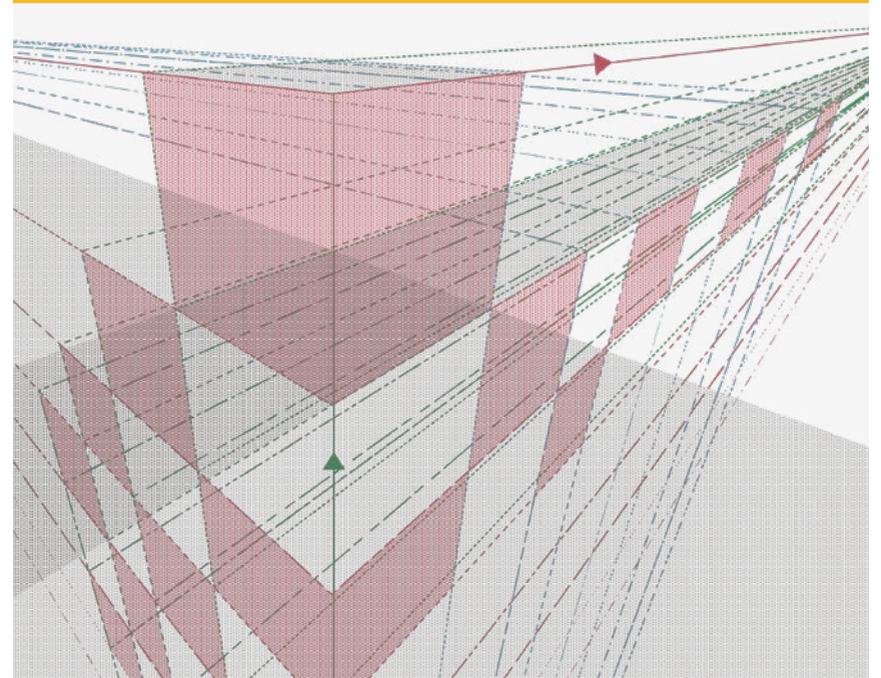




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Studien des Textilen und der Mode
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

Studien des Textilen und der Mode

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

Veranstalter

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design
der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Dorothee Haffner
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



ACfFR

]a[akademie der bildenden künste wien



Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

Gestaltung: Ann Katrin Siedenburg

Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

Titelbild

Bianca Koczan

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

DOI: <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor*innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die
Autor*innen, 2021.

Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava
Einführung | 12

I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

Biografien der Autorinnen | 255

Abstracts | 261

Linda Olenburg-Cava

Le gentildonne fiorentine di Artimino.

Ein Porträt des Netzwerkes der weiblichen Elite von Florenz um 1600

Im Jahre 1609, nachdem Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) starb, wurde ein Inventar seiner Villa in Artimino erstellt.¹ Neben Möbelstücken, Büchern und anderen Dingen, waren auch die Kunstwerke aufgelistet. Leider wurden dabei die Gemälde nur cursorisch erwähnt ohne Angaben von Details. Auffallend war nichtsdestotrotz die hohe Anzahl an Porträts von vornehmen Damen: die *Bellezze di Artimino*² bezeichnen eine ursprünglich 65 Werke umfassende Sammlung von Frauenporträts, die ca. 1599–1606 entstand und weibliche Mitglieder nobler Familien aus Florenz, Rom und Neapel darstellt. Obwohl das Inventar keine Informationen bezüglich der Autorschaft des Künstlers oder den Identitäten der dargestellten Damen liefert, klärt es über ihre Hängung in der Villa auf. Entsprechend ihrer geografischen Herkunft hingen die Damenporträts in Gruppen von drei bis neun Werken in verschiedenen Räumen des ersten Obergeschosses. Sie hingen nicht in einer einzigen Galerie oder einem ihnen gewidmeten Raum, sondern breiteten sich über Räume mit verschiedenen Funktionen in drei der vier Appartements des *piano nobile*, wie auch in einem der zwei großen Salons aus.

Der folgende Beitrag fokussiert auf die Darstellung gesellschaftlicher Ordnung anhand vestimentärer Porträts.³ Zunächst wird anhand des Inventars der Villa *La Ferdinanda* die Anbringung der *gentildonne fiorentine* beispielhaft vorgestellt. Der visuelle Einsatz von Kleidung, um die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe sichtbar zu machen, wird an einem Beispiel der bearbeiteten Porträtreihe belegt. Es folgt eine Analyse des Festtagskleides der Florentinerin um 1600 mit Hilfe eines Ganzkörperporträts einer *Dame des Medici-Hofs* aus der Italienischen

Botschaft in Prag, um davon ausgehend Rückschlüsse auf die *gentildonne fiorentine* als Gesellschaftsportrait zu ziehen.

Die unter *Bellezze di Artimino* bekannte Frauenporträtreihe ist trotz der häufigen Referenzen noch nicht als eigenständiger Forschungsgegenstand in den Fokus genommen worden.⁴ Die erste übersichtliche Zusammenstellung der zur Reihe gehörenden Porträts findet sich im *Catalogo generale* der Uffizien in Florenz.⁵ Im darauffolgenden Jahr 1980 wurden einige der Porträts im Rahmen der Ausstellung *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei* ausgestellt und im dazugehörigen Katalog besprochen.⁶ Miles Chappell versuchte in seinem Aufsatz von 1981 eine Zuschreibung anhand von Archivmaterial und leistete somit den bis dato ausführlichsten Beitrag zu den sogenannten *Bellezze di Artimino*.⁷

Villa *La Ferdinanda* – Schauplatz für die Porträts

Die Porträts der *gentildonne fiorentine* waren für die Villa *La Ferdinanda* in Artimino vorgesehen, welche etwa dreißig Kilometer westlich von Florenz liegt und Teil der Provinz Prato ist. Was aber war sonst noch in der Villa zu sehen? Das Bildprogramm der meisten Räume bestand aus zwei bis drei großen Staatsporträts europäischer Herrscher, den mittelgroßen Frauenporträts und vier bis sechs flämischen Landschaften. Zum Beispiel befanden sich laut dem Inventar von 1609 im ersten Raum von Ferdinandos Wohnbereich zwei große Staatsporträts von ihm und seiner Frau Christiane von Lothringen (1565–1636), ein *quadretto*, das heißt kleines Porträt des Principe d'Urbino, sechs Porträts von *gentildonne fiorentine*, einen *braccio*⁸ – eine florentinische Armlänge – hoch und vier große flämische Landschaften.

