LMU ZI

Annalena Döring, Franz Hefele, Ulrich Pfisterer (Hg.)

PLATZ DA IM PANTHEON!

Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800



KLINGER

VERÖFFENTLICHUNGEN DES ZENTRALINSTITUTS
FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Band 45

Platz da im Pantheon!
Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800

VERÖFFENTLICHUNGEN DES ZENTRALINSTITUTS
FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Band 45

Platz da im Pantheon!

Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800

Herausgegeben von

Annalena Döring, Franz Hefele, Ulrich Pfisterer

Dietmar Klinger Verlag
2018

Die Publikation begleitet die Ausstellung „Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800“ (25. Oktober 2018 bis 1. Februar 2019) am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch den
Verein der Freunde des Zentralinstituts für Kunstgeschichte e.V. Conivncta Florescit.

Umschlagabbildungen
Giorgio Vasari: Effigie di celebri pittori, scultori et architetti la cui vita fu descritta dal Signor Giorgio Vasari, Florenz: Simone Ciotti 1628, Privatbesitz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Prepress: Dionys Asenkerschbaumer
Druck: Tutte Print GmbH, Salzweg
Bindung: Buchbinderei Siegfried Loibl, Salzweg

© 2018 Dietmar Klinger Verlag, Passau

ISBN 978-3-86328-164-9
Printed in Germany

Inhalt

Essays

Ulrich Pfisterer
Beweise von Glückseligkeit
Künstlerbildnisse in Serien: Interesse, Status, Kanon 3

Valeska von Rosen
Künstlerbildnis – Künstler*selbst*bildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgrafischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen 35

Diletta Gamberini
The Poetry of the Portraits 65

Katalog

15./16. Jahrhundert 81

17. Jahrhundert 151

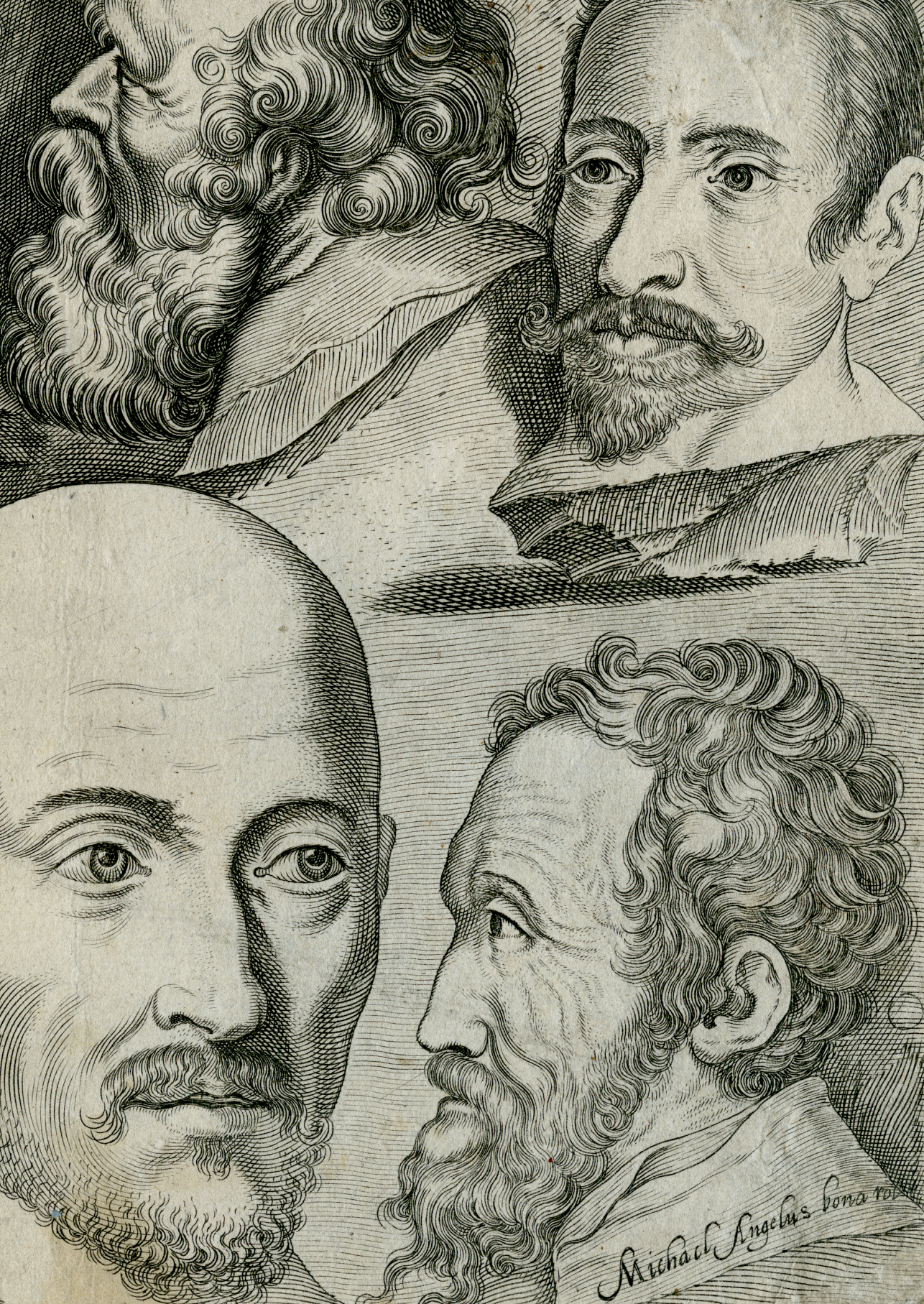
18. Jahrhundert 273

Anhang

Annalena Döring
Index 521
A. Publikationen 523
B. Künstlerbildnisse 561

Autorenverzeichnis 613
Bildnachweis 615
Dank 617

Essays


Michael Angelus bona ro

Ulrich Pfisterer

Beweise von Glückseligkeit
Künstlerbildnisse in Serien: Interesse, Status, Kanon

Quo maius, ut equidem arbitror, nullum est
felicitatis specimen quam semper omnes
scire cupere, qualis fuerit aliquis.

„Wenigstens meiner Ansicht nach gibt es keinen
größeren Beweis von Glückseligkeit, als wenn alle stets
zu erfahren trachten, wie jemand ausgesehen hat."

Plinius d. Ä., *Naturalis Historia* 35, 2, 10 (zit. *Naturkunde*,
hg. v. Roderich König, Düsseldorf/Zürich ²1997, S. 18 f.)

