

Waffen der Verteidigung.

Drei Skulpturen von Benvenuto Cellini als Reaktion auf die Angriffe Baccio Bandinellis

von Giuseppe Capriotti, übersetzt von Gertraude Grassi

1. Prämisse

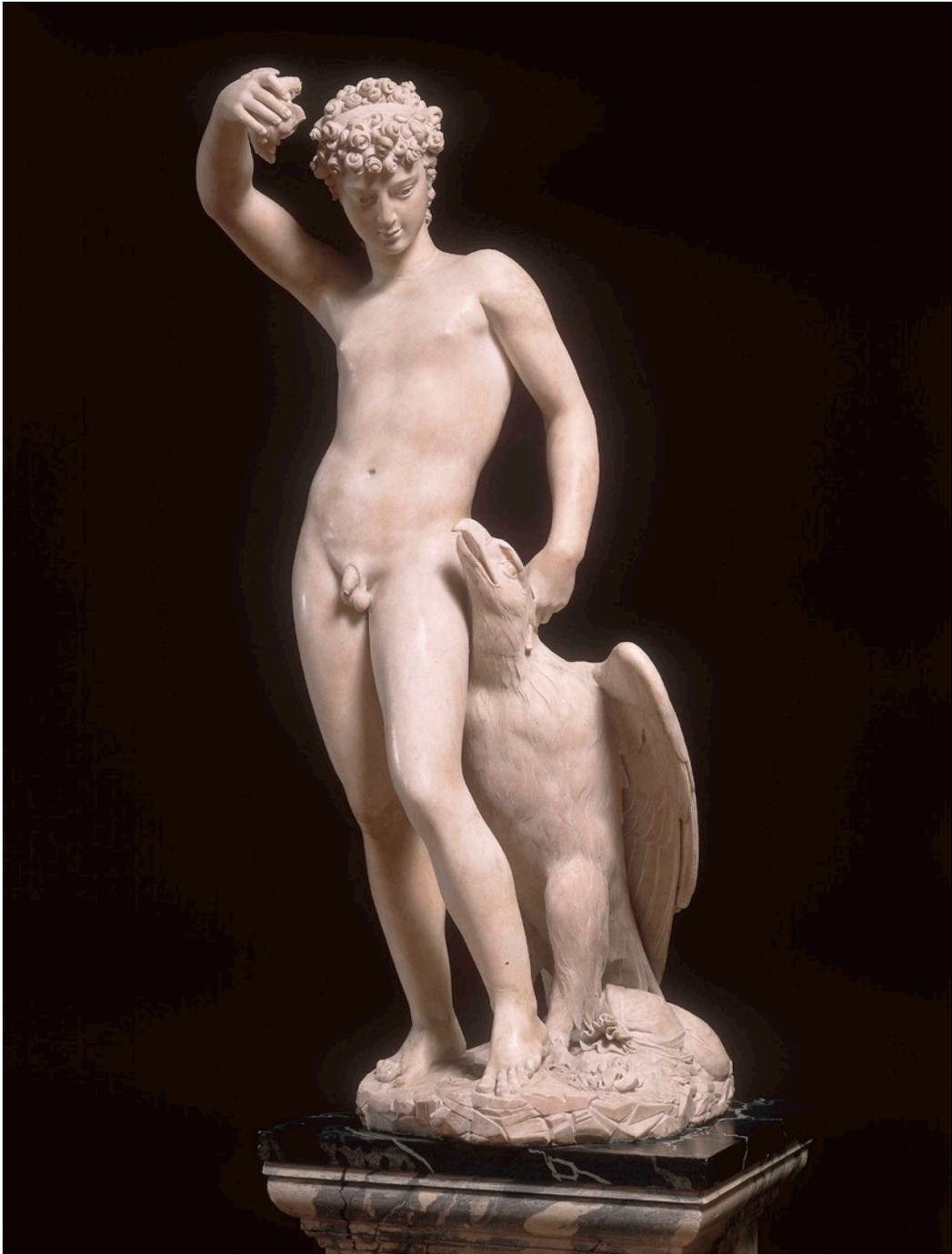
Ziel dieser Studie ist die Analyse von drei Marmorskulpturen Benvenuto Cellinis als Mittel der Verteidigung gegen die Angriffe seines erbitterten Feindes und Rivalen Baccio Bandinelli und – darüber hinaus – gegen die Angriffe aus dem künstlerischen und kulturellen Umfeld rund um den Hof von Cosimo I. de' Medici. Bei den drei zwischen den 40er und 60er Jahren des Cinquecento erschaffenen Statuen handelt es sich um einen antiken Torso, der als *Ganymed* (Abb. 1) restauriert wurde, um *Apoll und Hyazinth* (Abb. 2) sowie *Narziss* (Abb. 3), die sich heute alle im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befinden. Zu deren Deutung als Defensivwaffen werde ich die Aussagen der jeweiligen Werke mit denen der Schriften konfrontieren, insbesondere mit der Autobiographie *Mein Leben (Vita)* und den vom Künstler selbst verfassten Reimen (*Rime*).¹

Der italienische Originaltext dieses Beitrags wurde auf der Plattform ART-Dok der UB Heidelberg eingestellt

Meiner Auffassung nach sind die drei Statuen in erster Linie eine polemische Stellungnahme Cellinis zu den künstlerischen Debatten seiner Zeit, beispielsweise zu der Frage der Beziehung zur Antike (im Falle *Ganymeds*) und zum Rangstreit (*Paragone*-Debatte) zwischen Malerei und Bildhauerei (im Fall des *Narziss*) und darüber hinaus eine Reaktion auf die Kritik, kein fähiger Bildhauer zu sein, sondern ›nur‹ ein Goldschmied (im Fall von *Apoll und Hyazinth*). Bei genauerer Analyse können die drei Statuen, die explizit homoerotische Sujets darstellen, aber auch als eine ironische Reaktion auf den Vorwurf der Homosexualität gelesen werden; entsprechende Anklagen gegen Cellini hatten Bandinelli im Beisein des Herzogs, aber auch die Stadt Florenz im Rahmen eines Prozesses erhoben.²

und ist online abrufbar: URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-52120; DOI: 10.11588/artdok.00005212.

- 1 Hier zitiert werden für die Originalbelege der *Vita*: Cellini 1995; der *Rime*: Cellini 2014.
- 2 In diesem Fall werden einige Betrachtungen vertieft, präzisiert und weiterentwickelt, die bereits in Capriotti 2013 angesprochen wurden.



