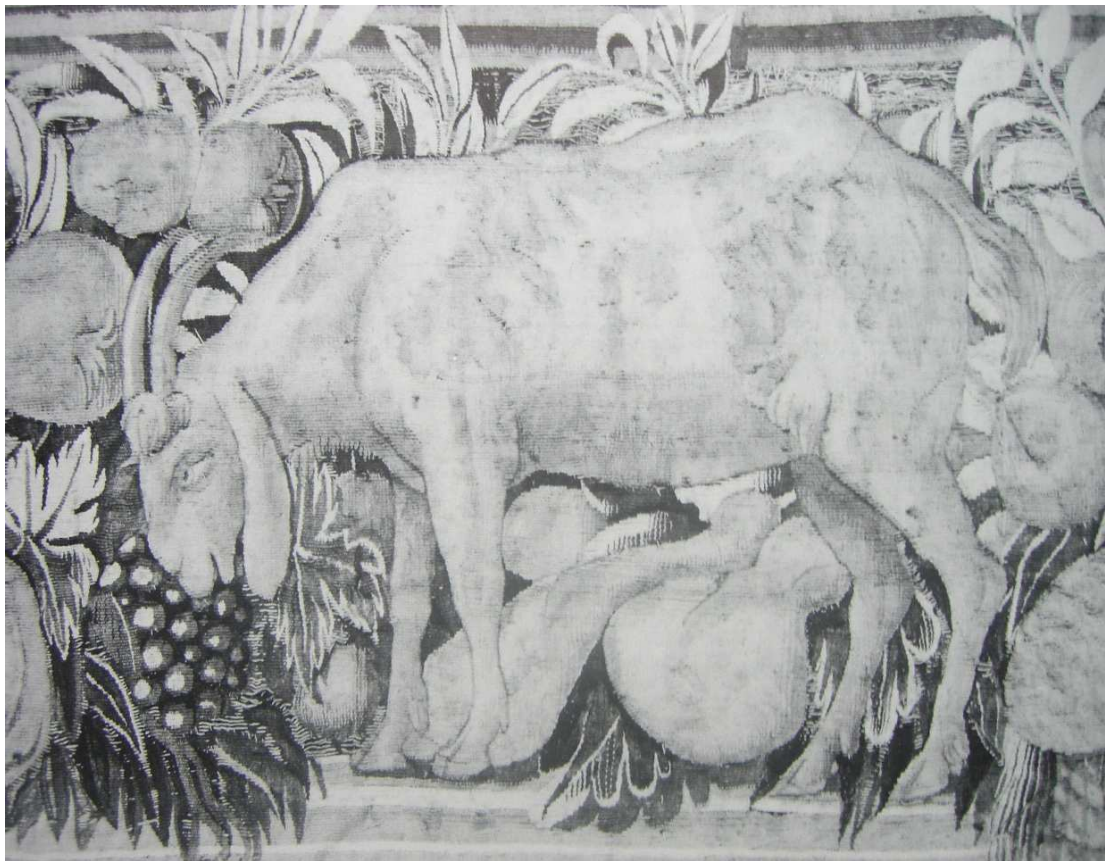


Abbildung 100j: Detail aus *Supplizio della ruota*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100k: Detail aus *Il miracolo della messa*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100l: Detail aus *Il miracolo della messa*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100m: Detail aus *Il miracolo della messa*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 100n: Detail aus *San Maurelio rinuncia al trono*, Tapisserieserie der *Storie di San Giorgio e di San Maurelio*, © Museo della Cattedrale Ferrara



Abbildung 101: März-Tapisserie, Detail, Serie der Jagden des Maximilian, Entwurf: Bernard van Orley, ca. 1528-31, Brüssel 1531-1533, Wolle, Seide, Silber- und Goldfäden, 440 x 750 cm, 7-8 Fäden/cm, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