Pantheon – Parnass

Für die Künstler der Renaissance war es offenbar wesentlich leichter, ins Pantheon als auf den Parnass zu kommen. So verfügte Raffael testamentarisch kurz vor seinem Tod in der Nacht vom 6. auf den 7. April 1520, in S. Maria ad Martyres oder della Rotonda, dem zur Kirche umgewidmeten antiken Pantheon, einen Altar und die umgebende Ädikula zu restaurieren, Messen zu lesen und ihn dort zu bestatten – dies alles mit einer finanziellen Ausstattung von beträchtlichen 2.100 Dukaten.[1] Die Kirche war zu diesem Zeitpunkt in keinem guten Zustand, konnte mit anderen Orten der Marienverehrung in Rom nicht mithalten und frühere Künstlergräber wie in S. Maria sopra Minerva (Fra Angelico und Andrea Bregno) oder in S. Pietro in Vincoli (die Brüder Pollaiuolo) gab es ebenfalls nicht: auf den ersten Blick also keine besonders erstrebenswerte letzte Ruhestätte.[2] Raffaels Wahl galt freilich nicht der Kirche, sondern dem berühmten antiken Bauwerk, das er selbst vielfach studiert und gezeichnet hat – eine Verehrung der Antike, wie sie auch die Grabstatue einer Maria mit Kind, gemeißelt von Raffaels Schüler und Freund Lorenzetto, bezeugt. Dass sein Grab letztlich zum Auslöser dafür werden sollte, dass der Name des Pantheons seit 1790/91 zum Inbegriff nationaler Ruhmeshallen für große Männer und Frauen werden sollte, konnte Raffael nicht vorhersehen.

Der Aufstieg der Pantheon-Idee ist in den letzten Jahren mehrfach untersucht worden:[3] Bereits 1536 bestattete man Raffaels Anhänger Baldassare Peruzzi

neben ihm, 1564 folgte einer seiner engsten Mitarbeiter, Giovanni da Udine.[4] 1543 wurde eine Confraternità des Hl. Josef gegründet, in der vorrangig Künstler Mitglieder waren und die sich dem Erhalt des Pantheons verschrieb – der genaue Bezug zu Raffael ist nicht klar. Begraben wurden in der Folge jedenfalls zahlreiche Mitbrüder: Perino del Vaga (1547), Bartolomeo Baronio (1554), Taddeo Zuccari (1566), Flaminio Vacca (1605) – wobei diese nun alle Bildnisbüsten erhielten.[5] 1674 wurden dann auf Initiative von Carlo Maratta zuseiten von Raffaels Grab auch Büsten von diesem und von Annibale Carracci aufgestellt (Abb. 1).[6] Fünf Jahre später findet sich erstmals explizit der Gedanke formuliert, dass im Pantheon nur Personen bestattet seien, „die besonders dem Ingenium verpflichtete Künste ausführten, wie Maler, Architekten, Bildhauer, Stuckateure oder Sticker".[7] Nachdem 1713 ausnahmsweise auch ein Musiker – Arcangelo Corelli – hier einen Platz gefunden hatte, scheint das Interesse abgeflaut zu sein. Entscheidend waren daher vier Büsten, die 1776 bzw. 1782 von unterschiedlichen Personen zur Erinnerung ins Pantheon gestiftet wurden und nicht in Verbindung mit einem Grab dort standen: für Pietro Bracci, Nicolas Poussin, Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann. Mit Angelika Kaufmann kam schließlich 1808 die erste (und einzige) Frau in diesen Reigen. Damit war die Idee eines Tempels der Geistesgrößen mit einer Serie von Bildnissen endgültig verwirklicht – für den schließlich 1809/14 Antonio Canova ein neues übergreifendes Aufstellungskonzept zu verwirklichen trachtete.[8]

Allerdings hatten schon 1790/91 die Revolutionäre in Frankreich die eben fertig gestellte Kirche S. Geneviève zu einer säkularen Gedenkstätte der Nation erklärt und dafür den Namen Panthéon gewählt.[9] 1816 sollte dieses Panthéon dann auch erstmals für das Titelblatt einer seit 1790 publizierten druckgrafischen Serie berühmter Persönlichkeiten der französischen Geschichte gewählt werden – und sich in der Folge die Pantheon-Idee einer Zusammenstellung großer Geister vollends vom architektonischen Rahmen emanzipieren (vgl. Kat. 110).

Angesichts dieser vermeintlich ungebrochenen Erfolgsgeschichte gilt es mit Nachdruck und wiederum am Beispiel Raffaels daran zu erinnern, dass sich die Aufnahme von Malern, Bildhauern und Architekten in den Kreis gefeierter Geistesgrößen und Berühmtheiten, ihr sozialer Aufstieg von Handwerkern zu Künstlern, keineswegs geradlinig und ohne Schwierigkeiten vollzog. So zeigt Raffaels Fresko des *Parnass* in den Stanzen des Vatikan, ausgeführt um 1510, zwar erstmals zweifelsfrei Personen der Neuzeit, die auf dem Musenhügel neben den antiken Dichtern und Literaten zugelassen sind (auch wenn nur über die Identifizierung der *tre corone* Dante, Boccaccio und Petrarca Einigkeit besteht). Für die erste Darstellung eines Malers auf dem Parnass muss man aber bis zu Pietro Testas kunsttheoretischen Allegorien der 1640er Jahre warten.[10] Eine eigene Muse der Malerei, Skulptur oder Architektur – die es in der Antike nicht gab, was die Aufnahme in den Parnass ebenfalls erschwert haben dürfte – war überhaupt erst



Abb. 1: Francesco Diofebi: Öffnung von Raffaels Grab im Pantheon, 1836, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Ende des 16. Jahrhunderts in den Kreis ihrer klassischen Schwestern eingeführt worden.[11] Bilder, auf denen sich eine Muse der Malerei dann ganz selbstverständlich im Reigen der anderen Pieriden bewegt, finden sich im Frankreich des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts.[12] Sebastiano Resta sollte dann eines seiner Zeichnungsalben – das mit Raffael begann und in ihm gipfelte – als *Parnaso de' Pittori* benennen, die Blätter nach den Musen ordnen und ein Verzeichnis dazu (1707) publizieren.[13] Angesichts dieser zögerlichen Aufnahme lässt sich Raffaels ursprüngliche Wahl des Pantheons als Begräbnisort in gewisser Weise auch daraus verstehen, dass ihm der Zutritt zum eigentlich klassischen Ruhmesort des Geistes, dem Parnass, noch verwehrt geblieben war.

Zumindest ein gemeinsames Leitprinzip verbindet jedoch Parnass und Pantheon: die nobilitierende Serie, das Sich-Einreihen und Sich-Anschließen an große Vorläufer und Kollegen, die Aufnahme in eine exklusive, als mehr oder weniger kanonisch wahrgenommene Gruppe. In diesem Sinne bestätigte der Zutritt zum Musenhügel in der Neuzeit vor allem die Augenhöhe mit den gefeierten antiken

Literaten, Dichtern und Gelehrten. Im Pantheon entwickelte dagegen der überragende (Nach-)Ruhm Raffaels eine Anziehungskraft, die von seinem Adepten Peruzzi über den ‚Wiedererwecker der Malerei' Annibale Carracci bis hin zum ‚neuen Raffael' Anton Raphael Mengs reichte. Erstaunlicherweise ist dieses grundlegende Prinzip der Serie im Zusammenhang mit dem Aufstieg des Künstlers in der Frühen Neuzeit bislang noch nicht zusammenhängend untersucht worden.[14] Dabei erlaubt es besonders deutlich, die sich wandelnden Interessen an Künstlern und ihren Bildnissen in Relation zu Porträts anderer Personen- und Berufsgruppen nachzuvollziehen, die Eigen- und Fremdwahrnehmung des gesellschaftlichen Status von Künstlern – insbesondere auch für den ‚Stolz' einer Stadt oder Nation – einzuschätzen, über ästhetische Kanon-Bildung und die Genese kunsthistorischer Narrative sowie über die Dynamiken und Mechanismen des (Porträt-)Sammelns insgesamt nachzudenken.