1. Benvenuto Cellini, *Ganymed*, 1548–1549, H. 109 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

2. Drei Statuen in den künstlerischen Debatten am Hofe Cosimos I.

Die Hintergründe für die Restaurierung eines antiken Torsos, den Cellini als *Ganymed* interpretierte und entsprechend ergänzte, werden detailliert in der zwischen 1558 und 1566 verfassten Autobiographie erläutert. Demnach begibt sich der Bildhauer an einem Feiertag des Jahres 1548 zum Palazzo Ducale. Von der offenen Tür der Garderobe aus ruft ihn der Herzog heran, um ihm eine Kiste zu zeigen, die er von Stefano Colonna aus Palestrina zugeschickt bekommen hat. Gleich nach ihrer Öffnung ruft Cellini aus:

»Mein Herr, es ist eine Figur aus griechischem Marmor und eine ganz wunderbare Sache! Ich sage Euch, dass ich unter den Antiken noch nie ein so schönes und so herrlich gearbeitetes Werk, das einen kleinen Knaben darstellt, gesehen habe – deshalb anbiete ich mich Eurer Exzellenz, die Statue mit Kopf, Armen und Füßen zu ergänzen. Ich werde ihr außerdem einen Adler beifügen damit man sie ›Ganymed‹ taufen kann. Obwohl ich es nicht als eine mir angemessene Arbeit betrachte, Statuen zu flicken – weil dies zum Handwerk gewisser Stümper gehört, die es erst recht noch schlecht ausführen –, fordert mich doch das hervorragende Können jenes großen Meisters auf, ihm zu dienen.«³

3 Zitiert nach der dt. Übersetzung Cellini 2000, S. 574. Originalbeleg: Cellini 1995, S. 552–557 (Vita, II, 69–71, hier 69); Bandinelli indes tadelt: »Sappiate che questi antichi non intendevano niente la notomia, e per questo le opere loro sono tutte piene di errori.«

Während Cellini gerade seine Meinung zu dem Torso kundtut, betritt Bandinelli den Ankleideraum und behauptet an den Herzog gewandt: »Sie müssen wissen, dass diese Antiken nichts von Anatomie verstanden haben und deshalb ihre Werke voller Fehler sind«. An diesem Punkt entspinnt sich zwischen den beiden rivalisierenden Künstlern eine heftige Auseinandersetzung:⁴ Cellini weist auf alle anatomischen Mängel der *Herkules und Cacus*-Gruppe hin und definiert sie als einen »hässlichen Sack voller Melonen«,⁵ und Bandinelli, dem die Argumente ausgehen, beschuldigt ihn der damals unter Strafe stehenden Homosexualität: »Sei still, übler Sodomit«. ⁶ Auf Cellinis Antwort

4 In der *Vita* von Bandinelli erzählt Giorgio Vasari, dass der Herzog großen Spaß daran hatte, dem Streit der beiden Künstler zuzuhören: »Häufig sprachen sie über Kunstwerke, auch die eigenen, und wiesen auf ihre Mängel hin und beschimpften sich in Anwesenheit des Herzogs gegenseitig in übelster Weise. Jener fand daran Gefallen, da er ihre Reden als geistreich und scharfsinnig empfand, und so ließ er ihnen freie Bahn, jeder dem anderen in seiner Gegenwart offen zu sagen, was er wollte, solange nichts davon an die Öffentlichkeit dringen würde.« Zit. nach Vasari 2009, S. 73–74. Originalbeleg: »E spesso ragionando delle cose dell'arte e delle loro proprie, notando i difetti di quelle, si dicevano l'uno all'altro parole vituperosissime in presenza del Duca; il quale, perché ne pigliava piacere, conoscendo ne' lor detti mordaci ingegno veramente et acutezza, gli aveva dato campo franco e licenza che ciascuno dicesse all'altro ciò che egli voleva dinanzi a lui, ma fuori non se ne tenesse conto«. Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 268–269.

5 Cellini 1995, S. 556 (Vita, II, 70): »saccaccio pieno di poponi«.

6 Cellini 1995, S. 557 (Vita, II, 70): »Oh sta cheto, sodomitaccio«. Anmerkung der Herausgeberin: Die hier und im Folgenden zitierten Bezeichnungen »Sodomit« und »Sodomie« meinen im historischen Kontext Sexualität, die nicht dem katholischen

auf diese Worte komme ich im zweiten Teil der Studie zurück. Für den Moment möchte ich nur deutlich machen, dass in dieser Episode der *Vita Cellini* die Frage der Maßgeblichkeit des antiken Vorbilds im Verhältnis zu den modernen Werken thematisiert.

Die Restaurierung und Ergänzung des klassischen Torsos zu einem Ganymed war somit eine willkommene Gelegenheit, um Tatsachen zu schaffen, d.h. mit einem Kunstwerk auf die angeblich von Bandinelli geäußerten Positionen zu den antiken Meistern zu reagieren, die dieser stolz mit der Erschaffung einer Kopie der *Laokoon*-Gruppe zwischen 1520 und 1524 übertroffen zu haben meinte.⁷ Auf dieser Skulptur lastet sicher auch negativ der bissige Spruch Michelangelos, den Giorgio Vasari in der Torrentiner und Giuntiner Ausgabe der *Vite* zitiert:

»Als ihn ein Freund fragt, was er von einem hält, der eine der berühmtesten antiken Statuen aus Marmor kopiert hat und sich dann rühmte, die Antiken großartig überholt zu haben, antwortete er: ›Wer den anderen hinterherläuft, wird sie nie überholen, und wer nicht

schen Dogma entsprach und darum als nicht natürlich sprachlich ausgegrenzt wurde. Anders als im heutigen deutschen Sprachgebrauch war damit allgemein die intime Begegnung zweier männlicher Personen gemeint. Um Missverständnissen vorzubeugen, werden als Hinweis auf die historische Codierung der Begriffe diese im Folgenden in Anführungsstriche gesetzt wiedergegeben oder sinngemäß statt wörtlich übersetzt. Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Umgangs mit Homosexualität in Florenz im 16. Jahrhundert siehe Rocke 1996.

7 Capecchi 2014, S. 129–155.

selbst etwas Gutes schaffen kann, kann sich nicht gut der Sachen der Anderen bedienen.«⁸

Während Bandinelli die antiken Vorbilder abwertet und glaubt, sie überholt zu haben, erklärt Cellini, der ja die Positionen seines Rivalen kennt (denn er gibt sie in seiner Autobiographie wieder), stattdessen, dass er sich von der Exzellenz des klassischen Bildhauers angesprochen fühlt, und er vollendet den Torso, indem er Kopf, Arme und Füße frei ergänzt und noch einen Adler hinzufügt⁹. Durch seinen Eingriff in das Kunstwerk erweckt Cellini den aus einem unbekanntem Kontext stammenden Torso zu neuem Leben. Gegen die Auffassungen Bandinellis sucht er die brillante Art des antiken Bildhauers, in dessen Fußstapfen er sich wähnt, zu ergründen, als hätte er durch seine Einbildungskraft das ursprüngliche Sujet wiedererkannt, das jener vor ihm mit der Statue aus dem Stein herausgemeißelt hatte.¹⁰

8 Vasari 1966–1997, Bd. 6, S. 118: »Domandato da uno amico suo quel che gli paresse d'uno che aveva contrafatto di marmo figure antiche delle più celebrate, vantandosi lo immitatore che di gran lunga aveva superato gli antichi, rispose: Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri«. In seiner Grabrede auf Michelangelo bezog Benedetto Varchi diese Ansicht ebenfalls auf eine Äußerung des Verstorbenen zur *Laokoon*-Gruppe. Vgl. Varchi 1564, S. 39.

9 Zahlreiche Forscher schrieben dem Flamen Willem van Tetrode, der den Marmor in der Werkstatt von Cellini bearbeitete, die Ausführung dieser Ergänzungen zu. Zu dieser Debatte siehe: Devigne 1939; Cole 2002 b, S. 161–167; Scholten 2003; Schwarzenberg 2003; Waldman 2007; Allen 2013; Capriotti 2013, S. 22–24.