Das Inventar ist sehr karg in den Beschreibungen der Einträge; bei den Herrscherporträts werden die dargestellten Personen namentlich erwähnt, die flämischen Landschaften in der Regel als *passatempi* bezeichnet. Künstlernamen werden selten

benutzt, es sei denn es handelt sich um ein Meisterwerk aus der Hand von Cristofano Allori, Tiziano Vecellio oder Raffaello Sanzio.

Für die Frauenporträts sind mindestens zwei Künstler dokumentiert. Sie waren sehr präzise in der Wiedergabe der Stofflichkeit der Kleider und des Schmucks. Die verschiedenen Muster und Formen der Spitzenkragen, aber auch die unterschiedliche Gestaltung der Gewänder fällt besonders auf. Die Porträts stellen die Damen sehr stilisiert dar, die Gesichter scheinen wenig individuell. Eine knappe Analyse der formalen Strukturen und des Formats zeigt, dass die Porträts über mehrere Jahre hinweg nach spezifischen formalen Richtlinien produziert und für vordefinierte, dekorative Kontexte hergestellt wurden.⁹ Die Einheit der Konzeption, die akkurate Ausführung, aber auch die schiere Zahl von insgesamt 65 Porträts, die sich 1609 in der Villa befanden ist beachtenswert.

Die Mehrzahl der Werke zeigt über den Gesichtern der Porträtierten eine Inschrift mit dem Namen der jeweils dargestellten Frau; weitere Namen von ehemals dargestellten Damen sind in Archivdokumenten erwähnt, doch die Porträts scheinen verloren beziehungsweise bisher nicht identifiziert zu sein. Mangels detaillierter Information lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche Porträts zur ursprünglichen Ausstattung gehörten, aber aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeit scheint ein großer Teil der Reihe rekonstruierbar zu sein.¹⁰ Die erhaltenen Porträts, die sich noch heute zum Großteil im Depot des *Polo Museale* in Florenz befinden, sind in ihrer Anzahl, Qualität und dem Variationsreichtum der Kleidung beeindruckend.¹¹ Zu wenigen der Frauen gibt es biographische Informationen, aber es lässt sich belegen, dass einige die Töchter von Personen waren, die bereits für den Großherzog Cosimo I. de' Medici, den Vater von Ferdinando I., am Hof tätig waren.¹² Bisher wurde allerdings nur wenig über die Rolle der noblen Frau – *gentildonna* – am Hof von Ferdinando I. de' Medici geforscht, und noch weniger im Umfeld seiner Frau Christiane von Lothringen.¹³

Muster und Formen – Die Kleidung im Detail

Das Porträt der *Caterina Strozzi negli Strozzi* ist exemplarisch für den Rest der Reihe der Florentinischen Damen (Abb. 1).¹⁴ Im gezeigten Beispiel posiert die Dame vor einem undeutlichen dunklen Hintergrund. Ihre Haltung ist anmutig; ihr Lächeln und Blick zurückhaltend. Sehr prominent im Bild zu sehen sind: das dunkle Überkleid aus braunem Samt mit aufwendigen Goldstickereien, die Ärmel mit einem vertikalen Schlitz versehen, der am Ellenbogen in einen kürzeren horizontalen Schlitz übergeht, lassen das elfenbeinfarbene Unterkleid hervorscheinen, welches vermutlich aus Seide ist und mit Gold- und Silberfäden durchwirkt ist, und der hochaufragende weiße Spitzenkragen. Der Schmuck besteht aus einer einfachen Perlenkette und Perlenohrringen, die mit einer schwarzen Schleife dekoriert sind. Die Frisur, deren feine Locken die Stirn herzförmig umrahmen, ragt hoch über den Kopf auf und ist möglicherweise toupiert, über ein Kissen gelegt und im Nacken zu einem Knoten gesteckt.



Abb. 1 | Anonym, *Caterina Strozzi negli Strozzi*, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283.

Die *veste* war eines der wichtigsten Kleidungsstücke im »Kleiderschrank« der noblen Florentiner Dame Ende des 16. Jahrhunderts. Für sie wurden die schönsten und teuersten Stoffe genommen, die während dieser Zeit in Florenz produziert wurden: goldgewebte Seiden, Brokate aus Metallgarnen und/oder polychromen Seiden. Zusätzlich wurde sie mit aufwendigen Mustern versehen: blühende Zweige, Blätter, Kleintiere, Ranken und Blumen. Gold und Silber waren beliebte Materialien auch für den Besatz von Spitzen, Fransen und Knöpfen.²⁵

Die *sottana* bestand meist aus leichten, aber immer edlen Stoffen wie zum Beispiel Damast, Taft, Brokat-Satin, die vorzugsweise mit polychromen Blumenmotiven bestickt waren. Neben einem klassischen Weiß, welches sich mit jeder Art von Farbigkeit eines Überkleides sehr gut kombinieren ließ, konnten die Farben des Unterkleides auch variieren. Die Ärmel wurden in der Regel mit horizontalen Streifen aus Edelmetallen besetzt, die mit kleinen bunten Mustern durchsetzt waren und die Farben des Kleides wiederaufnahmen oder in Kontrast zu diesem standen. Die Besätze, Stickereien, Anbringung der Posamenten oder Spitze waren immer in Gold oder Silber.²⁶

Die zum Großteil im Depot der *Galleria Palatina e Appartamenti Reali* im *Palazzo Pitti* in Florenz aufbewahrten Porträts ähneln sich untereinander sehr. Erst auf den zweiten Blick und im Vergleich treten die Unterschiede in der Gestaltung der Kleidung auf. Die Spitzenkragen haben nicht nur verschiedene Formen, wie zum Beispiel die eines Medici- oder Mühlradkragens, besonders die Ausarbeitung der Muster der Spitze sind von Dame zu Dame unterschiedlich. Ob diese Kragen so jemals existierten oder es sich hier allein um die künstlerische Freiheit des Malers handelt ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Jedoch spricht es für eine Individualisierung der einzelnen Porträts, da jede Dame ihr eigenes Muster hat, trotz insgesamt homogener Wirkung der Porträtreihe. Viele der Spitzenkragen sehen sich ähnlich und einzelne Muster wiederholen sich, aber von Porträt zu Porträt entstehen neue Kombinationen.²⁷ Nicht nur die Kragen, sondern auch die aufwendigen Muster und

Applikationen der Gewänder sind von Dame zu Dame unterschiedlich. Erst wenn man näher an die Porträts herantritt – die sehr nachgedunkelt zu sein scheinen – erkennt man den Farbenreichtum. Vorherrschend sind zwar die dunklen Töne, diese sind aber durch Gold- und Silberverzierungen unterbrochen.