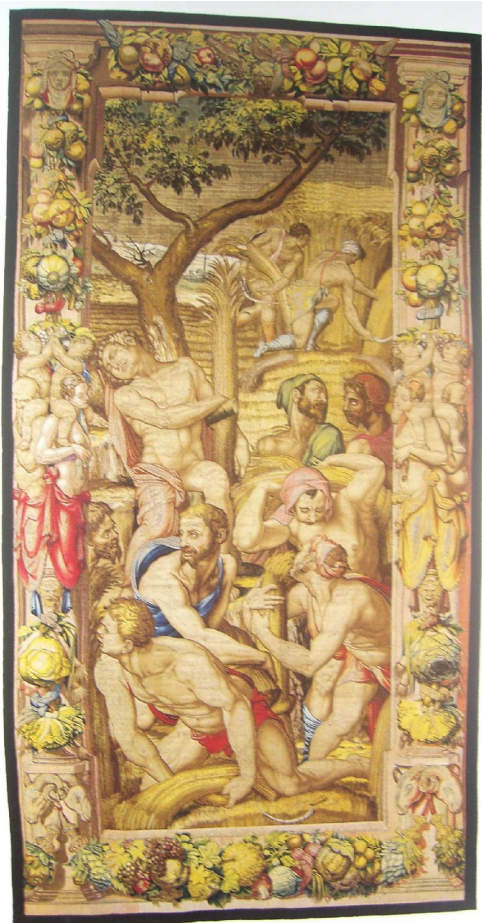


Abbildung 102: *Il sogno dei manipoli*, Tapisserieserie der *Storie di Giuseppe*, Entwurf: Bronzino, Werkstatt: Giovanni Rost, Nicola Karcher, Florenz 1545-1553, Florenz, Soprintendenza per i Beni Artistici, Inv. Arazzi n. 730, S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della Città di Firenze, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Abbildung 103: *Mosè riceve le tavole della legge*, Tapisserieserie der *Storie di Mose*, Entwurf: Schüler Giulio Romanos, Werkstatt: Nicola Karcher, Mantua, ca. 1553-1562, Wolle, Seide, Goldfäden, Mailand, Museo dell’Opera del duomo, © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano



Abbildung 104 (links): Putto aus Tapissérie *Pergoline* Nr. 5532B



Abbildung 105 (rechts): Putto aus der Bordüre der Tapissérie *Sposalizio della Vergine*