10 Vgl. Allen 2013, S. 184–185.



2. Benvenuto Cellini, *Apollo und Hyazinth*, 1548–1560 ca., H. 191 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

Bei diesem Streit mit Bandinelli über den antiken Torso erinnert Cellini seinen Rivale, der Inhaber des Marmormonopols der Dombauhütte ist, an ein Versprechen, das dieser ihm bereits 1546 gegeben hatte, nämlich ihm einen Marmorblock zu überlassen. Durch die Anwesenheit des Herzogs unter Druck, ist Bandinelli unfreiwillig genötigt, Cellini einen unbehauenen Block zukommen zu lassen; der, den Cellini daraufhin erhält, ist allerdings voller Mängel:

»Unverzüglich ließ ich ihn in meine Werkstatt tragen und begann, ihn auszumeißeln; während ich an ihm arbeitete, schuf ich gleichzeitig das Modell, denn ich hatte ein solches Verlangen, in Marmor zu arbeiten, dass ich mich nicht entschließen konnte, zuerst ein Modell zu machen, wie es eine solche Kunst für richtig erachtete. Da ich allerdings hörte, wie der Marmor an jeder Stelle einen dumpfen Klang von sich gab, reute es mich mehrmals, die Arbeit daran überhaupt angefangen zu haben. Immerhin holte ich aus ihm heraus, was ich nur konnte, das heißt den Apollo und den Hyazinth, den man noch heute unvollendet in meiner Werkstatt sehen kann.«¹¹

Obwohl ihm der Rivale in böser Absicht einen Block Marmor der schlechtesten Qualität geliefert hatte, wie Cellini meinte, beschließt der Künstler von sich aus – ohne Auftrag des Herzogs – daraus eine Skulptur von *Apollo und Hyazinth* zu hauen, für die er zeitgleich ein Modell fertigt. Ausgerechnet dem Herzog, der ihm eines Tages in seiner Werkstatt bei der Bearbeitung des Marmors zusehen will, erklärt Cellini, dass er nicht in der Lage sei, das vorbereitete Modell auszuführen:

»Herr, dieser Marmor ist voller Sprünge; aber trotz allem werde ich etwas daraus machen. Allerdings konnte ich mich nicht zu einem Modell entschließen, sondern fahre in solcher Weise, so gut ich nur kann, mit der Arbeit fort.«¹²

Das Bedürfnis, Cosimo die Schwierigkeit zu erklären, die der zwar lang ersehnte, aber mangelhafte Marmor ihm bereitete, war sicherlich mit seinem Wunsch verbunden, auch als guter Bildhauer von Marmorstatuen anerkannt zu werden und nicht nur als Goldschmied¹³. In dieser Situation wird erneut Bandinelli, der ihm einen schlechten Marmor geliefert und ihm mehrfach vorgeworfen hatte, kein Bildhauer zu sein, seine

11 Zitiert nach Cellini 2000, S. 581–582. Originalbeleg: »Subito io me lo feci portare in bottega e cominciai a scarpellarlo; e in mentre che io lavoravo, io facevo il modello; e gli era tanta voglia che io avevo di lavorare di marmo, che io non potevo aspettare di risolvermi a fare un modello con quel giudizio che si aspetta a tale arte. E perché io lo sentivo tutto crocchiare, io mi pentii più volte di averlo mai cominciato a lavorare; pure ne cavai quel che io potetti, che è l'Appollo e Iacinto, che

ancora si vede imperfetto in bottega mia«. Cellini 1995, S. 559 (Vita, II, 72).

12 Die Antwort Cellinis ist zitiert nach Cellini 2000, S. 582. Originaltext: »Signore, questo marmo si è tutto rotto, ma a suo dispetto io ne caverò qualcosa: inperò io non mi sono potuto risolvere al modello, ma io andrò così facendo 'l meglio che io potrò.« Cellini 1995, S. 559 (Vita, II, 72).

13 Vgl. Cole 2000 b, S. 79–85.

polemische Zielscheibe.¹⁴ Die von Cellini in Stein gemeißelte Antwort ist ein Werk, das dem florentinischen Schema von »Herr und Knecht« (*dominante – dominato*) folgt,¹⁵ das

14 Bandinelli stellte auch seine Fähigkeiten als Bronzekünstler infrage. Vgl. Cellini 1995, S. 548 (II, 65): »Die Herzogin forderte mich immer wieder auf, ich solle Goldschmiedearbeiten für sie fertigen, worauf ich jedesmal erwiderte, die ganze Welt und ganz Italien wüßten sehr wohl, dass ich ein guter Goldschmied sei; doch Italien habe noch nie Skulpturen von meiner Hand gesehen, und in der Zunft lachen mich einige erzürnte Bildhauer aus und nennen mich den »neuen« Bildhauer. Ich hoffe aber, dass ich ein »alter« Bildhauer bin, falls mir Gott so viel Gnade erweist, meinen Perseus vollendet auf dem ruhmvollen Platz Seiner Exzellenz zeigen zu dürfen.« Zitiert nach Cellini 2000, S. 568. Originalbeleg: »La Duchessa mi diceva spesso che io lavorassi per lei di oreficerie: alla quale io più volte dissi che 'l mondo benissimo sapeva, e tutta la Italia, che io era buono orefice; ma che la Italia non aveva mai veduto opere di mia mano di scultura: 'E per l'arte certi scultori arrabbiati, ridendosi di me, mi chiamano lo scultor novo: ai quali io spero di mostrare d'esser scultor vecchio, se Idio mi darà tanta grazia che io possa mostrar finito 'l mio Perseo in quella onorata piazza di sua Eccellenza«. Und gleich danach bat er die Herzogin darum, »dem Herzog zu sagen, nicht an die böse Zunge von Bandinelli zu glauben, durch die er mich daran hindert, meinen Perseus zu vollenden.« (»dire al Duca che ei non volessi tanto credere a quella mala lingua del Bandinello, con la quale e' m'impediva al finire il mio Perseo«). Auch Vasari weist auf den Neid Bandinellis hin: »Es mütete ihn seltsam an, dass dieser mit einem Schlag vom Goldschmied zum Bildhauer geworden sein sollte, und es wollte ihm nicht in den Kopf, dass einer, der Medaillen und Statuetten auszuführen pflegte, nun in der Lage sein sollte, riesige Kolossalstatuen zu schaffen.« Zitiert nach Vasari 2009, S. 73. Originalbeleg: »Parevagli ancora strana cosa che egli fusse così in un tratto di orefice riuscito scultore, né gli capiva nell'animo che egli, che soleva fare medaglie e figure piccole, potesse condur colossi ora e giganti.« Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 268.

15 Cole 2002 b, S. 85.

auch Bandinelli bei der *Herkules und Cacus*-Gruppe genutzt hatte, doch er verringert die künstlichen Muskelpakete und kehrt zum Grundgedanken seines Vorbilds, dem *David* von Donatello, zurück, wobei er die Unterwerfung von Cacus durch Herkules in das Liebespiel von Apoll und Hyazinth transformiert.¹⁶

In zeitlicher Nähe zum *Ganymed* sowie zu *Apoll und Hyazinth* entstand der *Narziss*, den Cellini aus dem Marmor schuf, den ihm der Herzog am 15. November 1548 geschickt hatte, um den antiken Torso zu restaurieren. Aufgrund einer Reihe von Problemen stellte er ihn jedoch erst 1565 fertig.¹⁷ Einige Forscher, wie Sefy Hendler und Alessandro Nova, haben das Werk in die Debatte über den Wettstreit der Künste (*Paragone*) eingereiht.¹⁸ Als ihn 1546 Benedetto Varchi im Zusammenhang mit seiner Vorlesung *Ob die Bildhauerei oder die Malerei vornehmer sei* zu seiner Ansicht befragt, antwortet Cellini:

»Das Gemälde ist nichts anderes als ein Baum, ein Mensch oder ein anderes Ding, das sich in einem Brunnen spiegelt. Der Unterschied zwischen der Skulptur und dem Gemälde ist so gross wie der zwischen dem Schatten und dem Ding, das den Schatten wirft.«¹⁹

16 Vgl. Vossilla 1997, insbesondere S. 292–293.

17 Cellini, Vita, II, 72. Vgl. Capriotti 2013, S. 49–59.

18 Hendler 2010; wieder aufgenommen in Hendler 2013, S. 184–199; Nova 2003. Allgemeiner zur aktuellen lebhaften Debatte zum Paragone siehe Collaretta 2015.