In den ausgewählten Beispielen (Abb. 1–3)²⁸ sind zwei vorne offene und ein durchgehender Spitzenkragen zu sehen. Dabei fügen sie sich zu jeweils neuen Kombinationen aus Sternen- und anderen geometrischen Mustern. Die Kleider nehmen im Detail von Porträt zu Porträt immer wieder neue kontrastierende Texturen, Muster und Farben an (Abb. 1, und 3–4)²⁹. Dunkler Samt wird durch Gold- und Silberfäden durchzogen, teilweise sind Auberginetöne auszumachen, die mit Blumenmustern bestickt sind; das Porträt der *Maria Carnesecchi negli Rucellai* (Abb. 2) sticht mit ihrem roten Kleid besonders hervor.

Kostüm und Schmuck – im Großen

Ein Schlüssel zur semantischen und hofkulturellen Bedeutung der *gentildonne* liefert die dargestellte Kleidung. Über eine »Vestimentäre Kunstgeschichte«²⁰ lassen sich mittels der Kostümanalyse ikonographische Besonderheiten der Damenbildnisse erkennen. Man könnte dabei auf die Kostbarkeit der verwendeten Materialien oder die aufwendigen Schnitte eingehen. Die Virtuosität der Künstler sehen wir noch heute in der qualitativ hochwertigen Ausführung der gemalten glänzenden Samt- und Seidenstoffen, die mit Gold und Silberfäden verziert sind, in seltenen Spitzen, kostbaren und vermeintlich nutzlosen Gegenständen die von Taschen und Gürteln hängen – sie sind Beweise für die große perfektionierte Originalität des italienischen Handwerks.²¹

Der Begriff »Mode«, wie er Kleidung zugeschrieben ist, wird zum gegenwärtigen Zeitpunkt, in hohem Maß emanzipiert von noch bis vor kurzem gültigen westeuro-



Abb. 2 (oben links) | Anonym, *Maria Carnesecci negli Rucellai*, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284.

Abb. 3 (oben rechts) | Anonym, *Selvaggia del Riccio negli Albizi*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298.



Abb. 4 (unten links) | Anonym, *Elisabetta Palmerini nei Naccetti*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305.

päisch hierarchisierenden Wertevorstellungen, sehr allgemein als sich ändernde Kleidungsformen beschrieben, die von einer Gruppe von Menschen zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort übernommen werden. Diese aufgeklärte Definition ist weder zeit- noch ortsspezifisch. Eine derzeit weit verbreitete Prämisse ist es dennoch, dass Mode nicht vor dem 14. Jahrhundert existierte und sich erst mit dem Aufstieg der Marktwirtschaft an den europäischen Höfen entwickelte.²² Achim Landwehr hingegen verschiebt die ›Geburt der Mode‹ ins 17. Jahrhundert.²³ Hier findet sich der Modebegriff, wie er zudem seit Georg Simmel verwendet wird, dieser ist jedoch für das Verständnis der vormodernen Kleidung, wie wir sie auch hier betrachten nicht immer anwendbar.²⁴ Sicher ist, dass Tradition, Herkunft und Brauch in der Kleidungsfrage bis Anfang des 17. Jahrhunderts im Vordergrund standen. Daher waren gerade im gesellschaftlichen Bereich Ordnungsmodelle wichtig, die in Form von Kleiderordnungen umgesetzt wurden. In der Betrachtung der *gentildonne fiorentine* ist ein Konzept zu erkennen, welches an die oben beschriebene gegenwärtige Definition anzuknüpfen scheint, und in jedem Fall Welters und Lillethun zustimmt und somit eine argumentative und visuelle Verbindungslinie sichtbar werden lässt zwischen der Mode der Neuzeit und der Mode der Vormoderne. Mit Hilfe der Kleidung versuchten Menschen bereits um 1600 ihre gesellschaftliche Gruppenzugehörigkeit vordergründig durch offensichtliche vestimentäre Angleichung und zeitgleich durch subtile Momente der Abgrenzung mit individuellen Nuancen zu propagieren, zu manifestieren und sichtbar zu machen.²⁵

Das Kostüm ist in den Porträts der *gentildonne fiorentine* nur im Ausschnitt zu sehen, doch der Typus ist durch zeitgenössische Porträts in voller Körperlänge überliefert und vergleichbar hier in einem Beispiel einer unbekanntenen Dame aus dem Florentiner Umfeld (Abb. 5).²⁶ Laut Karla Langedijk war die Porträtmalerei in Florenz in den letzten zehn Jahren des 16. Jahrhunderts und den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auf einem niedrigen Niveau.²⁷ Wie das gewählte Beispiel hatten viele Porträts dieser Zeit den Charakter eines Kostümstücks. Dieses wurde nach



Abb. 5 | Anonym, Porträt einer Hofdame der Medici, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, Archivio storico Ambasciata d'Italia, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.

festgelegten Mustern gemalt: Ganzkörperporträt mit einem Tisch und Vorhang links oder rechts der Figur, mit oder ohne Fächer oder Taschentuch in der Hand. Diese Gemälde beeindruckten mehr durch die Darstellung der kostbaren Materialien der Kleider, Spitzenkragen und -manschetten und der Schmuckstücke. Das Gemälde, welches als *Dame des Medici Hofes* betitelt ist kann nicht eindeutig einem Künstler zugeschrieben werden, noch ist die Identifizierung der Dame oder die Provenienz des Werkes endgültig nachweisbar.²⁸

In einem türkisen Rahmen mit Goldverzierung ist eine edle Frau in ganzer Körperlänge porträtiert. Sie steht in einem nicht weiter definierten Raum und stützt ihre linke Hand auf einen Tisch, der mit einer eleganten grünen Samtdecke, die mit goldenen Borten versehen ist, bedeckt ist. Auf dem Tisch steht mittig eine große Vase

mit einem Blumenbouquet. Den linken Bildrand dominiert ein dunkelroter Samtvorhang, der mit goldenen Fransen versehen und zu einem Knoten gebunden ist. Die frontale Position der Dame erlaubt den Blick auf die kostbare Kleidung: ein dunkles Überkleid – die *zimarra* oder *veste*²⁹ –, ein blaugrünes mit Goldbändern verziertes Unterkleid – die *sottana* – und ein großer weißer Spitzenkragen. Die Frisur *à l'arcelet* ist mit einem Perlenanstecker verziert. Sie trägt eine dreireihige lange Perlenkette und Ohrringe mit einer dunklen Schleife und einer hängenden Perle. In ihrer rechten Hand trägt sie ein mit Spitze besticktes Taschentuch.