Diese Fragen und Zusammenhänge untersucht die Ausstellung *Platz da im Pantheon!* für gedruckte Künstlerbildnisse in Porträtserien – von den ersten Beispielen aus dem späten 15. Jahrhundert bis hin zur Etablierung der Pantheon-Idee um 1800 und sowohl für Serien, die ausschließlich aus Künstler-Konterfeis bestehen, als auch für Serien, die Künstler neben anderen Personen vorstellen. Ein zweiter Teil wird dann die Künstlerbildnisse in Serien unter den veränderten Bedingungen des 19. Jahrhunderts behandeln. Der Katalog ist chronologisch nach Erscheinungsdaten aufgebaut. Zwei Indices erschließen sämtliche Künstlerporträts einer Publikation wie auch sämtliche gedruckten Porträts eines Künstlers, einer Künstlerin in allen hier erfassten Serien. Bei allem Bemühen war Vollständigkeit nicht zu erreichen. Dies gilt insbesondere für druckgrafische Darstellungen von Künstleranekdoten der Antike (etwa Apelles, Alexander und Campaspe) und Neuzeit (etwa Tizian und seine Geliebte, die Entdeckung des kleinen Giotto durch Cimabue oder die Begegnung von Tizian und Michelangelo im Beisein Vasaris in Venedig, wie sie Vasari und Lodovico Dolce schildern; Abb. 2).[15] Außerdem gibt es noch wesentlich mehr druckgrafische Ehepaar- und Familienbildnisse von Künstlern – einer ‚Minimalform' der Serie. Die hier aufgenommenen frühen Beispiele sollen zumindest die prinzipielle Bedeutung dieser Porträtform belegen.[16]

Der Fokus auf der Druckgrafik und der Versuch einer möglichst umfassenden Zusammenstellung erlauben zudem, drei weitere große Fragenkomplexe besonders gut zu studieren: die historischen Möglichkeiten und Veränderungen im Zusammenspiel von Bildnis und Biografie bzw. Begleittext,[17] die Gründe für das Wiederverwenden, Verändern oder Ersetzen von Vorlagen – deren Autoritätsgewinn oder aber Verlust durch den Druck und die Rezeption – und schließlich die spezifischen Möglichkeiten druckgrafischer Techniken und Medien für die Darstellung von Personen wie für das Sammeln von Bildnissen bzw. deren Serienbildung. Selbstverständlich verlangen dabei Serien von Künstlerbildnissen immer auch den Blick auf das umfassende Interesse der Frühen Neuzeit an Porträts und speziell druck-

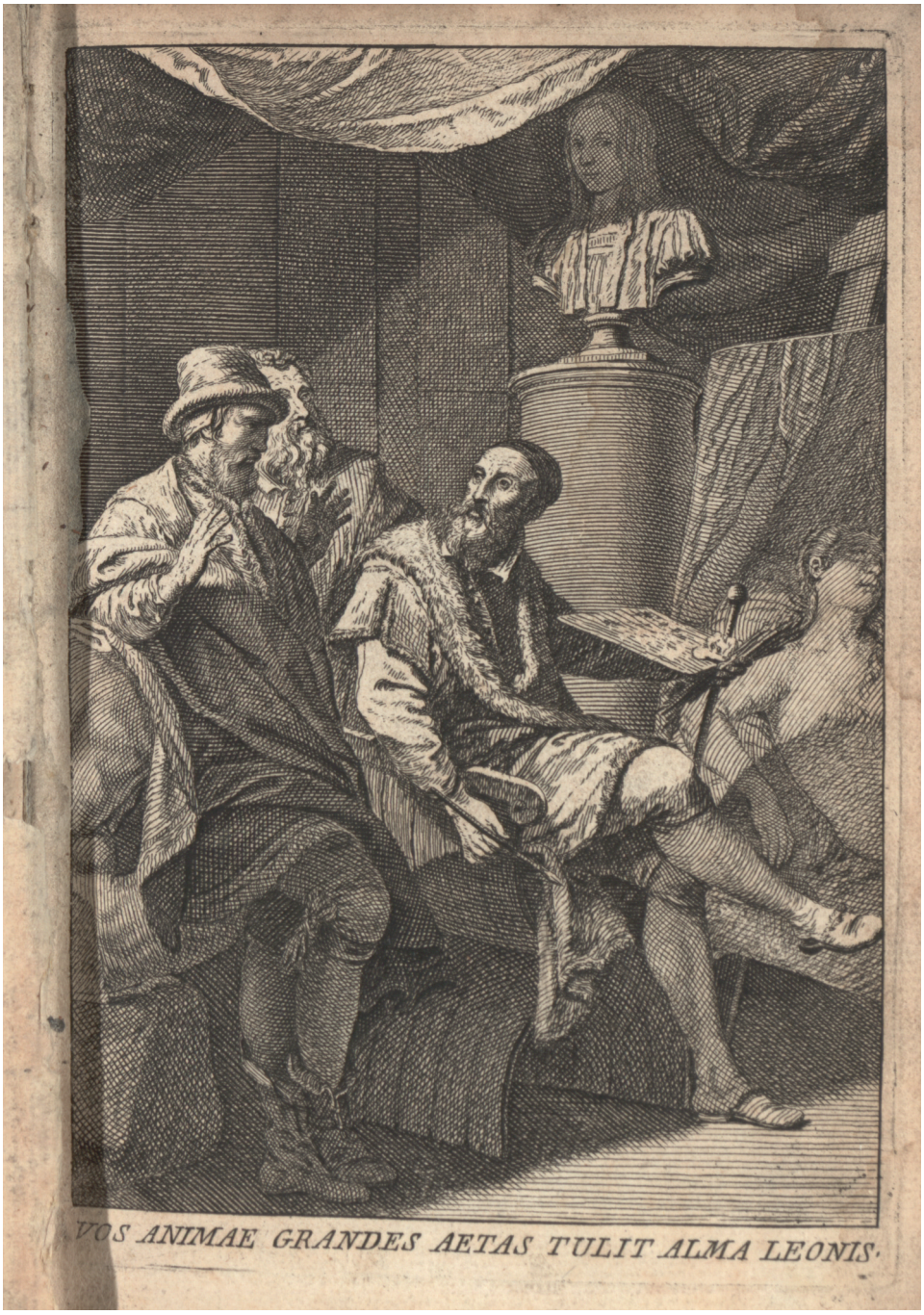


Abb. 2: Treffen von Tizian und Michelangelo im Beisein Vasaris unter der Büste Raffaels, in: Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, intitulé l'Aretin, Florenz 1735, Frontispiz

grafische Bildnisserien müssen mit Darstellungen in anderen Medien abgeglichen werden, wodurch die Herausforderungen des Themas nicht geringer werden.