19 Varchi 1998, S. 83: »La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta

Sicher kannte er den berühmten Passus aus *De Pictura* (26) von Leon Battista Alberti, worin Narziss als Erfinder der Malerei bezeichnet wird.²⁰ Cellinis Vergleich (*similitudo*), der Ovid entlehnt zu sein scheint, der eben diesen Begriff *umbra* (Schatten) verwendet hatte, um das Spiegelbild zu bezeichnen, das sich im Wasser gebildet hatte,²¹ gefällt seinem erbitterten Feind Bandinelli so sehr, dass er ihn wiederverwendet, dabei jedoch Michelangelo zuschreibt:

»Ich sage mit Michelangelo, der sich mit Bildhauerei, Malerei und Zeichnung perfekt auskennt, dass der Unterschied zwischen Malerei und Skulptur so ist, wie der zwischen dem Schatten und dem Wirklichen. Wie er sage ich, dass die Bildhauerei edler ist als die Malerei.«²²

In der Absicht, den Verfechtern der Überlegenheit der Malerei entgegenzutreten,²³ könnte Cellini den Erfinder der Malerei in

einer Statue verkörpert haben, die von vielen Blickwinkeln aus betrachtet werden kann, um damit die Überlegenheit der Skulptur gegenüber der tödlichen Gefahr des gespiegelten Schattens, der den Tod von Narziss verursachte, deutlich zu machen.²⁴

3. Drei Statuen als Schutzschilde gegen den Vorwurf der Homosexualität

Auch wenn diese drei Statuen sicherlich als Stellungnahmen Cellinis zu den künstlerischen Debatten der Epoche betrachtet werden können, ist es dennoch einzigartig, dass alle drei der zwischen 1548 und 1565 realisierten Werke homoerotische Liebesbeziehungen aus den *Metamorphosen* des Ovid darstellen: Ganymed ist der wunderschöne Hirtenjunge aus Phrygien, der von Zeus geliebt wird. Dieser verwandelt sich in einen Adler, um ihn zu rauben und in den Olymp zu entführen, wo er zum Ärger Junos der Mundschenk der Götter wird.²⁵ Hyazinth, der strahlend schöne Liebhaber

quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra«. Mit ähnlichen Worten ist das Thema der Überlegenheit der Bildhauerei auch in den *Discorsi* präsent. Vgl. Senna 2000; Varchi 2013, S. 146–147, 272–276.

20 Barbieri 2000; Damisch 2001; Pfisterer 2001; Belting 2010, S. 220–230 [Belting 2009, S. 246–257].

21 Ovid, *Metamorphosen*, III, 417.

22 »Io dico con Michel Angelo che è intelligente della Scultura della Pittura et del disegno perfettamente, che gl'è differenza tanto dalla Pittura alla Scultura, quanto è da l'ombra al vero. Et io parimenti dico che gl'è più nobile assai la Scultura che la Pittura«. Der Satz wird zitiert in *Disegno*, veröffentlicht 1549 von dem Venezianer Anton Francesco Doni, der – im Gegensatz zu Varchi in seiner *Lezzione* – Bandinelli um seine Meinung gebeten hatte. Vgl. Waldman 2004, S. 893.

23 Der »Krieg« zwischen Malerei und Bildhauerei bricht in Wahrheit anlässlich der Bestattungsfeier

für Michelangelo im Jahre 1564 aus und betrifft direkt Cellini. Vgl. Quiviger 2008, S. 187–196.

24 Derselbe Hinweis auf Narziss als Erzeuger tödlicher Schatten findet sich – auch hier mit der Absicht, die Malerei gegenüber der Bildhauerei abzuwerten – in den letzten Terzen eines seiner Sonette, wo Luzifer und Narziss sich in einer Person als Betrüger überlagern: »Jener, der dem Schöpfer nicht gehorchen wollte, fiel mit seinen Gefährten ins Feuer. Dies war der erste Maler, der die Seelen mit den Schatten betrogen hat, wie kein guter Bildhauer es tun könnte«. (»Cadde nel fuoco colle sue brigate / quel ch'ubbidir non volse 'l suo maggiore, / che aveva tante gran cose create. / Questo fu 'l primo che si fé pittore, / che con tal ombre ha l'anime ingannate, / qual non può far nessuno buono scultore«). Cellini 2014, S. 238–241; vgl. Cole 2002a.

25 Ovid, *Metamorphosen*, X, 155–161.

Apollon stirbt, als er mit seinem Geliebten Diskuswerfen spielt, die Scheibe vom Boden zurückprallt und ihn am Kopf trifft.²⁶ Der schöne Narziss wird, nachdem er die Liebe vieler Knaben und Mädchen zurückgewiesen hatte, von einem abgelehnten Jüngling verflucht und Nemesis, die Göttin der Rache, bestraft ihn, indem sie zulässt, dass er sich in sein eigenes Spiegelbild, d. h. das Bildnis eines Mannes, verliebt.²⁷ In den volkssprachlichen Übersetzungen von Ovids *Metamorphosen*, die Giovanni de' Bonsignori und Niccolò degli Agostini publiziert hatten und die Cellini konsultiert haben könnte, werden diese drei Mythen eindeutig als homoerotische, von den Göttern praktizierte Liebesbeziehungen interpretiert und kommentiert.²⁸

Nach dieser kurzen Darstellung der Geschichte der drei Helden können wir jetzt zu dem bereits zitierten Streit über den antiken Torso zurückkehren, an dessen Ende Bandinelli ihn der Ausübung homosexueller

Praktiken beschuldigt hatte: »Sei still, übler Sodomit«. Die von Cellini überlieferte Antwort ist signifikant:

»Du Narr! Du überschreitest alle Grenzen; wollte doch Gott, ich wüßte solch eine edle Kunst auszuüben! Liest man immerhin, dass sie Jupiter im Paradies mit Ganymed ausübt, und hier auf Erden üben sie die größten Kaiser und Könige der Welt aus! Ich bin nur ein niederes und bescheidenes Menschlein, und ich könnte nicht und wüßte nicht, wie ich mich in eine so wunderbare Sache einlassen sollte.«²⁹

Mit den Waffen der Ironie erklärt Cellini, dass er gar kein Homosexueller sein könne, weil er als einfacher Mann nicht eine derart edle Kunst ausüben könne, die im Himmel von Zeus und Ganymed und auf Erden von großen Königen und Kaisern praktiziert würde: Zeus und Ganymed sind also für ihn ganz klar das Modell einer homoerotischen Beziehung. Folgt man der Erzählung des Bildhauers, so riefen seine Worte beim Herzog und seinem Gefolge großes Gelächter hervor, das die Situation zu seinen Gunsten auflöste. Tatsächlich sollte der Vorwurf, der gegen ihn im Beisein des Herzogs erhoben wurde, den Künstler in große Schwierigkei-

26 Ovid, *Metamorphosen*, X, 162–219.

27 Ovid, *Metamorphosen*, III, 325–510.

28 Zu allen Hinweisen vgl. Capriotti 2013. Noch ist ungeklärt, welche Ovid-Ausgabe Cellini konsultiert hat. Es handelte sich sicher nicht um die klassische Ausgabe, denn der Künstler selbst gab in *Mein Leben* an, dass er keine »lateinischen Schriften« besitze. Vgl. Cellini 1995, S. 244 (Vita, I, 64). Cellini arbeitete an diesen mythologischen Statuen parallel zum Perseus. Für die Konzeption des Sockels zu dieser Skulptur traf er sich mit seinem engen Freund Benedetto Varchi, der ihm die lateinischen Motti lieferte, die unter die Statuetten geschrieben werden sollten. Gestaltet wurden diese auf der Grundlage von Ovids *Metamorphosen*. Vgl. Ferrone 2003, S. 84–113. Es ist daher möglich, dass Varchi ihm eine Lektüre Ovids in Volgare empfohlen hat, und ihm auch die homoerotischen Mythen im Text gezeigt hat, da Varchi die Vorliebe für Jünglinge mit Cellini teilte. Vgl. Lo Re 2010.