Das Kostüm zeichnet sich durch die betont symmetrische Gestaltung und kostbare Dekorationen aus. Es ist ein direkter Verweis auf den Status der Dame. Der steife, glockenförmige Unterrock und die Ärmel ihres (Unter-)Kleides sind aus einem schimmernden blaugrünen Material, welches in regelmäßigen Abständen mit goldbestickten Bändern versehen ist. Der Ärmelabschluss ist mit fein gearbeiteter Spitze verziert. Zur Zeit von Christiane von Lothringen und Ferdinando I. de' Medici wurde der Einsatz von Stickereien und Spitze immer wichtiger. Christiane beauftragte die Nonnen von Santa Felicità, Nahe des großherzoglichen Palasts, für handgefertigte Stickereien und Spitzen.³⁰

In starkem Kontrast dazu steht das aus schwarzem Samt bestehende Überkleid und die ballonförmigen Ärmel, die auf Ellbogenhöhe gespalten sind. Diese sind an den Nähten in regelmäßigen Abständen mit hellen hängenden getupft scheinenden Verzierungen versehen. Zusätzlich sind die Ränder des Überkleides und der Ärmel mit aus Gold- und Silbergarn bestehenden Bändern ausgestattet. Die konische Form des Kleides wird durch die zwei goldenen Streifen hervorgehoben, welche den Saum des Unterrocks umranden und in einem Quartett von Linien im zentralen Teil des Rockes bis zur Hüfte aufsteigen. Diese Vertikalität wird durch die Wiederholung der Streifen auf dem Mieder unterstützt. Darüber hängt eine lange dreireihige Perlenkette, die am oberen Rand des Mieders mit einer roten Schleife befestigt ist. Diese wiederholt sich in der zweireihigen Perlenkette am Hals der dargestellten

Frau. Durch den großen, gestärkten und bestickten Kragen, der über die Schultern ragt und das Gesicht rahmt, wird die Symmetrie des Kleides zusätzlich gesteigert.

Dieser Stil ist eine anmutige florentinische Anpassung der geschlossenen, zugeschnittenen spanischen Mode des späten 16. Jahrhunderts.³¹ Die Kleider und der Schmuck, vor allem die Perlenkette, identifizieren die Dargestellte mit der gehobenen Klasse. Cosimo I. hatte einen Beschluss erlassen, demnach es nur Damen der höheren Gesellschaftsschicht erlaubt war Perlenketten zu tragen, zusätzlich durften diese nicht mehr als 500 *scudi* kosten.³² Renaissance-Lapidare verbanden Perlen mit Reinheit und Keuschheit, zwei Tugenden, die hoch geschätzt wurden und in einer respektablen Frau unerlässlich waren. Daher sind Perlen ein allgegenwärtiger Bestandteil der Kleidung einer noblen Frau.³³ Die Damen wurden wahrscheinlich kurz nach ihrer Hochzeit porträtiert, wie die Namensinschrift im oberen Bildfeld belegt, da hier sowohl die Geburts- als auch angeheirateten Familiennamen angegeben sind.

Diese Art des Porträts mit prominent positionierter Figur, der Größe der Leinwand, sowie den stilistischen und körperlichen Merkmalen ähneln den offiziellen Porträts – *serie aulica* – der Medici.³⁴ Der idealisierte Stil dieses unbekanntes Florentiner Malers, der die Porträtierte frontal in die Komposition stellt, um den hohen sozialen Status visuell zu verstärken, war in der großherzoglichen Umgebung von Florenz sehr beliebt und wurde zu einem Repräsentationsmodell, welches zur Grundlage für viele weitere Porträts diente. So entstanden generische Galerien von Porträts, in denen die dargestellten Figuren und Objekte, mit nur wenigen Variationen, sich sehr ähneln, was die Vermutung aufkommen lässt, dass hierbei mit Vorlagen – *cartoni* – gearbeitet wurde.³⁵ Diese Vorgehensweise würde auch die mangelnde Dreidimensionalität der Porträts erklären, die die Frauen wie eine ausgeschnittene Schablone vor einen dunklen Hintergrund setzt und sich jeglicher Bezug zum Raum des Gemäldes und seiner Ausleuchtung verliert.

Gesellschaftsportrait

Für formelle Anlässe wurde im 16. und 17. Jahrhundert das Festtagskleid – ein Ensemble aus Unter- und Überkleid – getragen, welches den Repräsentationswert steigerte. Allein die für die beiden Gewänder erforderliche Stoffmenge signalisierte Reichtum. Die Komposition der Materialien und Farben von Über- und Unterkleid vollendete die Prachtentfaltung und den damit einhergehenden ständischen Auftritt der Damen.³⁶ Dieses »Kleid« nimmt in den Porträts der *gentildonne fiorentine* eine wichtige Rolle ein; die Präsenz des Kleides in den Porträts kann als Ausdruck einer »visuellen Reflexion über die gesellschaftliche Bedeutung der Kleidung«³⁷ in Florenz um 1600 gesehen werden.