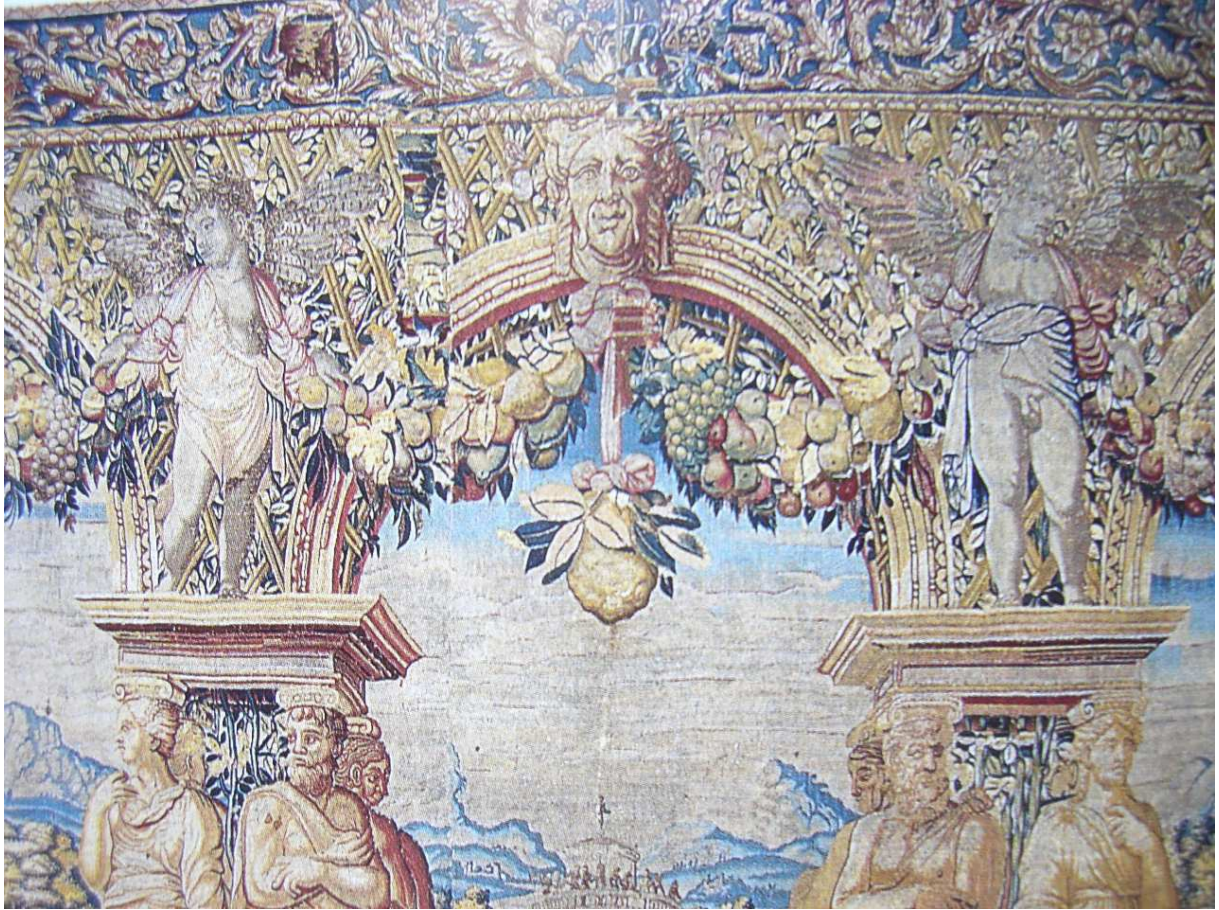


Abbildung 106: Detail der Tapissierie *Pergolato di un giardino*



Abbildung 107: Detail der Tapissierie *Transito della Vergine*

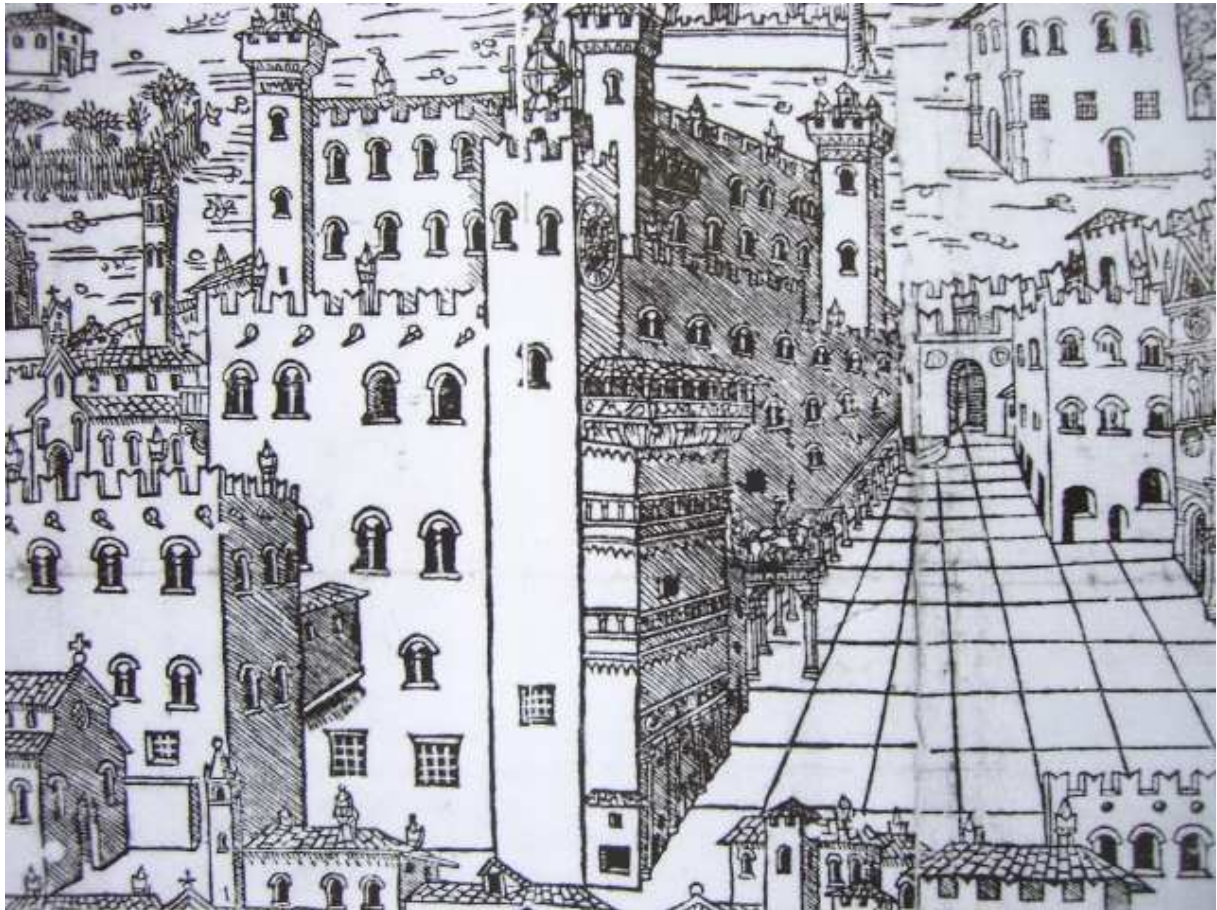


Abbildung 108: Detail aus einem Aufrissplan von Ferrara aus dem Jahr 