29 Zitiert nach Cellini 2000, S. 579. Originalbeleg: Cellini 1995, S. 557 (Vita, II, 71): »O pazzo, tu esci dai termini; ma Iddio 'l volessi che io sapessi fare una così nobile arte, perché e' si leggìe ch'è l'usò Giove con Ganimedè in paradiso, e qui in terra e' la usano i maggiori inperatori e i più gran re del mondo. Io sono un basso e umile omiciattolo, il quale né potrei né saprei inpacciarmi d'una così mirabil cosa«.



3. Benvenuto Cellini, *Narziss*, 1548–1565, H. 149 cm, Marmor, Florenz, Museo del Bargello.

ten bringen: Cosimo I. hatte im Juli 1542 ein neues Gesetz gegen gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen erlassen, das strenger war als die früheren Bestimmungen. Man hatte Cellini außerdem bereits 1523 in Florenz den Prozess gemacht, weil er – zusammen mit Giovanni (Sohn von) Matteo Rigoli – ein Sexualverbrechen an Domenico (Sohn von) Giuliano da Ripa begangen haben sollte. Außerdem wurde 1543 in Paris ein Prozess gegen ihn geführt, der mit Freispruch endete, weil Cellini mit Caterina, die ihm Modell stand, angeblich Analverkehr praktiziert hatte. Er wird erneut angeklagt, ausgerechnet in Florenz im Jahre 1548, dem Jahr des Streits mit Bandinelli und dem Entwurf der mythologischen Werke in Marmor, und zwar von einer gewissen Margherita, die ihn beschuldigte, er habe ihren kleinen Sohn Vincenzo bedrängt. Im März 1557 wird Cellini inhaftiert, weil er offensichtlich eine feste Beziehung mit einem seiner Lehrjungen, Fernando da Montepulciano, gepflegt hatte.³⁰ Auch wenn Cellini in der *Vita* nur die Angelegenheit mit Caterina erzählt³¹ und alle anderen verschweigt, macht der Künstler in den *Rime*, die er im Gefängnis schreibt, mehrfach Anspielungen auf diese Ereignisse, insbesondere auf die Knabenliebe, und er verwendet zweimal ausdrücklich den Mythos von Ganymed, um das ›Vergehen‹

30 Alle diesbezüglichen Dokumente wurden zuerst von Luigi Greci 1930 publiziert und analysiert. Die Nachweise und die kulturellen Kontexte der Anklagen wegen ›Sodomie‹, d. h. Homosexualität, wurden erneut analysiert mit Methoden der *gender studies* von Gallucci 2005, S. 23–43, die diese Ergebnisse zum Teil bereits vorweggenommen hatte in Gallucci 2001, S. 37–46.

31 Cellini 1995, S. 474–475 (*Vita*, II, 30).

homoerotischer Handlungen zu bezeichnen.³² Aus diesen Sonetten und dem bereits zitierten Passus der *Vita*, in dem Ganymed erwähnt wird, geht hervor, dass der Mythos des phrygischen Hirtenknaben für Cellini ohne jeden Zweifel die »Liebe zu den Epheben« meinte.³³

In einem anderen Sonett, das 1557 entstand, als er sich wegen seiner homosexuellen Liebesbeziehung im Gefängnis befand, führt Cellini dagegen innerhalb einer kryptischen Anrufung Apolls Hyazinth als Beispiel an:

»O Febo, tu sai ben che la prima arte
fé quella ch’ogniun dicie esser più sana,
perché l’hamar l’un l’altro è cosa humana,
poi vie più dolci le virtù diparte.
La tua fugacie Dafne mal comporte
col bel Diacinto tuo la piaga insana,
che per suo grande error si sta lontana
e fiori e fronde a molte gente sporte
a chi le dia, hormai più non ti curi,
c’ài sol concesso le saette e l’arco,
la cetra; né vuo’ mai ch’altri tel furi.
Mi son quei parvoletti acerbi e duri,
che ’l tempo e lor mi han già di forse scarco
mie terza fiamma è est’ampli alberghi
oscuri.«³⁴

32 Cellini 2014, S. 39–42 und 46–50.

33 Dass im humanistischen Kontext zwischen Mittelalter und Renaissance der Ganymed-Mythos auf die Vereinigung von Körper und Seele anspielte und Kontexte von Homoerotik und Knabenliebe meinte, wurde geklärt von Barkan 1991, S. 103–111.

34 Cellini 2014, S. 164–167. Zu anderen Interpretationsmöglichkeiten des Sonetts vgl. den zugehörigen ausführlichen Kommentar von Diletta Gamberini.

[Oh Apollo, dass die erste Kunst, (d. h. die Liebe, d. V.) jene andere Art der Liebe erzeugt, die ein jeder für sich am geeignetsten glaubt (d. h. die Liebe zu Frauen und Männern, symbolisiert von Daphne und Hyazinth in der zweiten Strophe, d. V.) und da die gegenseitige Liebe eine menschliche Sache ist, lässt die Tugend jeden die süßesten Wege unterscheiden. Deine fliehende Daphne erträgt nur ungern mit deinem schönen Hyazinth die ungesunde Plage (d. h. das Geschlechtsorgan, d. V.) und, in Anbetracht dessen, dass sie irrtümlich deine Liebe abgelehnt hat, reicht sie den Leuten jetzt Blumen und Laubwerk, ohne dass du, Apoll, dich darum kümmerst, denn längst denkst du nur an die Pfeile, an den Bogen und an die Lyra und lässt nicht zu, dass andere dir diese Dinge rauben. Die Zeit und die unreifen Jünglinge haben bereits meine Kräfte geraubt und jetzt ist meine dritte Liebe (nach den Frauen und den Knaben, d. V.) allein der Kerker.]