Erst in der Aneinanderreihung mehrerer Porträts wird die einheitliche Darstellung der Damen erkenntlich, ihre Kleidung wirkt dadurch wortwörtlich wie eine Uniform der edlen Frauen von Florenz. Die Porträts bilden eine generische Galerie, in der die Frauen in gleichem Stil mit wenigen Variationen wiedergegeben sind.³⁸ Diese uniforme Darstellung der Kleidung, deutet auf einen Bekleidungsstandard hin, der die porträtierten Damen über »den individuellen Geschmack hinaus als soziale Gruppe definierte und erkennbar machte.«³⁹ Ein bestimmtes Kleidungsstück anzuziehen, sich auf eine bestimmte Weise zu stylen, bestimmte Accessoires zu benutzen, eine vordefinierte Haltung einzunehmen und kodifizierten Gesten zu folgen garantierte die Anerkennung von und Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die nach festen Kategorien »geordnet« war.⁴⁰ Die Pose, das Kleid und die Komposition können als Konventionen aus einem hochkodifizierten Vokabular erkannt werden, welche in der staatlichen Porträtmalerei im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert in Florenz eingesetzt wurde.⁴¹ Daher ist davon auszugehen, dass die Betrachtenden der Damenporträts jenem Netzwerk der gesellschaftlichen Elite in Florenz angehörten, zu deren professionellen Alltagskompetenzen zählte, höfische Kleidung und Accessoires zu deuten.⁴²

Es ist bisher nicht nachvollziehbar wie die zu porträtierenden Frauen aus den *Bellezze di Artimino* ausgewählt wurden. Auffallend sind jedoch wie viele berühmte noble Florentiner Familiennamen auf den Porträts ablesbar sind, darunter die Strozzi, Albizi, Capponi, Carnesecchi, Pucci und viele mehr.⁴³ Für die Mehrzahl der porträtierten Damen lässt sich anhand von Quellen aus der Nationalbibliothek und dem Staatsarchiv von Florenz nachweisen, dass es sich um real existierende Frauen handelte, die zum Entstehungszeitpunkt der Porträts in Florenz gelebt hatten.⁴⁴

Die Frage warum Ferdinando I. de' Medici sich eine solche Frauenporträtreihe neben Porträts europäischer Herrscher in seiner Villa in Artimino aufhängen ließ, kann zum Zeitpunkt dieses Aufsatzes nicht endgültig beantwortet werden. Ein Anhaltspunkt ist hier die Machtrepräsentation auf regionaler Ebene durch die visuelle Verbindung zu den wichtigsten Florentiner Familien seiner Zeit. Diese kann auch als Dokumentation gesellschaftlicher Strukturen gesehen werden.⁴⁵

Schlussfolgerung

Auch wenn die Porträts der *Bellezze di Artimino* zu Teilen Probleme mit der Zuschreibung und der Identifikation der Damen aufweisen, das heißt, dass sie über ihren Namen hinweg bis dato nicht in der Geschichte und ihrer Biografie in Florenz um 1600 greifbar sind, noch welchen konkreten Bezug sie zum Hof der Medici hatten, sind sie als Reflexion eines bestimmten Moments in der Geschichte des höfischen Porträts und der zeitgenössischen Kleidung in Florenz von Interesse. Die physiognomische Wiedergabe der porträtierten Damen wurde dem Stil und den höfischen Konventionen, die durch das aufwendige Gewand und die einstudierte Grazie in Haltung und Ausdruck gekennzeichnet waren, untergeordnet.

Anhand des Inventars der Villa *La Ferdinanda* kann eine Hängung der *Bellezze di Artimino* in Gruppen von drei bis neun Werken in Räumen verschiedenster Funktion

nachgewiesen werden. Offensichtlich war es den Auftraggebern wichtig, dass die Damen in mehr als der Hälfte der Appartements äußerst weitläufig in den Räumlichkeiten, regelrecht omnipräsent vertreten waren und den weiblichen Hofstaat repräsentierten.

Die vorgenommene Analyse der Kleidung mit Hilfe einer *Dame des Medici-Hofs* aus der Italienischen Botschaft in Prag und dem exemplarischen Porträt der *Caterina Strozzi negli Strozzi* ergab, dass die porträtierten Edeldamen in Festtagskleidern dargestellt sind. Die Zurschaustellung der reichen florentinischen Stoffe ist nicht zuletzt auch eine Demonstration der Wirtschaftskraft der noblen Familien. Durch die detaillierte Wiedergabe der Materialien und der Variationsreichtum der dargestellten Muster, scheint die Porträtreihe eine Art Dokumentation des Festtagskleides der Florentinerinnen um 1600 zu sein. Bei ursprünglich 65 Porträts, die in der Villa *La Ferdinanda* 1609 hingen, konnten die Details der Kleidung und des Schmucks nur anhand weniger Beispiele näher betrachtet werden. Jedoch haben diese stellvertretend für die ganze Reihe deutlich gemacht, dass die uniformhafte Kleidung genutzt wurde, um die Zugehörigkeit der Gruppe zu einer sozialen Klasse visuell darzustellen. Somit können die *gentildonne fiorentine* als Visualisierung und Repräsentation eines sozialen Netzwerks der noblen Florentiner Damen um 1600 gesehen werden.

Abschließend kann man sagen, dass die Damenporträts eine spezifische soziale Gruppe an den Wänden der Villa *La Ferdinanda* in Artimino zeigten. Die porträtierenden Damen waren ein wichtiger Bestandteil des Hofes und rühmten sich Generationen übergreifender Verbindungen zum Medici-Hof. Ihre Zugehörigkeit zu berühmten Florentiner Familien zeichnen sie als Mitglieder der weiblichen Elite der Florentiner Gesellschaft aus. Ihre Porträts sind ein Dokument der politischen und gesellschaftlichen Strukturen in Florenz um 1600 und ihre Kostüme sind ein wichtiges visuelles Zeugnis ihres hohen sozialen Rangs.