1499, Modena, Archivio di Stato Modena, Biblioteca Estense ms. IT 429 [alpha H.5.3], c.18, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

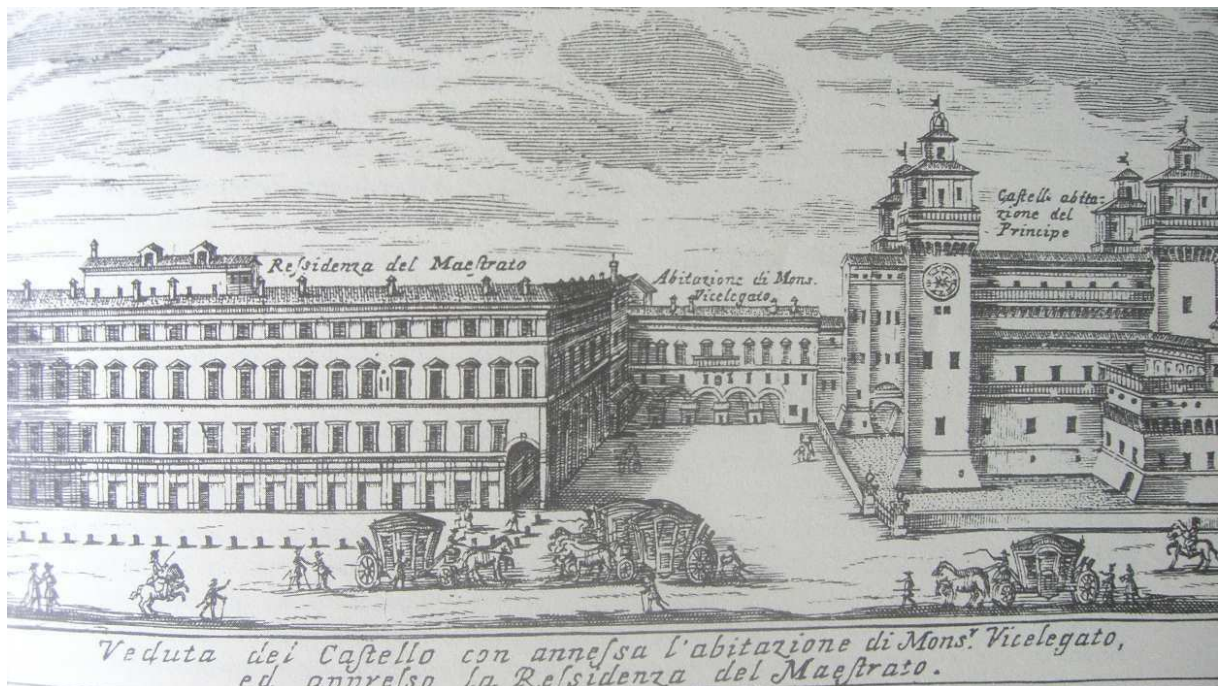


Abbildung 109: Ansicht des Palazzo Ducale, der Via Coperta und des Castello, Druck von Bolzoni, 1782