Apoll wird angerufen als Kenner der Kunst des Liebens und beider Formen der Liebe, der zu Daphne und der zu Hyazinth, die beide legitim sind, weil sie einer einzigen ursprünglichen Liebe (der ersten Kunst) entstammen, die sich in vielen Formen entfalten kann.³⁵ In der letzten Terze fügt der Künstler

35 Dieses neu-platonische Thema war in der Kultur des 16. Jahrhunderts sehr präsent, dank des Erfolgs des Werks *El libro dell'amore* von Marsilio Ficino, ein 1491 verfasster Kommentar zum *Symposion* von Platon. In dem Kapitel *Della utilità d'amore*, behauptet Ficino, dass alles der Liebe entstammt, und erklärt die Bedeutung der Gegenseitigkeit der Liebe, welche die Liebenden besser werden lässt. Hier zeigt er auch die Aufgliederung der Liebe in drei Formen: »die der Frau, die in den Mann verliebt ist, wie zum Beispiel Alceste, die Frau von Adme-

deutliche Hinweise auf die Knabenliebe ein, die ihm bereits eine Freiheitsstrafe eingebracht hatte. Aus diesem Sonett wird ersichtlich, dass Cellini den Mythos von Hyazinth – also eine der homoerotischen Liebesbeziehungen Apolls – zur Rechtfertigung benutzt, wie er es bereits mit Zeus und Ganymed im Streit mit Bandinelli getan hatte. Die Liebe zu den Jünglingen ist demnach ebenso legitim wie die zu Frauen, da sie einer einzigen ursprünglichen Liebe entstammt.

Die Beziehung zwischen diesen literarischen Quellen und den drei mythologischen Skulpturen versteht man nur dann vollständig, wenn man die Umstände aufmerksam analysiert, die Cellini 1557 hinter Gitter brachten: der Künstler wurde zur Zahlung von 50 Scudi sowie zu vier Jahren Haft in den Stinche, dem alten Gefängnis von Florenz, verurteilt und von allen öffentlichen Ämtern enthoben, also zu einer besonders rufschädi-

to, die gern für ihren Mann gestorben ist; die des Mannes, der in die Frau verliebt ist, wie Orpheus in Eurydike; die dritte, die Liebe des Mannes zu dem Mann, wie bei Patroklos und Achilles, wo gezeigt ist, dass nichts anderes als die Liebe die Männer stark macht.« (»uno di femmina di maschio innamorata, dove parla d'Alceste moglie di Admeto, la qual fu contenta morire pe' l suo marito; l'altro di maschio innamorato di femmina, come fu Orfeo di Euridice; terzo di maschio a maschio come fu Patroclo d' Achille, dove dimostra nessuna cosa quanto amore rendere gli huomini forti«). Vgl. Ficino 1987, S. 18. Die hier zugrunde gelegte neu-platonische Vorstellung könnte auch Cellini durch die *Vorlesung* von Varchi im Jahre 1546 über ein Sonett von Michelangelo bekannt gewesen sein. Demnach wird die Kunst der Bildhauerei mit der Kunst zu Lieben verglichen – eben unter ausdrücklichem Rückgriff auf *De amore* von Ficino, wo betont wird, dass aus der ersten Liebe alle anderen Lieben stammen. Vgl. Varchi 1549, S. 13 und S. 50–53; Quiviger 1987; Collareta 2007.

genden Strafe, die sein öffentliches Ansehen in Mitleidenschaft zog,

»weil er für zirka fünf Jahre Fernando di Giovanni aus Montepulciano als seinen Liebhaber gehalten habe, einen jungen Mann, mit dem er viele Male fleischlich das scheußliche Laster der gleichgeschlechtlichen Intimität praktiziert hat, indem er das Bett mit ihm teilte wie mit einer Ehefrau. So dem Richter bekannt, dank des schriftlichen Geständnisses des genannten Benvenuto, nachlesbar in der Reihe der Strafanzeigen Nr. 154, wo er einräumt, dass es wahr ist, dass er mit Fernando die gleichgeschlechtliche Liebe praktiziert habe.«³⁶

Nach einem Strafantrag hatte Cellini also ein schriftliches Geständnis abgelegt, möglicherweise, um der Folter zu entgehen, die für als schwer eingestufte Vergehen, wie den Intimverkehr unter Männern, vorgesehen war. Doch wer war dieser Fernando? Der Junge wird in einem Randvermerk des Bittbriefs, den der Künstler an den Herzog sandte, um aus dem Gefängnis zu kommen, als »junger Mann und sein Schüler« bezeichnet.³⁷ Cellini

36 Originalzitat: »perché circa cinque anni or sono passati epsò ha tenuto per suo ragazzo Fernando di Giovanni di Montepulciano, giovinetto con el quale ha usato carnalmente moltissime volte col nefando vitio della sodomia, tenendolo nel letto come suo moglie etiam et perché consta al magistrato per la cofessione di decto Benvenuto fatta in scripto come si vede in filza di querele N.º 154 dove confessa di essere vero di havere soddomitato decto Ferdinando«. Vgl. Greci 1930, S. 530.

37 »Benvenuto Cellini von unserem Richter nach den Gesetzen verurteilt, weil er über längere Zeit Sodomie mit Fernando, einem seiner jungen Schüler,

hatte zugunsten dieses Lehrlings in seinem Testament vom 10. Juli 1555 ein Legat von 30 Florint und von 30 Scheffel Weizen verfügt, das er jedoch am 10. September desselben Jahres widerruft.³⁸ In der Verurteilung von 1557 wird jedenfalls behauptet, dass ihre Beziehung mindestens fünf Jahre zuvor begonnen und bis etwa Anfang der Fünfzigerjahre gedauert hatte, und dass Cellini ihn offenbar als Lehrjungen eingestellt hatte, während er am *Perseus* arbeitete. Wir wissen nicht genau, was dann geschah, aber am 26. Juni 1556 entlässt und enterbt Cellini Fernando, vielleicht in dem Versuch, die gerichtliche Verurteilung zu vermeiden,³⁹ und notiert in einer Erinnerung:

»Fernando di Giovanni aus Montepulciano, frist- und bedingungslos gekün-

praktiziert habe.« Originalzitat: »Benvenuto Cellini per aver usato la sodomia più tempo con Fernando giovanetto suo allievo fu dal magistrato nostro Otto di 27 detto passato condannato secondo le leggi«. Das Dokument wird zitiert nach Galluci 2005, S. 26. Auch der Bittbrief, mit dem Cellini vom Herzog seine Entlassung aus dem Gefängnis erfleht und erreicht, um den *Christus* (Escorial) zu vollenden, wurde von Galluci veröffentlicht. Galucci 2005, S. 147. Die Gefängnisstrafe wurde tatsächlich in Hausarrest (*carceri domiciliari*) umgewandelt. Vgl. auch Greci 1930, S. 536–538.

38 Alle Dokumente zur Beziehung zwischen Cellini und Fernando wurden von Calamandrei publiziert. Vgl. Calamandrei 1971, S. 82–83, 278–279, 342–343.

39 Es handelt sich um eine plausible Hypothese, die Gamberini auf der Grundlage einer korrekten Interpretation einiger Verse des Sonetts aufstellt, und die wir weiter unten diskutieren. Vgl. Cellini 2014, S. 90. In meiner vorhergehenden Arbeit hatte ich dagegen angenommen, dass Fernando selbst ihn angezeigt hatte, um sich für seine Entlassung zu rächen. Vgl. Capriotti 2013, S. 63.

dig, hat heute, am 26. Juni 1556 mein Haus verlassen; und ich nehme ihm alles, was ich ihm zuvor als Geschenk und Erbe zgedacht hatte und möchte, dass er nichts mehr auf der Welt von mir besitzt: und was sich in meinem Testament für ihn befinden sollte, als widerrufen gilt, denn dies ist mein ursprünglicher Wille, da in meinem Testament steht, dass er, wenn er weggehen würde, enterbt und ohne Legat sein würde.«⁴⁰

In einem weiteren Sonett, in dem Cellini auf das schriftliche Geständnis und die Entlassung Fernandos Bezug nimmt, erklärt der Künstler, dass sein geliebter Schüler ihm für die Realisierung von *Apoll und Hyazinth*, *Narziss* und auch für den *Perseus* Modell gestanden habe.