Anmerkungen

- 1 | Das Inventar von 1609 bezeichnet die bearbeiteten Porträts durchweg als »gentildonne fiorentine«, »gentildonne romane« und »gentildonne di Napoli«. In diesem Aufsatz werden lediglich die Florentinischen Damen besprochen, die sich durch ihre einheitliche Konzeption visuell abgrenzen lassen. **ASF, Misc. Med. 385, Ins. 2a**, »Inventari dei beni lasciati in eredito dal Gran-duca Ferdinando I al figlio Principe Francesco [...] Villa et Palazzo d'Artimino, 1608 adi 10 di marzo [1609]«.
- 2 | Der Name *Bellezze di Artimino* (*Schönheiten von Artimino*, in diesem Fall besser: von Florenz) erscheint erstmalig im Generalkatalog der Uffizien von 1979; s. **Bertani Bigilli** 1979, S. 710. Er weist auf die Serie als eine Schönheiten-Galerie hin. Das zeitgenössische Inventar von 1609 benennt sie als »Gentildonne« – vornehme Frauen.
- 3 | Dieser Beitrag ist die schriftliche Ausführung des im Rahmen der ersten Spring School des *netzwerk mode textil e.V.* gehaltenen Vortrags zu *Vogue – Zeremoniell-Kleidung in Florenz um 1600. Ein Porträt der Hofdamen von Christiane von Lothringen*. Diese Recherche ist Teil des Dissertationsprojekts der Verfasserin mit dem Arbeitstitel *Le Bellezze di Artimino – das weibliche soziale Netzwerk in Florenz um 1600*, in der anhand einer Reihe von Frauenporträts die Rolle der Frau in Florenz um 1600 und das soziale Netzwerk nobler Florentiner Familien, insbesondere deren Bezug zu den Medici, behandelt wird.
- 4 | Relevante Untersuchungen wie zu den Frauen der Medici und ihrer Rolle in der Politik und als Mäzeninnen von Christina Strunck (vgl. **Strunck** 2011 und **Strunck** 2017) oder der Ausstattung der Räume der Regentin in der Villa *Poggio Imperiale* von Ilaria Hoppe (s. **Hoppe** 2012) streifen das Thema, sprechen jedoch diese Frauenporträtgalerie nicht direkt an. Gleiches gilt für Michael Wenzels Dissertation über die Heldinnen- und Schönheitengalerien, die auf die Porträtgalerie von Artimino verweist, aber sich nicht tiefergehend mit ihr auseinandersetzt (vgl. **Wenzel** 2001).
- 5 | **Bertani Bigilli** 1979, S. 710–717. Der einleitende Text gibt eine gute (aber bei weitem nicht vollständige) Übersicht des relevanten Archivmaterials. Nicht alle abgebildeten Porträts können mit Sicherheit der Reihe zugeordnet werden.
- 6 | **Kat. Florenz** 1980, S. 303–306, Nr. 623–631.
- 7 | **Chappell** 1981.
- 8 | Die Florentinische Armlänge beträgt ca. 58,32 cm. Noch heute ist die Maßeinheit in der Via de' Cerchi in eine Wand eingelassen zu sehen, s. **De Carlo** 2015.
- 9 | Vgl. **Wenzel** 2006, S. 26.

- 10 | Das Inventar von 1609 (siehe Anm. 1) bezeichnet die bearbeiteten Frauenporträts lediglich als Porträts von »gentildonne«. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden weitere Inventare der Villa erstellt. Das Inventar vom 25. März 1638 erfasst über mehrere Tage hinweg topografisch die Einrichtungsgegenstände der Villa. Es wird zunächst das Datum genannt und darauffolgend der Raum, in dem sich die Gegenstände befinden. So ergibt sich für das erwähnte erste Zimmer der Wohnräume des Großherzogs folgende Ergänzung: Es hängen weiterhin die Porträts des Großherzogs Ferdinand I. de' Medici und seiner Ehefrau Christiane von Lothringen und vier Gemälde mit flämisches Landschaften, Jagdszenen und Gärten in dem Raum. Das Porträt des Principe d'Urbino wird nicht erwähnt, stattdessen wird ein Porträt einer Prinzessin in einem türkisen Gewand beschrieben. Aus den sechs ursprünglich gezählten Gemälden mit *gentildonne fiorentine* wurden nun fünf »Gemälde auf Leinwand, 1 1/3 Armlänge hoch und eine Armlänge breit, mit schwarzen Rahmen mit Goldverzierungen, darin gemalt bis zum Gürtel fünf »gentildonne fiorentine« von denen eine die Sig[no]ra Clarice Ghaetani, eine die Sig[no]ra Maria Borromei, eine die Sig[no]ra Leonora Capponi, eine die Sig[no]ra Isabella Buonguglielmi und die andere die Sig[no]ra Costanza Sanminiati ist.« (**ASF, Guard. med. 532 ter**, c. 13v–14r). Dieses bisher unveröffentlichte Inventar der Villa in Artimino von 1638 bezeichnet erstmalig die Damen mit ihren Namen. Es fällt auf, dass selbst nach dem Tod des Großherzogs Ferdinando I. de' Medici die Einrichtung und die Aufhängung der Kunstwerke verändert wurde. Nichtsdestotrotz lässt sich durch die namentliche Erwähnung der Frauenporträts im Inventar von 1638 eine erweiterte Liste von den sich ursprünglich 1609 in der Villa befundenen Porträts erstellen. Die Ergebnisse dieser Archivrecherchen werden ausführlich in der Dissertation der Verfasserin ausgeführt.
- 11 | Weitere möglicherweise zur Reihe gehörende Porträts könnten das Porträt der *Isabella Buonguglielmi ne' Montauti* (Anonym, 17. Jh., Öl/Leinwand, 69 x 56,5 cm, Douai, Musée de la Chartreuse, Inv. 1184) und das Porträt *Ottavia Capponi* (Anonym, 2. Hälfte 16. Jh., Öl/Leinwand, 68,6 x 57,5 cm, Chambéry, Musée des Beaux-Arts, Inv. M 138) sein. Vgl. **Chappell** 1981, S. 59.
- 12 | Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 303–308, Nr. 623–631.
- 13 | Eine ausführliche Studie zu Christiane von Lothringen am Hof der Medici findet sich in Christina Struncks Habilitation *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen, 1589–1636*, s. **Strunck** 2017.
- 14 | Abb. 1: Anonym, *Caterina Strozzi negli Strozzi*, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283. (Link: *Caterina Strozzi negli Strozzi*). Caterina Strozzi war die einzige Tochter von Federico Strozzi und Nannina von Bernardo Strozzi. Ihr Vater, ein Gelehrter, war Mitglied der *Accademia degli Alterati* und wurde 1580 zum Konsul der

Accademia Fiorentina gewählt. Zum Zeitpunkt des Porträts muss sie sehr jung gewesen sein, nicht älter als 22 Jahre, da die Ehe ihrer Eltern auf das Jahr 1578 zurückgeht. Zum Zeitpunkt des Porträts war sie aber bereits mit Filippo Strozzi verheiratet, wie der Doppelname belegt; von dem sie drei Kinder hatte: Maria, Giambattista und Rodrigo. Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 303f., Nr. 623.

15 | Vgl. **Orsi Landini** 2005, S. 147.

16 | Vgl. ebenda, S. 146.

17 | Zum Kragen s. **Zitzlsperger** 2016, S. 41–51.