Sammlungen von Bildnissen – Serien von Künstlern

Für das Sammeln von Porträts berühmter Männer (und Frauen) konnte sich die Frühe Neuzeit einmal mehr auf das Vorbild der Antike berufen: Ehrenstatuen von Dramendichtern wurden ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. in Theatern, Bildnisse von Dichtern, Philosophen und anderen Geistesgrößen ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. in Bibliotheken und Villengärten aufgestellt.[18] Selbst Bildnisvitenbücher *avant la lettre*, also Zusammenstellungen, die (gezeichnetes) Konterfei, Lobgedicht und/oder Kurzbiografie verbanden, existierten bereits. Am berühmtesten wurden die *Hebdomades vel de imaginibus libri XV* des Polyhistors Marcus Terentius Varro, der 700 Porträts in Siebener-Gruppen zusammengetragen haben soll – darunter auch die Konterfeis von sieben Architekten im zehnten Buch.[19] Eine solche Wiederbelebung der Antike in Verbindung mit der Entdeckung des Individuums und dem Aufstieg des Künstlers hat in der Forschung dazu geführt, die Genese von Porträtgalerien berühmter Männer und Frauen, vor allem dann aber auch Serien von Künstlerbildnissen mehr oder weniger ausschließlich aus der „Kultur der Renaissance in Italien" (Jacob Burckhardt) heraus zu entwickeln. Gerade für Serien mit Künstlerbildnissen trifft dies freilich nur bedingt zu.



Abb. 3a u. b: Andrea Pisano: ‚Apelles/Pictura' und ‚Polyklet/Sculptura', Reliefs vom Campanile am Dom von Florenz, um 1340, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Zwar geschieht in Florenz Entscheidendes: So scheint Giovanni Boccaccio in seiner Abschrift der Liste berühmter Männer des Paolino Minorita mit den Zusätzen: „Giottus florentinus pictor illustris" und „Iohannes Pisanus sculptor insignis" erstmals zwei neuzeitliche Künstler in einem solchen Kontext der Erwähnung für würdig befunden zu haben.[20] Und in seinem Buch zu berühmten Frauen der Antike und des Mittelalters (1361/62) stellte er neben anderen weiblichen Berühmtheiten auch drei antike Malerinnen vor, von denen Plinius berichtet: Marcia (eigentlich Iaia), Thamaris und Irene (vgl. dazu auch Kat. 1). Filippo Villani wird dann um 1381/90 das Lob der Stadt Florenz insgesamt auch auf ihre Maler gründen.[21] Wenn es zudem stimmt, dass die beiden Männer auf den um 1340 entstandenen *Pictura*- und *Sculptura*-Reliefs am Campanile des Florentiner Doms – so wie die anderen Erfindergestalten dort auch – als historische Persönlichkeiten verstanden werden und wohl Apelles und Polyklet darstellen sollten, dann würde Italien auch das früheste Bildzeugnis von antiken Künstlern in einer ‚Porträtreihe' liefern (Abb. 3a u. 3b).[22] Die frühesten Illustrationen zu Boccaccio und den antiken Malerinnen werden aber zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Frankreich produziert.[23]

Frühe gesicherte Porträts neuzeitlicher Künstler in einer Bildnisserie finden sich im Chor des Prager Doms, wo die Baumeister Peter Parler und der seit längerem verstorbene Matthias von Arras um 1374/85 in einer Reihe mit Karl IV., der kaiserlichen Familie des Hauses Luxemburg und den Prager Erzbischöfen erscheinen (Abb. 4a u. 4b). Auch wenn diese Position nicht ausschließlich als Dokument künstlerischen Selbstbewusstseins im modernen Sinne verstanden werden darf,



Abb. 4a u. b: Peter Parler: Matthias von Arras und Selbstbildnis, um 1374/75, Prag, Veitsdom





Abb. 5a u. b: Haus des Schlettstädter Stadtbaumeisters Stephan Ziegler, angebauter Erker von 1545, Detail mit Bildnistondo Vitruvs, Schlettstatt

manifestiert sich hier doch eine bemerkenswerte Mischung von Memorialgedanke, Wunsch der Auftraggeber, die Entstehung des Dombaus zu dokumentieren, und Anspruch Peter Parlers.[24] Dagegen blieb Filaretes Wunschtraum eines Architektenhauses aus den frühen 1460er Jahren, an dessen Fassade nicht nur sein eigenes Bildnis prangen sollte, sondern auch die namentlich benannten Statuen berühmter Erfinder und Künstler mit ihren wichtigsten Werken in Händen dargestellt worden wären, zwischen den Seiten seines *Libro architettonico* verborgen (das kleine Relief auf der Rückseite der Bronzetür von St. Peter, das ihn 1445 mit seinen Mitarbeitern im Freudentanz über das vollendete Werk zeigt, liefert dafür keinen echten Ersatz).[25] Tatsächlich realisieren, wenngleich in kleinerem Maßstab, sollte eine ähnliche Idee erst der Schlettstädter Stadtbaumeister Stephan Ziegler: 1545 fügte er seinem kurz zuvor errichteten, repräsentativen Haus einen zweistöckigen, reich geschmückten Erker an, den Bildnis-Medaillons von 14 antiken Architekten (bzw. im Zusammenhang mit Architektur stehenden Personen) vom sagenhaften Dinokrates bis hin zu Vitruv und Varro zieren (Abb. 5a u. 5b).[26] Bezeichnenderweise

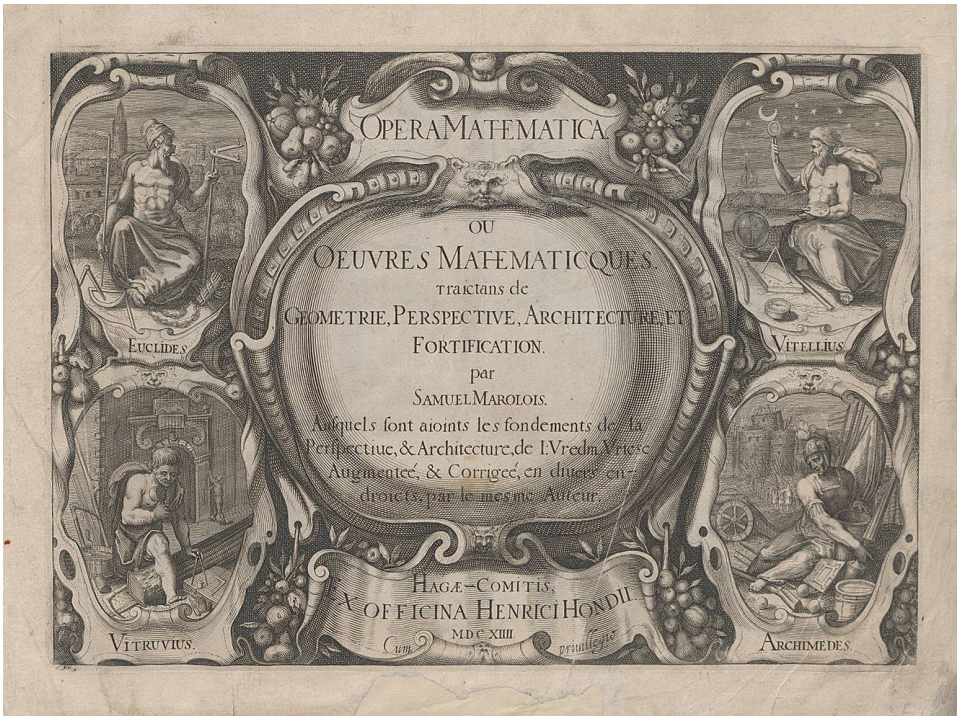


Abb. 6: Samuel Marolois: Opera mathematica – Œuvres mathematicques, Den Haag 1614, Titelblatt