Abbildung 110+111: Castello Estense, Ferrara

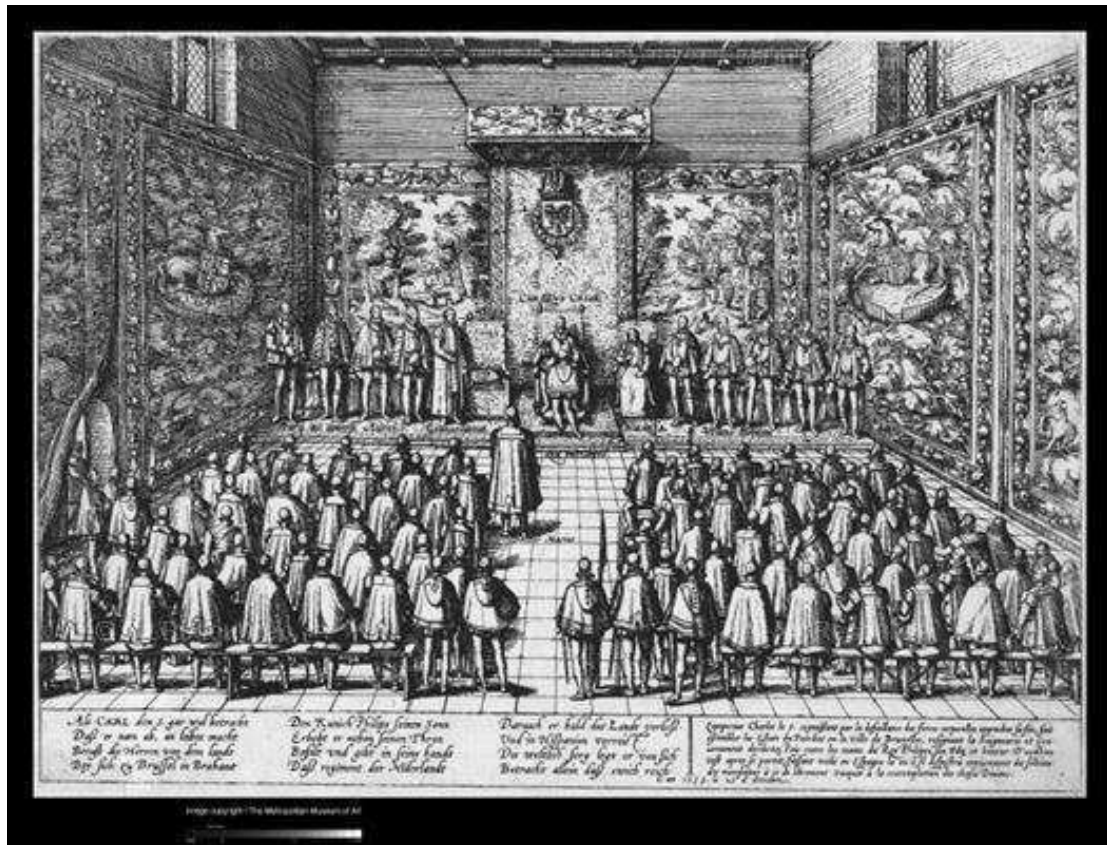


Abbildung 112: Frans Hogenberg, Abdankungszeremonie Karls V. in seinem Brüsseler Palast, 1555, New York, The Metropolitan Museum of Art, © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY



Abbildung 113: Wawel Schloss in Krakau



Abbildung 114: *Sala dei Stucchi*, Ferrara, Palazzo Schifanoia

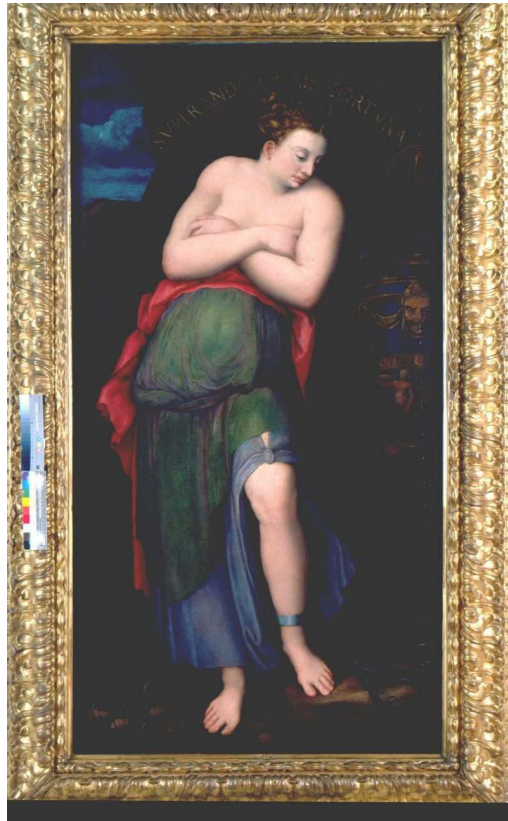


Abbildung 115: *Pazienza*, Camillo Filippi, Öl auf Leinwand, 1550er Jahre, 186 x 97 cm, Galleria Estense, Modena, © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico della SBSAE di Modena e Reggio Emilia



Abbildung 116: *Kairos und Penitenzia*, Girolamo da Carpi, 1541, Öl auf Leinwand, 211 x 110 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, www.skd.museum

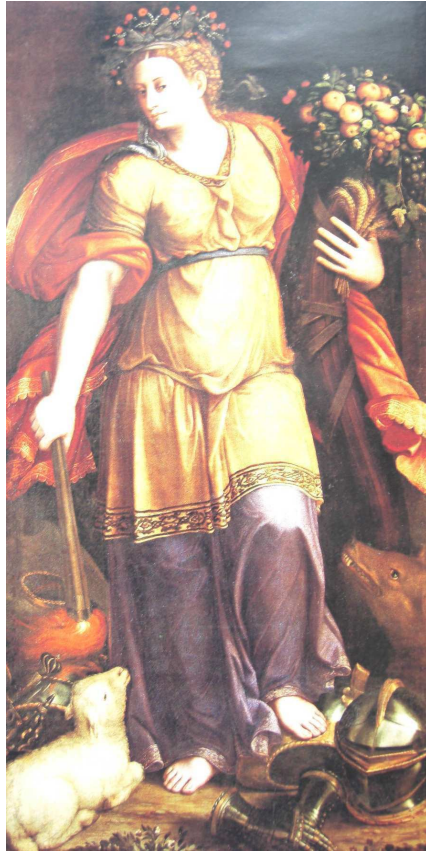


Abbildung 117: *Pax*, Battista Dossi, Öl auf Leinwand, 1544, 211 x 109 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, www.skd.museum



Abbildung 118: *Justitia*, Battista Dossi, 1544, Öl auf Leinwand, 200 x 105,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, www.skd.museum



Abbildung 119: Ausschnitt der Deckendekoration der eh. *Camera della Stufa*, Girolamo Bonaccioni, 1559



Abbildung 120: Ausschnitt der Deckendekoration der eh. *Camera della Stufa*, Girolamo Bonaccioni, 1559



Abbildung 121: Detail der Deckendekoration, *Salone dei Giochi*



Abbildung 122: Detail der Deckendekoration, *Salone dei Giochi*



Abbildung 123: *Saletta dei Giochi*, Deckenfresko



Abbildung 124: *Saletta dei Giochi*, Details der Deckendekoration mit Grotteskenmotiven



Abbildung 125: *Saletta dei Giochi*, Details der Deckendekoration, *Poesia*



Abbildung 126: *Saletta dei Giochi*, Details der Deckendekoration, *Gioco della trottola*, *Putti con la palla*



Abbildung 127: Sala dell'Aurora, Deckenfresko



Abbildung 128: *Sala dell'Aurora*, Deckenfresko,
Detail mit Chronos und den drei Parzen