18 | Abb. 1–3: Für Kragendetails: Caterina Strozzi negli Strozzi (s.o.), Maria Carnesecchi negli Rucellai, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284 und *Selvaggia del Riccio negli Albizi*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298. (Links: Maria Carnesecchi Rucellai und *Selvaggia del Riccio negli Albizi*).

19 | Abb. 1 und 3–4: Für Kostümdetails: *Caterina Strozzi negli Strozzi* (s.o.), *Elisabetta Palmerini nei Naccetti*, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305 und *Selvaggia del Riccio negli Albizi* (s. o.; Link: Elisabetta Palmerini nei Naccetti).

20 | Vgl. **Zitzlsperger** 2006.

21 | Vgl. **Cappi Bentivegna** 1964, Bd. 2, S. xxiv.

22 | Vgl. **Welters/Lillethun** 2018, S. 4.

23 | Der Begriff der »Mode« ist um 1600 schwierig, da sie erst im 17. Jahrhundert »das Licht der Welt« erblickte; s. **Landwehr** 2014, S. 219f.

24 | Vgl. **Zitzlsperger** 2016, S. 42. Referenz: **Simmel** 1905.

25 | Vgl. **Landwehr** 2014, S. 223–224 und **Zitzlsperger** 2016, S. 42.

26 | Abb. 5: Anonym, *Porträt einer Hofdame der Medici*, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, *Archivio storico Ambasciata d'Italia*, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.

27 | **Langedijk** 1981–1987, S. 135.

28 | Dem Beitrag auf der Seite der italienischen Botschaft in Prag lässt sich entnehmen, dass die Leinwand auf der Rückseite mit mehreren Einträgen versehen ist. Diese ermöglichen es, die Geschichte des Werks in Teilen nachzuvollziehen: Es ist ein Aufkleber der *Gallerie fiorentine* vorhanden [Die Angaben der Inventarnummern unterscheiden sich zwischen den Angaben im Text und der Tabelle am Anfang der Seite, Anm. d. Verf.]; anhand von Archivdokumenten lässt sich die Provenienz weiter belegen: Die Leinwand wurde zunächst temporär 1925 an die Botschaft in Washington verliehen und befindet sich später 1964 in der Botschaft in Prag; vgl. **esteri.it** 2014.

29 | Der Unterschied zwischen *zimarra* und *veste* ist nicht immer leicht auszumachen. In Archivdokumenten sind unterschiedliche Aussagen zu finden; vgl. **Orsi Landini** 2005, S. 148.

30 | Vgl. **Bonito Fanelli** 1980, S. 419; dort zit. **Galluzzi** 1781, S. 44.

31 | Vgl. **Chappell** 1981, S. 217. Zum Begriff und Phänomen der Mode und dessen Einsetzen im 17. Jahrhundert siehe **Landwehr** 2014, S. 213–214 und S. 219–223.

32 | Vgl. **Kat. Florenz** 1980, S. 305. Zum Zeitpunkt dieser Publikation konnte noch nicht in Erfahrung gebracht werden, ob sich die porträtierten Damen an die Höchstgrenze des Preises der dargestellten Perlenketten gehalten hatten, bzw. den Wert der dargestellten Perlen zu ermitteln. Medici-Frauen, aber auch ihre Entourage, die aus verheirateten noblen Florentinerinnen bestand, waren laut Heather L. Sale Holian von diesen Gesetzen befreit, nichtsdestotrotz bestätigen diese Art von Gesetzen, dass die Gesellschaft sich sehr über das visuelle Auftreten ihrer Individuen bewusst war und was ein bestimmtes Kleidungsstück aussagen würde; vgl. **Holian** 2008, S. 154.

33 | Vgl. **Holian** 2008, S. 157.

34 | Als *serie aulica* wird eine Porträtfolge bezeichnet, die Francesco I. de' Medici 1584 in Auftrag gab und die in späteren Jahren fortgeführt wurde. Die Bezeichnung *serie aulica* hat sich erst im 20. Jahrhundert für diesen Porträtzyklus eingebürgert; vgl. **Strunck** 2017, S. 189 und **Langedijk** 1981–1987, I, S. 137 und III, S. 1557. Diese sind heute zum Großteil im 1. Korridor der Uffizien zu sehen.

35 | Vgl. **esteri.it** 2014.

36 | Vgl. **Zander-Seidel** 2015, S. 78.

37 | Vgl. **Zitzlsperger** 2016, S. 41.

38 | Der Begriff des »Gesellschafts-porträts« ist ein Versuch die Porträts der *gentildonne fiorentine* abgrenzend zu den gängigen Staats- und Herrscherporträts zu bezeichnen. Ihre repräsentative Wirkung einer Gesellschaftsschicht, in diesem Fall der edlen Frauen von Florenz, resultiert durch die hohe Anzahl und einheitliche Gestaltung der Porträtreihe.

39 | Vgl. **Zander-Seidel** 2015, S. 78.

40 | Vgl. **Fantoni** 2003, S. 750.

41 | Vgl. **Chappell** 1981, S. 217.

42 | Vgl. **Holian** 2008, S. 148–149.

43 | Ein Verzeichnis der Namen auf den in Florenz, Chambéry und Douai erhaltenen Bildern findet sich im Anhang von **Wenzel** 2001, S. 464.

44 | Durch lukrative Ehen zwischen Häusern von gleichem oder höherem sozialen Rang, wurden Frauen zum »politischen Instrument«, welches zur Förderung der politischen Position ihrer Familie eingesetzt wurde. So konnte ein Zugehörigkeitsgefühl aber auch die Loyalität zueinander gestärkt

werden. Heather L. Sale Holian beschreibt offizielle Staatsporträts von weiblichen Medici-Mitgliedern damit, dass sie dazu benutzt wurden familiäre Bindungen und neue Allianzen und damit politische Verpflichtungen und Erwartungen, dynastische Stärke und Stabilität und letztlich Macht zu demonstrieren; vgl. **Holian** 2008, S. 156. Die Frage welchen Zweck die *Bellezze di Artimino* in der Villa *La Ferdinanda* erfüllten muss bis dato offenbleiben. Es ist jedoch sehr interessant, dass auch hier die familiären Zugehörigkeiten durch die Namensinschrift gut ablesbar sind.

45 | Vgl. **Wenzel** 2006, S. 23.