entstand um die gleiche Zeit, 1542/43, noch ein anderer Zyklus mit antiken Künstlerbildnissen nördlich der Alpen: Hans Bocksberger d. Ä. malte in eine Lünette des Italienischen Saals der Landsberger Residenz fiktive Ganzkörperbildnisse von Apelles und Zeuxis, von Praxiteles und Phidias sowie von Archimedes und Vitruv.[27] In Italien sollte dagegen erst Vasari 1548 mit antiken Künstleranekdoten in seinem Haus in Arezzo nachziehen.[28] Das möglicherweise früheste druckgrafische ‚Porträt' Vitruvs erscheint dann neben den Bildnissen des Archimedes, Euklid und Vitellius auf dem Titelblatt zu Samuel Marolois' *Opera mathematica – Œuvres mathematicques* von 1614, die Themen von den geometrischen Grundlagen von Perspektive und Architektur bis zu Fortifikationen behandeln (Abb. 6).

Allerdings wurden in anderen Zusammenhängen in Italien Künstler schon ab dem 14. Jahrhundert in größeren Personengruppen porträtiert: Mit sogenannten Porträts in Assistenz, also als eine Art Zuschauer des Heilsgeschehens, ließen sich Werke visuell signieren und zugleich die Devotion und Memoria der Künstler bekunden – fraglich ist, ob es solche Bildnisse (wie sie vor allem Vasari retrospektiv in großer Zahl bereits im Trecento identifiziert haben will) wirklich schon vor dem späteren 14. Jahrhundert gab.[29] Untereinander scheinen Künstler ab dem



Abb. 7: Unbekannter Maler: Bildnistafel des Gaddo, Taddeo und Agnolo Gaddi, um 1420/30, Florenz, Galleria degli Uffizi

zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts Freundschaftsbildnisse angefertigt und ausgetauscht zu haben, so dass man sich kleine Porträtserien in ihren Wohnhäusern vorstellen darf: Für Leon Battista Alberti deuten die Quellen darauf hin. Raffael besaß nicht nur Selbstbildnisse von Dürer und Francesco Francia, mit seinem Doppelbildnis von Marcantonio Raimondi lieferte er auch einen entscheidenden Beitrag zur Gattung des Freundschaftsbildes von Künstlern.[30] Alessandro Vittoria stellte dann Ende des 16. Jahrhunderts in seinem Wohnhaus und ‚Privatmuseum' fünf Konterfeis von sich selbst im Kreis anderer berühmter Künstler(freunde) aus.[31] Ähnliche Präferenzen sollten den in Rom und Venedig tätigen Künstler, Kunstliebhaber und Verleger von Porträtstichen Hans Jakob König leiten, der unter seinen 60 Bildnissen immerhin 42 Künstler(selbst)porträts besaß, wobei er mit vielen Dargestellten in engem Kontakt stand.[32]

Schwerer zu deuten ist dagegen eine kleine Gruppe von querformatigen Vielfach-Porträts, deren frühestes erhaltenes Beispiel vermutlich aus den Jahren um 1420/30 drei Generation der Maler-Familie Gaddi zeigt (Abb. 7). Möglicherweise verbinden sich hier rückblickend der Stolz auf den Aufstieg und Erfolg einer Familie mit dem Propagieren bestimmter künstlerischer Positionen. Soll hier legitimierend eine Maler-Tradition seit Giotto aufgerufen werden angesichts zunehmend attraktiver alternativer Positionen (wie es etwa auch Cennino Cennini in den 1420er Jahren einleitend in seinem Malertraktat tut)?[33] Eine 1568 von Vasari dem Paolo Uccello zugeschriebene, aber wohl erst in den Jahren um 1500 entstandene Tafel mit fünf Bildnissen der ‚Begründern der Perspektive' dürfte dann die andere, neue Kunstform feiern.[34] Dass sich die Gaddi-Tafel um 1500 im Haus

des Francesco da Sangallo befand, der auch ein von Piero di Cosimo gemaltes (erst in einem zweiten Schritt als solches gestaltetes) Doppelbildnis von sich und seinem Vater dort aufbewahrte, zeigt, wie bereits zu diesem Zeitpunkt Familiengenealogie und künstlerische bzw. ansatzweise schon kunsthistorische Interessen zusammengehen können. Spätestens ab diesem Zeitpunkt gibt es Serien von Künstlerbildnissen auch nördlich der Alpen: Ist die Überlieferung einiger früher Baumeisterbildnisse auch unsicher, so tritt doch um 1500 am Uracher Marktbrunnen der Bildhauer Peter von Koblenz wohl mit zwei Mitarbeitern auf.[35] Für die sogenannten Augsburger Malerbildnisse, eine Folge von 20 annähernd lebensgroßen Brustbildnissen, alle in schwarzer Kreide bzw. Kohle ausgeführt, teils mit Rot und Weiß gehöht und datiert zwischen 1502 und 1515, ist die Funktion zwar offen, klar ist aber, dass hier vor allem Konterfeis von in Augsburg tätigen Malern zusammengestellt sind.[36]

Die Idee, Künstler mit öffentlichen Monumenten – räumlich losgelöst von einem ihrer Werke und von ihrem Grab denkbar, auch wenn diese Bezüge noch lange fortbestanden – zu feiern, deutet sich erstmals 1452 in einer Fresko-Rahmung von der Hand Benozzo Gozzolis in S. Francesco zu Montefalco an, in der neben Dante und Petrarca und anstelle Boccaccios Giotto in den Reigen der *tre corone* aufgenommen wurde.[37] Vor allem aber ließ der Stolz der Florentiner auf ihre kulturelle Führungsrolle in Italien sie seit den Jahren ab 1396 darüber nachdenken, die Leichname von Dante, Petrarca, Boccaccio, Zanobi di Strada und dem Juristen Accorso nach Florenz zu überführen und dann auch anderen verdienten Florentiner Geistesgrößen Grabmäler bzw. Kenotaphe im Dom zu setzen. Dass ab 1447 Monumente unter anderem für Brunelleschi und dann um 1490 für Giotto verwirklicht wurden, darf als neuzeitlicher Auftakt der späteren Pantheon-Idee gelten (Abb. 8).[38] Wobei die Bestattung von Michelangelo 1564 in S. Croce und das Einrichten einer Kapelle für die Künstler im Kreuzgang von SS. Annunziata dafür sorgen sollte, dass Florenz noch zwei weitere Kirchen in Ruhmestempel berühmter Mitbürger und Künstler zu verwandeln begann.[39] Nördlich der Alpen war schon 1563 (?) das erste Büsten-Paar für Künstler überhaupt entstanden: Im ‚öffentlichen Stadtraum' von Antwerpen, am Eingangsportal zum Haus des Malers und Dekans der Lukas-Gilde Jan Adriaenssen, wurden die beiden ‚Häupter' der ober- und niederdeutschen Schulen, Albrecht Dürer und Jan van Eyck, in Stein gemeißelt aufgestellt.[40]