»Eccellente mio Giulio, io mi son dolto assai di voi, che mi facesti fare la scritta, dove io m'ebbi appubbricare d'amar più che me stesso un sì bel volto: certo, se voi non fussi, io ero vòlto patire ogni gran pena, sol per fare penitentia d'aver lasciato andare quel che era 'l mio, anzi me l'esser tolto. D'Apollò il suo Diacinto e 'l bel Narciso mi fu modello, et di Perseo ancora:

certo, se voi non eri, io are' vinto.
Dissi darvi la vita e più ancora,
ma non pensavo 'l mio honore stinto
fussi, per aver voi sì poco aviso.«⁴¹

[Mein exzellenter Guido, ich habe mich sehr über euch beschwert, weil ihr mich dieses Schreiben habt verfassen lassen, in dem ich öffentlich zugab, mehr als mich selbst ein so schönes Antlitz zu lieben (das von Fernando, d. V.): wäre es nicht euret wegen, ich wäre bereit gewesen, jede Strafe zu ertragen (die Folter, d. V.), nur um Buße dafür zu leisten, dass ich den gehen ließ, der mir gehörte, bevor er mir genommen wurde. Sein schönes Antlitz war mir Modell von *Apoll und Hyazinth*, von *Narziss* und auch von *Perseus*: wäre es nicht euret wegen gewesen, hätte ich gewonnen (den Prozess, d. V.). Ich erklärte mich bereit, mein Leben in eure Hände zu legen, aber ich hätte niemals gedacht, mich aufgrund eurer Dummheit entehrt zu sehen].

Cellini beschwert sich also, dem Rat seines Freundes Guido Guidi gefolgt zu sein, und schriftlich die Schuld eingeräumt zu haben, Fernando sehr zu lieben. Er bedauert zudem, dass er den Jungen weggehen ließ, wobei er eindeutig auf dessen dokumentierte Kündigung anspielt. Für unsere Argumentation muss jedoch betont werden, dass es sich bei Fernando um den Geliebten Cellinis handelte, der sein Modell für die Werke *Apoll und Hyazinth*, *Narziss* und *Perseus* gewesen war.

Während dieser ›riskanten Beziehung‹, die vermutlich bereits seit Beginn der 1550er Jahre bestand, als der Künstler wohl bei seiner Arbeit am *Perseus* Fernando eingestellt

⁴⁰ Originalzitat: »Ferrando di Giovanni da Montepulciano si è partito da me oggi questo di 26 di Giugno 1556, il quale io licenzio in tutto e per tutto; e tutto quello di che io gli avevo fatto donagione, ed erede, ne lo privo, e non voglio che gli abbia più nulla al mondo di mio: e quello che si trovasse in sul mio Testamento per lui sia escluso, che così fu il mio primo proposito; ché il Testamento diceva e dice, che se lui si partisse da me, s'intenda restare diredato e senza il dato dono«. Vgl. Tassi 1829, S. 67–68.

⁴¹ Cellini 2014, S. 88–91.



4. Battista Franco,
*Die Schlacht von Montemurlo
und der Raub des Ganymed*,
Öl auf Holz, 1538,
Florenz, Palazzo Pitti.

hatte, arbeitet Cellini auch am *Apoll und Hyazinth* sowie dem *Narziss*. Erst kurz davor hatte er den *Ganymed* für den Herzog beendet (1549).⁴² Da wir dank seiner Schriften wissen, dass der Künstler sehr genau die wahre homoerotische Bedeutung der Mythen kannte, erscheint die Selbstverteidigung, die Cellini im Zusammenhang mit dem Vorwurf der Homosexualität, den Bandinelli in Gegenwart des Herzogs gegen ihn erhob, wählte, jetzt viel klarer: Er benutzt die Liebesbeziehung von Zeus und Ganymed, um sein eigenes Liebesverhalten, das im Florenz jener Zeit keine Akzeptanz fand,

zu preisen und zu rechtfertigen, so wie er im Sonett von 1557 behauptet, dass auch Apoll sein erotisches Begehren unterschiedslos auf Nymphen und Epheben gerichtet habe. Die mythische Erzählung dient also als intellektuelle Verteidigung, die Cellini ideell entlastet: So zieht er die Mythen von Ganymed, Hyazinth und Narziss heran, um seiner Leidenschaft für junge Männer Legitimität zu verleihen⁴³, insbesondere seiner Liebesbeziehung mit Fernando da Montepulciano, seinem Schüler und Modell.

42 Capriotti 2013, S. 21–22.

43 Zu Cellinis Liebesbeziehungen mit weiteren Schülern, wie Diego und Cencio, vgl. Capriotti 2013, S. 66.

Neben Waffen der Verteidigung stellen der *Ganymed* und die *Apoll und Hyazinth*-Gruppe vielleicht auch einen kleinen Triumph des Künstlers über seine Gegner dar, die er hiermit spöttisch beleidigt. Mit dem *Ganymed* benutzt Cellini bewusst einen homoerotischen Mythos, um den antiken Torso im Auftrag Cosimos I. zu restaurieren. Letzterer wird nämlich auf einem Gemälde Battista Francos von 1538 als Ganymed stilisiert, um seinen Sieg in Montemurlo zu feiern (Abb. 4). Nach Auffassung Vasaris war der phrygische Hirtenjunge, der (nach dem Vorbild der berühmten Zeichnung Michelangelos für Tommaso de' Cavalieri) von einem Adler in den Himmel getragen wird, eine Personifizierung des Herzogs, der durch Karl V. in die Lüfte erhoben wird, während auf dem Boden die Schlacht wütet.⁴⁴ Cellini nutzte also für seine Zwecke ›zweideutige‹ mythologische Gestalten, die bereits Teil des politischen ›Pantheons‹ von Cosimo I. waren. Zugleich kannte er jedoch sehr genau die ursprüngliche Bedeutung des Mythos und konnte daher ein makellofes homoerotisches Werk gerade für den Monarchen erschaffen, der eklatant die Gesetze gegen die gleichgeschlechtliche Liebe verschärft hatte.

Die Tatsache, dass das Werk Cosimo I. so gut gefiel, dass er es zusammen mit Werken von Michelangelo, Bandinelli und Sansovino⁴⁵ in seinem Empfangssaal aufstellte, wird teilweise auch eine Genugtuung für den Künstler gewesen sein, der gerade wegen dem, wofür Ganymed symbolisch stand, zahlreichen Schikanen ausgesetzt war. Derselbe Diskurs gilt zum Teil auch für *Apoll und Hyazinth*: Aus dem Marmor, den ihm Bandinelli nach dem Streit lieferte, in dessen Verlauf er Cellini vor dem Herzog als homosexuell beschuldigt hatte, erschafft Cellini ausgerechnet eine Statue mit homoerotischem Sujet, die sich das Schema der *Herkules und Cacus*-Gruppe zu eigen macht, deren Polarität jedoch umkehrt und sie von Überheblichkeit befreit.

Obgleich die drei in dieser Studie analysierten Skulpturen im Lichte der künstlerischen Debatten jener Epoche gelesen werden können, sollten sie nach meiner Auffassung eigentlich eher als intellektuelles Schutzschild interpretiert werden. Die drei Marmorwerke sollten Cellinis als illegal diffamierte Leidenschaften legitimieren, obendrein dienten sie vielleicht aber auch der Genugtuung eines Künstlers, der immer bereit war, seine Feinde anzugreifen oder zu verspotten.