Liste der Abbildungen

Abb. 1 | *Anonym, Caterina Strozzi negli Strozzi, Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inventar 1890, Nr. 2283. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 2 | *Anonym, Maria Carnesecchi negli Rucellai, Öl/Leinwand, 59 x 44,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2284. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 3 | *Anonym, Selvaggia del Riccio negli Albizi, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2298. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 4 | *Anonym, Elisabetta Palmerini nei Naccetti, Öl/Leinwand, 69 x 57,5 cm, Florenz, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Depot, Inv. 1890, Nr. 2305. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali. Vervielfältigung und Verbreitung jeglicher Weise nicht gestattet.*

Abb. 5 | *Anonym, Porträt einer Hofdame der Medici, ca. 1600–1625, Öl/Leinwand, 221 x 167 cm, Prag, Archivio storico Ambasciata d'Italia, Inv. MAE 44, bereits Inv. 114.*

Quellen

| *Ritratto di Gentildonna della Corte Medici, Farnesina – Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, Ambasciata di Praga, Quelle: https://www.esteri.it/mae/it/politica_estera/cultura/patrimonio-artistico-delle-ambasciate/ambasciata-di-praga/ritratto-di-gentildonna-della-corte-medici.html (Stand: 19.03.2019, Homepage offline).*

Primärquellen

ASF Archivio di Stato di Firenze

Guard. med. Guardaroba Medicea

Misc. med. Miscellanea Medicea

| **ASF, Guard. med. 532ter:** »Inventario della Guardaroba del Palazzo di Artimino, 1638«, Topografisches Inventar; 25.–30. März 1638.

| **ASF, Misc. med. 385, Ins. 2a**, cc. 3–76: »Atti rogati da ser Pamfilo Guerrini attenenti alla reale famiglia Medici ricevuti il dì 4 settembre 1843 dal Pubblico Generale Archivio dei Contratti di Firenze. Cosimo II [de' Medici] 1609«: copia eseguita dal notaio Panfilo Guerrini dell'inventario dei beni lasciati in eredità dal granduca [di Toscana] Ferdinando I de' Medici ai figli, compilato il 14 giugno 1609; insbesondere: »Inventari dei beni lasciati in eredita dal Granduca Ferdinando I al figlio Principe Francesco [...] Villa et Palazzo d'Artimino, 1608 adì 10 di marzo [1609]«, cc. 2–76; 22 agosto 1609.

Literaturverzeichnis

| **Bertani Bigilli, Licia:** *La serie ›Bellezze di Artimino‹*, in: *Gli Uffizi: Catalogo generale*, hrsg. von **Luciano Berti und Caterina Caneva, Kat. Florenz**, Florenz 1979, S. 710–717.

| **Bonito Fanelli, Rosalia:** *I drappi d'oro: economia e moda a Firenze nel Cinquecento*, in: *Le Arti del Principato Mediceo*, hrsg. von **Candace Adelson**, Florenz 1980, S. 407–426.

| **Braudel, Fernand:** *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*, Vol. 1: *The Structures of Everyday Life*, New York 1981.

| **Cappi Bentivegna, Ferruccia:** *Abbigliamento e costume nella pittura italiana*, Band 2: *Barocco e Impero*, Rom 1964.

| **Chappell, Miles:** *Le ›Bellezze di Artimino: una nota sull'attribuzione*, in: *Prospettiva*, 25 (1981), S. 59–64.

| **De Carlo, Massimo J.:** *Il braccio fiorentino*, in: *Firenze nei dettagli*, Blogbeitrag 13.05.2015, Quelle: <http://firenzeinedettagli.blogspot.com/2015/05/il-braccio-fiorentino.html> (Stand: 05.11.2021).

| **Fantoni, Marcello:** *Le corti e i ›modi‹ del vestire*, in: *Storia d'Italia: La Moda*, hrsg. von **Carlo M. Belfanti und Fabio Giusberti**, Turin 2003, S. 737–766.

- | **Holian, Heather L. Sale:** *Family Jewels: The Gendered Marking of Medici Women in Court Portraits of the late Renaissance*, in: *Mediterranean Studies*, 17 (2008), S. 148–182.
- | **Hoppe, Ilaria:** *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012.
- | **Landwehr, Achim:** *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2014.
- | **Langedijk, Karla:** *The portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, 3 Bde., Florenz 1981–1987.
- | **Orsi Landini, Roberta:** *Lo stile fiorentino alla corte di Francia: il guardaroba di Maria*, in: *Maria de' Medici (1573–1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, hrsg. von **Caterina Caneva und Francesco Solinas**, Livorno 2005, S. 146–150.
- | **Fiori, Emanuela/Barocchi, Paola (Hrsg.):** *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, Kat. Florenz, Florenz 1980.
- | **Simmel, Georg:** *Philosophie der Mode*, in: *Moderne Zeitfragen*, 11 (1905), S. 5–41.
- | **Strunck, Christina:** *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen, 1589–1636*, Petersberg 2017.
- | **Strunck, Christina:** *Christiane von Lothringen, Großherzogin der Toskana (1565–1636)*, in: *Die Frauen des Hauses Medici*, hrsg. von Christina Strunck, Petersberg 2011, S. 75–93.
- | **Strunck, Christina (Hrsg.):** *Die Frauen des Hauses Medici: Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512–1743)*, Petersberg 2011.
- | **Welters, Linda/Lillethun, Abby:** *Fashion History. A Global View*, London/New York 2018.
- | **Wenzel, Michael:** »*li ritratti di tutte le più belle dame del mondo*«. *Sammlungen weiblicher Porträts in Florenz und Mantua um 1600*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hrsg. von **Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg**, München/Berlin 2006, S. 23–36, Abb. S. 53–54.
- | **Wenzel, Michael:** *Heldinnengalerie – Schönheitengalerie: Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470–1715*, Univ. Diss., Heidelberg 2001.
- | **Zander-Seidel, Jutta (Hrsg.):** *In Mode: Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, Heidelberg 2018, Online: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.396> [Stand: 19.03.2019].
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Zur Bildwürdigkeit der Halskrause. Kleidung und Insigne bei Rubens und in der flämischen Malerei*, in: *Regards croisés – deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik*, 6 (2016), S. 41–51.
- | **Zitzlsperger, Philipp:** *Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte*, in: *Kritische Berichte*, 1 (2006), S. 36–51.