Im Unterschied zu diesen kommunalen Formen der Ehrung scheint der Ruhm von Künstlern an Fürstenhöfen vor allem auch durch die Nähe zum Potentaten im Bildnis signalisiert worden zu sein. Verweisen ließe sich neben den bereits erwähnten Büsten der Dombaumeister in Prag auf eine Porträtgalerie Philipps II. am spanischen Hof, die zu beiden Seiten von Selbstbildnissen Tizians und Anthonis Mors flankiert werden durfte, und auf die Selbstbildnisse im *breakfast chamber* von Charles I. in Whitehall.[41]



Abb. 8: Benedetto da Maiano: Epitaph für Giotto, 1489/90, Florenz, Dom

Diese Frühgeschichte der Künstlerbildnisse in Porträtserien muss für die hier verfolgten Fragestellungen um zwei entscheidende Ereignisse in der Geschichte des Porträtsammelns und der grafischen Reproduktion von Bildnissen ergänzt werden. Dies betrifft zum einen die internationale Beachtung, die die Sammlung des Paolo Giovio in seiner als „Musaeum" um 1537/40 errichteten Villa am Comer See fand. Unter den schließlich rund 400, vermutlich nach vier großen Personen- und Berufsgruppen geordneten Bildnissen fanden sich vier, vermutlich sogar neun Künstler: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Tizian, Baccio Bandinelli, Raffaello Campi, Antonio da Sangallo, Valerio Belli, Andrea del Sarto und Dürer, dazu kommt als Grenzfall Leon Battista Alberti (s. u.).[42]

Giovios Bildnisse, aber auch sein Ansatz einer umfassenden Porträtsammlung, bei der kurze Elogen die Dargestellten zusätzlich charakterisierten, wurden in ganz Europa aufgegriffen, von Florenz über Schloss Ambras bis London.[43] Und nicht immer wurde der universale Anspruch beibehalten, man konnte etwa auch zum Ruhme der eigenen Nation (etwa nur portugiesische Berühmtheiten),[44] nur bestimmte Standes- und Berufsgruppen oder aber bevorzugt Personen, die man

persönlich kannte (wie am Beispiel von Hans Jakob König gesehen), zusammenstellen. Eigens hervorzuheben sind die institutionellen Interessen der Kunstakademien, wie sie sich seit Gründung der Florentiner Accademia del Disegno 1564 und der Accademia di S. Luca in Rom 1593 schnell europaweit zu etablieren begannen. Bereits in Florenz und Rom kam die Idee auf, eine Porträtgalerie der Mitglieder anzulegen bzw. die Mitgliedschaft mit dem Privileg zu verbinden, ein Porträt von sich stiften zu dürfen, wodurch künstlerische Ausrichtung wie Geschichte der Vereinigung visuell dokumentiert würden.[45] Im Rekurs darauf und zugleich in der Tradition der Freundschaftsbildnisse erstellte dann um 1620 etwa auch die inoffizielle Vereinigung nordalpiner Künstler in Rom, der Kreis der Bentvueghels, ein gezeichnetes ‚Album Amicorum' mit Ovalbildnissen der (Gründungs-)Mitglieder.[46] Die späteren Sammlungen ausschließlich von Künstler(selbst) bildnissen – am berühmtesten die Sammlung in den Uffizien, später dann die nur dokumentarisch überlieferten 262 ovalen Künstlerbildnisse des Veronesers Mosconi – haben vor allem in diesen Porträtserien der Akademien eine wichtige Vorstufe.[47]

Bereits 1565 hatte jedenfalls Samuel Quiccheberg sammlungstheoretisch das neue Spektrum interessanter Porträts umrissen, Künstlerbildnisse eingeschlossen: „Porträts, die Münzen ähnlich sind: aus Metall, Stein, Holz, Wachs, Gips etc. Solche von Königen, Fürsten, vornehmen Bürgern, ehrbaren Frauen, Menschen, die durch den Krieg berühmt wurden, die durch ihre Lehre bekannt sind, die in Hinsicht auf ihre Kunsthandwerke tüchtig sind, […]."[48] Seine Aufzählung erinnert auch nochmals daran, in welch breitem medialen Spektrum Porträts realisiert wurden. So sehr die Forschung diese Vielfalt in den letzten Jahren betont hat, so wenig untersucht sind weiterhin etwa Künstler-Medaillen, Serien von Wachs-Tondi mit Künstlerbildnissen oder auch – außerhalb der Sammlungen – ephemere Fest-Dekorationen, in denen sowohl südlich wie nördlich der Alpen teils ganzfigurige Künstlerbildnisse Verwendung fanden.[49]

Die andere entscheidende Entwicklung findet bei den gedruckten Bildnisvitenbüchern statt. Diese Gattung, die Porträt und Kurzvita/Lobgedicht einer Person vereint und als deren erstes Beispiel häufig die 1517 in Rom von Andrea Fulvio gedruckten *Illustrium imagines* mit Münzbildnissen und Viten antiker Kaiser und Kaiserinnen gelten, deren Grundprinzip aber bereits der Ulmer Druck von Boccaccios *Berühmten Frauen* kurz vor 1474 (vgl. Kat. 1) vorführt, konnte eine der größten Erfolgsgeschichte des Buchdrucks überhaupt für sich verbuchen.[50] Aus dieser Tradition begründet sich, dass Giorgio Vasari dann die zweite Auflage seiner Künstlerviten 1568 mit Holzschnittporträts illustrieren ließ – nicht das erste Beispiel für Künstlerporträts in Serie, wie dieser Katalog zeigt, aber sicher das bis ins 19. Jahrhundert wirkmächtigste (vgl. Kat. 10). Auch Paolo Giovio hatte beabsichtigt, seine Porträtsammlung als Bildnisvitenbücher zu verbreiten. Zu seinen Lebzeiten erschienen allerdings mit Porträt-Holzschnitten nur die *Vitae*


DOCTORVM VIRORVM 63

Leo Baptista Albertus.