44 Vasari 1966–1997, Bd. 5, S. 461. Vgl. Biferali/Firpo 2007, S. 64–77. Auf der Grundlage dieses Bildes schlägt Denise Allen eine politische Lesart auch der Restaurierung von Cellini vor. Vgl. Allen 2013, S. 186–187.

45 Gálady 2002.

Bibliographie

- Allen 2013
Denise Allen: »Colore incarnato«: Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones, in: Peta Motture / Emma Jones / Dimitrios Zikos (Hg.): Carvings, casts & collectors: the art of Renaissance sculpture, London 2013, S. 176–193.
- Barbieri 2000
Giuseppe Barbieri: L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso, Vicenza 2000.
- Barkan 1991
Leonard Barkan: Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism, Stanford 1991.
- Belting 2009
Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2009.
- Belting 2010
Hans Belting: I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente, Turin 2010 [München 2009].
- Biferali/Firpo 2007
Fabrizio Biferali / Massimo Firpo: Battista Franco »pittore viniziano« nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento, Pisa 2007.
- Calamandrei 1971
Piero Calamandrei: Scritti e inediti celliniani, hg. von Carlo Cordiè, Florenz 1971.
- Capecchi 2014
Gabriella Capecchi: Superare l'antico: il Laocoonte »perfetto«, in: Detlef Heikamp / Beatrice Paolozzi Strozzi (Hg.): Baccio Bandinelli. Scultore e maestro, Florenz 2014, S. 129–155.
- Capriotti 2013
Giuseppe Capriotti: L'alibi del mito. Un'altra autobiografia di Benvenuto Cellini, Genua 2013.
- Cellini 1995
Benvenuto Cellini: Vita, hg. von Ettore Camesasca, Mailand 1995.
- Cellini 2000
Benvenuto Cellini, Mein Leben, übersetzt von Jacques Laager (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur), Zürich 2000.
- Cellini 2014
Benvenuto Cellini: Rime, hg. von Diletta Gamberini, Florenz 2014.
- Cole 2002 a
Michael W. Cole: The demonic arts and the origin of the medium, in: The art bulletin 84 (2002), S. 621–640.
- Cole 2002 b
Michael W. Cole: Cellini and the Principles of Sculpture, Cambridge 2002.
- Collareta 2007
Marco Collareta: Varchi e le arti figurative, in: Vanni Bramanti (Hg.): Benedetto Varchi 1503–1565, Rom 2007, S. 173–184.
- Collareta 2015
Marco Collareta: Nouvelles études sur le paragone entre les arts, in: Perspective 1 (2015), S. 153–160.
- Damisch 2001
Hubert Damisch: L'inventeur de la peinture, in: Albertiana 4 (2001), S. 165–187.
- Devigne 1939
Marguerite Devigne: Willem Danielsz. van Tetrode, dit en Italie Guglielmo Fiammingo, in: Oud Holland 56 (1939), S. 89–96.
- Ferrone 2003
Silvano Ferrone: Materiali varchiani, in: Paragone / Letteratura, 3. Ser. 48–49–50 (2003), S. 84–113.

Ficino 1987

Marsilio Ficino: *El libro dell' amore*, hg. von Sandra Niccoli, Florenz 1987.

Gáldy 2002

Andrea Gáldy: »Che sopra queste ossa con nuovo ordine si vadano accomodando in più luoghi appartamenti«. Thoughts on the organization of the Florentine Ducal apartments in the Palazzo Vecchio in 1553, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002), S. 490–510.

Gallucci 2001

Margaret A. Gallucci: Cellini's trial for sodomy. Power and patronage at the court of Cosimo I, in: Konrad Eisenbichler (Hg.): *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Aldershot 2001, S. 37–46.

Gallucci 2005

Margaret A. Gallucci: *Benvenuto Cellini. Sexuality, Masculinity, and Artistic Identity in Renaissance Italy*, New York 2005.

Greci 1930

Luigi Greci: *Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo* (Da documenti inediti), in: *Archivio di antropologia criminale e medicina legale* (1930), S. 342–385, 509–542.

Hendler 2010

Sefy Hendler: *Entre »l'ombre« et »ce qui fait l'ombre«: le Narcisse de Cellini et le Paragone*, in: *Studiolo* 8 (2010), S. 169–184.

Hendler 2013

Sefy Hendler: *La guerre des arts: le Paragone peinture–sculpture en Italie XV^e–XVII^e siècle*, Rom 2013.

Lo Re 2010

Salvatore Lo Re: *Gli amori omosessuali di Varchi: storia e leggenda*, in: Élise Boillet / Chiara Lastraioli (Hg.): *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance*, Paris 2010, S. 279–295.

Nova 2003

Alessandro Nova: *Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis*, in: Alessandro Nova / Anna

Schreurs (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 183–202.

Pfisterer 2001

Ulrich Pfisterer: *Künstlerliebe. Der »Narcissus«-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 305–330.

Quiviger 1987

François Quiviger: *Benedetto Varchi and the visual arts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), S. 219–224.

Quiviger 2008

François Quiviger: *Célébrations académiques et débats sur l'art. Benvenuto Cellini et l'»Oration in lode della pittura« di Lionardo Salviati*, in: Marc Deramaix / Perrine Galand-Hallyn / Ginette Vagenheim / Jean Vignes (Hg.): *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Genf 2008, S. 187–196.

Rocke 1996

Michael Rocke: *Forbidden friendships. Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York 1996.

Scholten 2003

Frits Scholten: *Willem van Tetrode, alter Praxiteles*, in: Frits Scholten (Hg.): *Willem van Tetrode, sculptor (ca. 1525–1580). Guglielmo Fiammingo scultore*, Zwolle 2003, S. 10–77.

Schwarzenberg 2003

Erkinger Schwarzenberg: *Benvenuto Cellini. Un torso antico restaurato come Ganimede*, in: Gabriella Capecchi / Amelio Fara / Detlef Heikamp (Hg.): *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Florenz 2003, S. 138–153.

Senna 2000

Paolo Senna: *I Discorsi di Benedetto Cellini e il paragone tra le arti*, in: *Rivista di letteratura italiana* XVIII, 2/3 (2000), S. 91–106.

Tassi 1829

Francesco Tassi: *Ricordi prose e poesie di Benvenuto Cellini*, Florenz 1829.

Varchi 1564

Benedetto Varchi: Orazione funebre di Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo, Florenz 1564.

Varchi 1549

Benedetto Varchi: Due lezioni di M. Benedetto Varchi, Florenz 1549.

Varchi 1998

Benedetto Varchi / Vincenzo Borghini: Pittura e Scultura nel Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Livorno 1998.

Varchi 2013

Benedetto Varchi: Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch/Deutsch, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann / Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Vasari 1966–1997

Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti nelle edizioni del 1550 e 1568, hg. von

Rosaria Bettarini / Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–1997.

Vasari 2009

Giorgio Vasari, Das Leben des Baccio Bandinelli, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Hana Gründler, Berlin 2009.

Vossilla 1997

Francesco Vossilla: Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560: disputa su Firenze e su Roma, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 41 (1997), S. 254–313.

Waldman 2004

Louis A. Waldman: Baccio Bandinelli and art at the Medici Court. A corpus of early modern sources, Philadelphia 2004.

Waldman 2007

Louis A. Waldman: A rediscovered portrait of Benvenuto Cellini attributed to Francesco Ferrucci del Tadda and Cellini, in: The Burlington magazine 149, 1257 (2007), S. 820–830.