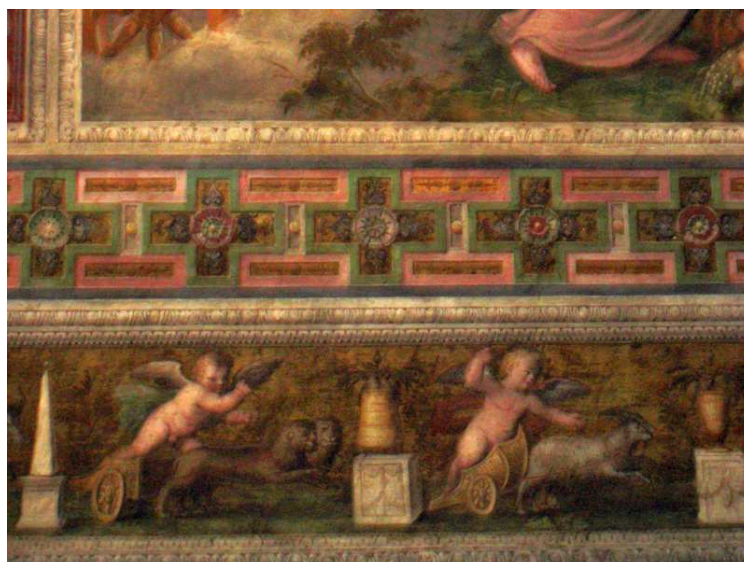


Abbildung 129: *Sala dell'Aurora*, Deckenfresko, Detail des Frieses

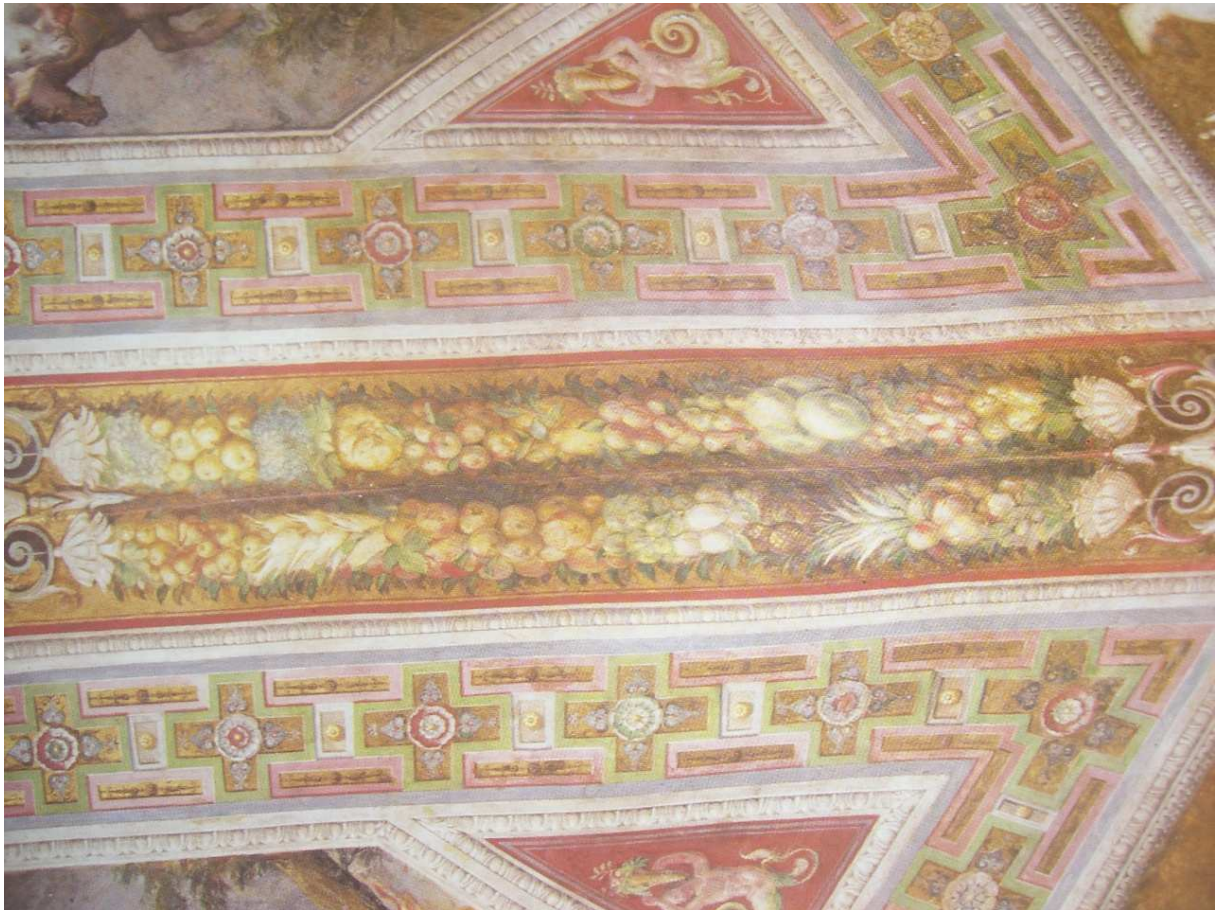


Abbildung 130: *Sala dell'Aurora*, Deckenfresko, Detail mit Fruchtefestons auf Goldgrund



Abbildung 131: *Sala dell'Aurora*, Detail der Deckendekoration mit Wagen des Apollo



Abbildung 132: *Sala dell'Aurora*, Detail der Deckendekoration

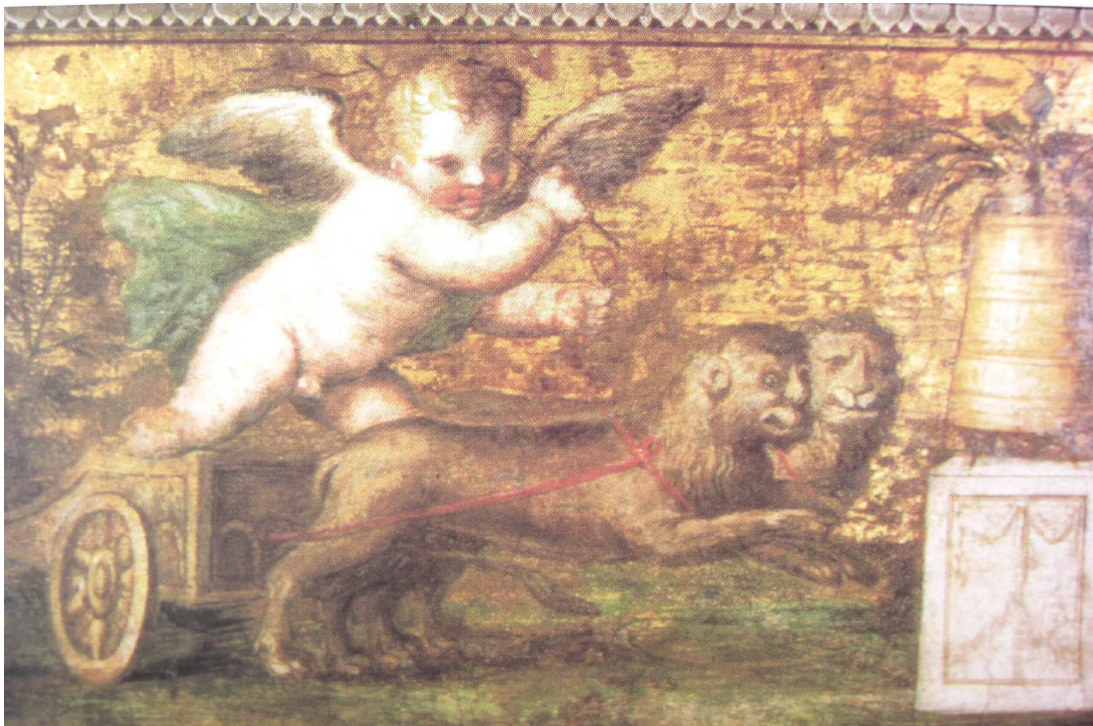


Abbildung 133: *Sala dell'Aurora*, Detail der Deckendekoration mit einem Putto auf einem von Löwen gezogenen Wagen



Abbildung 134a+b: *Sala della Vigna*, Belriguardo, Detail mit Karyatide



Abbildung 135: *Lukas malt das erste Bild der Muttergottes*, Tapissierie nach einem Gemälde von Rogier van der Weyden, Brüssel, spätes 15. Jahrhundert, Musée du Louvre, Paris, © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte



Abbildung 136: *Lukas malt das erste Bild der Muttergottes*, Rogier van der Weyden, um 1435, 1,38 x 1,11 m, Öl und Tempera auf Holz, Boston, Museum of Fine Arts, Photograph © Museum of Fine Arts, Boston