LEONI Baptistæ ex Albertorum familia Florentiæ clara, Politianus, audita eius morte, nobile encomium cecinit: nos autem eius ingenij acumen, & styli felicitatem in confragosa materia plurimum admiramur. Nouum enim opus ædificatorię facultatis, et propter linguę inopiã valde impeditum, nec satis eloquentiæ capax, aggressus est, tanta facundia, vt imperitos obscuro rudique eius seculo, & certa disciplinæ luce carentes architectos in semitam rectissimæ rationis deduxerit, cum Vitruuij præcepta densissimis obsessa tenebris illustraret, ac inspectis antiquorum ædificiorum reliquijs, atque inde accurata dimetiendi ratione initiorum & finium ordinem deprehendisset, ita vt inopem & corruptis artibus inculatam ætatem nostram admirabili abditarum rerum copia locupletasse existimetur. Scripsit etiam in pictura de Recessibus & vmbris, lineisq;

f 2

Abb. 9: Tobias Stimmer: Leon Battista Alberti, in: Paolo Giovio: Elogia virorum literis illustrium, Basel 1577, S. 63

Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum (1549). 1577 gab dann Peter Perna in Basel posthum und mit Holzschnitten von Tobias Stimmer die *Elogia virorum literis illustrium [...] Ex eiusdem Museao* heraus, in denen sich auch das Porträt Leon Battista Albertis findet. Dessen architektur- und kunsttheoretische Produktion und sein aus dem Spiegel gefertigtes Selbstbildnis werden in der Kurzvita noch vor seinen anderen literarischen Produkten prominent gewürdigt – gleichwohl wird Alberti in die Porträtsammlung eben nicht als ‚Künstler', sondern als Gelehrter aufgenommen (Abb. 9).[51] Noch in einer späteren, 1589 bei Konrad Waldkirch wiederum in Basel erschienenen Ausgabe, die nun erstmals tatsächlich auch Maler im Bildnis zeigt (vgl. Kat. 14 u. Abb. 7 Essay von Rosen), wird Alberti weiterhin an anderer Stelle des Buches als „Philologus" klassifiziert. Erneut erinnert dies daran, das Interesse an Künstlern und eine positive Wahrnehmung ihrer gesellschaftlichen Bedeutung bis hin zum Aufstieg des Geniekults im späteren 18. Jahrhundert nicht vorschnell für die gesamte Frühe Neuzeit zu generalisieren. So finden sich etwa im Porträtbuch des Hieronymus Beck aus dem späten 16. Jahrhundert unter 240 Bildnisminiaturen überhaupt nur drei Celebritäten, neben Amerigo Vespucci und Torquato Tasso auch der Kaiserliche Baumeister Pietro Ferabosco (Abb. 10).[52]

Spezifiken von Grafik – Strategien der Grafiker

Sigmund Jacob Apin erwähnt in seiner *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammlen [...] soll* (1728), wohl der ersten eigenständigen Abhandlung zum Sammeln von druckgrafischen Bildnissen, den Spezialfall Künstlerporträts mit keinem Wort (Abb. 11).[53] Aus anderen Publikationen lässt sich gleichwohl schließen, dass diese spätestens bis Ende des 18. Jahrhunderts zu einem verbreiteten Sammelgebiet geworden waren. So bietet

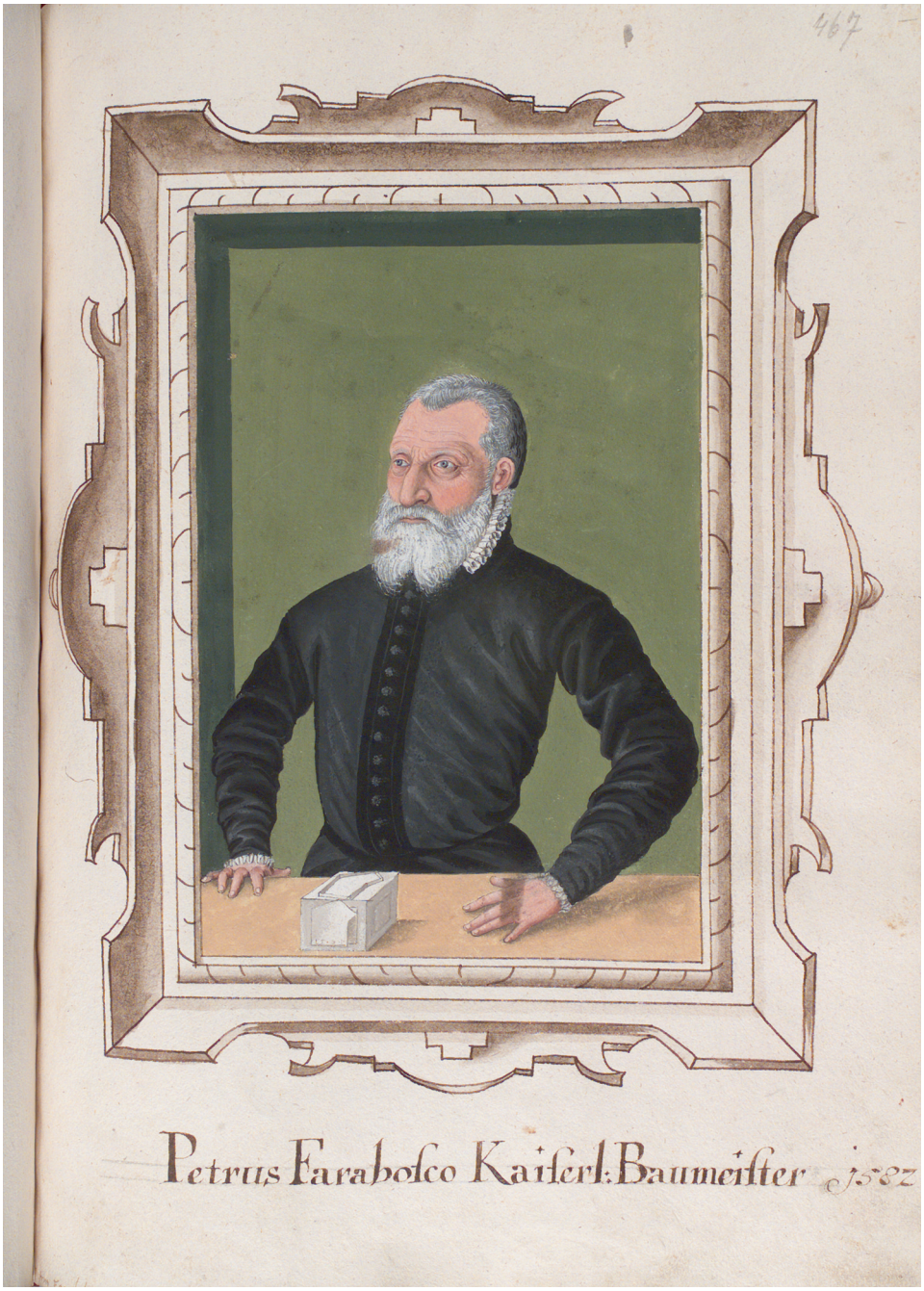


Abb. 10: Der Kaiserliche Baumeister Pietro Ferabosco, in: Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf, um 1550/70, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. GG 9691



Abb. 11: Sigmund Jacob Apin: Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammlen […] soll, Nürnberg 1728, Frontispiz

Johann Rudolf Füssli im Anhang seines zunächst 1763 anonym erschienenen *Allgemeinen Künstler=Lexicon* wohl erstmals ein *Verzeichniß der Bildnissen, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler*, d. h. eine Liste, die hinter jedem Künstlernamen die gestochenen Bildnisse – seien es Einzelblätter, seien es Bildnisse in Publikationen – aufführt und als Handreichung für Sammler dienen konnte.[54] Für die im Hinblick auf (Künstler-)Porträts besonders reiche Situation in Nürnberg offeriert dann etwa 1784 Georg Wolfgang Panzer ein Spezialverzeichnis.[55]

So enttäuschend Apin gerade für Künstlerporträts zunächst auch erscheinen mag, so aufschlussreich erweist er sich doch bei übergreifenden Fragen. Für heutige Vorstellungen überraschend kritisiert der Gelehrte etwa die seit dem ersten gedruckten Bildnisvitenbuch des Andrea Fulvio zu den antiken Cäsaren (1517) praktizierte Lösung, zumindest für einige historische Personen, von denen kein gesichertes Bildnis überliefert ist, einen leeren Rahmen abzubilden. Dagegen rechtfertigt Apin ‚erfundene Porträts' (von denen im Übrigen schon Plinius, nat. 35, 2, 10 gesprochen hatte) unter anderem aus dem Eigenwert der Serie heraus: „[Es] liese sich noch wohl entschuldigen, wann jemand eines noch niemahl gestochenen Mannes Lebens=Beschreibung fleisig durchlesen, auf alle Umstände […] acht geben, und nach diesem sein Portrait wollte stechen lassen. Dann ich kan zwischen einem […] fingirten, und nicht wohl getroffenen Portrait keinen Unterschied finden, und wann es auch zu nichts weiter nutzet, so kan ich doch *seriem eruditorum* damit ergänzen. Ist es bißhero vor gut aufgenommen worden, alle Kayser, Päbste etc. *in una serie* auf Münzen und Kupferstichen der Welt vorzulegen, von denen doch die wenigsten nach dem Leben getroffen, warum sollte dieses nicht auch bey Gelehrten statt finden. Siehet gleich das Bildnis ihnen nicht gleich, so stehet doch der Nahmen, geführtes Amt, Geburth und Sterbens-Jahr darunter gestochen, und ist der Mann recht berühmt gewesen, so kan ich bey einem fingierten so wohl als bey einen *accuranten Portrait* mich aller seiner rühmlich gethanenen *actionum* erinnern."[56] Nicht die Vorstellung, spätestens mit Fulvio Orsinis *Imagines et elogia virorum illustrium* von 1570 habe sich ein zunehmend kritisches Bewusstsein gegenüber nicht gesicherten Porträts herausgebildet, sondern eine plurale Herangehensweise, die trotz aller neuen ‚bild-philologischen' Kritikfähigkeit weiterhin auch einen Wert in erfundenen Bildnisse erkannte, charakterisiert das Herangehen der gesamten Frühen Neuzeit.

Für die Systematik des Materials empfiehlt Apin nachdrücklich, die Stiche als lose Blätter aufzubewahren, sie gegebenenfalls aus Büchern und gebunden Folgen herauszutrennen und auch nicht etwa in Klebebänden einzuordnen. Außerdem solle man versuchen, alle Porträts einer Person – ohne Rücksicht auf die Qualität – zu erwerben, „eben hierinnen [besteht] die Force einer rechten Sammlung."[57] Deutlich wird hieran nicht nur, dass selbst die Zusammenstellung von Porträtstichen in einem gebundenen Buch nicht deren einzige und endgültige Kontextualisierung sein musste. Umgekehrt lag es im Ermessen jedes Sammlers, jeder



Abb. 12: Georg Fennitzer: Caspar Lebender, spätes 17. Jahrhundert

Sammlerin, lose Drucke (aber auch Zeichnungen, Medaillen usw.) nach eigenem Ermessen zu kombinieren, zu ordnen und zu reihen. Daraus folgt, dass letztlich jedes druckgrafische Bildnis Teil einer Serie werden (bzw. seinen seriellen Kontext auch wieder verlieren) konnte.[58] Eine solche Option auf nachträgliche Serienbildung wurde bereits von den ersten druckgrafischen Porträts durch die einigermaßen standardisierten Formate der Platten begünstigt. Besonders interessant in unserem Kontext sind zwei Beispiele: Die Nürnberger Michael und Georg Fennitzer brachten im Laufe ihres Berufslebens ein breites Angebot von Bildnissen in früher Schabkunst-Manier auf den Markt, darunter teils auch frei erfundene Konterfeis historischer Personen aus Nürnberg ebenso wie einige Künstlerporträts, die meisten Blätter lassen sich dabei zwei Größen und Rahmenformen zuordnen (Abb. 12).[59] Anders gelagert war der Fall der französischen Académie Royale de Peinture et de Sculpture, die ab 1655 auch Grafiker in ihre Reihen aufnahm und von diesen häufig als ihre zwei *morceaux de reception* die großformatige Reproduktion von Künstlerbildnissen verlangte (wobei der Umstand, dass es sich dabei auch um teils längst verstorbene Personen handelte, ein bemerkenswertes historisches Bewusstsein bezeugt). In der Regel hatte der neue Académicien am Tag seiner Aufnahme die Druckplatten und hundert Abzüge von jedem Stich an die Institution zu übergeben, die diese dann an die Mitglieder und anderweitig verschenkte.[60] Erstes Beispiel für dieses Vorgehen war das 1677 (1684 offerierte) von Gérard Edelinck gestochene Bildnis des Akademiedirektors Charles Le Brun nach dem Gemälde von Nicolas de Largillière. Wie in den Jahren seit 1700 üblich wurde, vermerkte dann etwa Louis Surugue explizit auf seinem Stich des 1674 verstorbenen Malers Louis de Boullogne d. Ä. (nach einem Bildnis des Antoine Mathieu): „Gravé par Louis Surugue en 1735 pour sa reception a l'Academie Royale" (Abb. 13).[61] Wenn schließlich in einem Akademieprotokoll von 1715 der Plan vermerkt ist, aus diesen Bildnissen – ergänzt um die jeweiligen Lebensbeschreibungen und versehen mit einem gestochenen Titelblatt – eine veritable „Histoire

de la vie des peintres de l'Académie" zu machen, dann wird hier überlegt, auszubauen, zu formalisieren und zu verbreiten, was zumindest die Mitglieder je für sich durch das Sammeln der jeweils neuen Porträtstiche bei Aufnahme von Grafikern in die Akademie ansatzweise schon realisiert hatten.

Immerhin als einen Nutzen des Porträtsammelns führt Apin dann aber doch ein Kunst-Argument an, nämlich, „daß man davon bey Zeiten einen *gout* bekommt, die Meister und derselben Manieren kennen und urtheilen lernet, ob es ein Original oder *Copie* sey."[62] Dabei liege die besondere Herausforderung von allen Porträts darin, dass sich bei ihnen möglichst genaue Naturnachahmung und künstlerischer Eigenstil überlagern. Die Vorstellung, dass speziell ein Künstlerselbstbildnis in ganz besonderer Weise durch das Zusammenfallen von Individualstil und Physiognomie des oder der Herstellenden das Wesen einer künstlerischen Begabung zum Ausdruck bringt, quasi die ideale Umsetzung des „Jeder Maler malt sich selbst" darstellt, findet sich dagegen in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur erst seit dem späteren 17. Jahrhundert angedeutet.[63] Im Gefolge dieser Entwicklung ließ Erzherzog Cosimo III. 1681 die Selbstbildnissammlung seines Oheims Leopoldo in den Uffizien aufstellen. Und Cosimos Kunstsachverständiger und Sammlungsdirektor Francesco Maria Niccolò Gabburri unterschied etwa bei seiner eigenen Sammlung gezeichneter Künstlerbildnisse, die für ein Publikationsprojekt *Vite dei Pittori* als Ergänzung zu Orlandis *Abecedario pittorico* (1704) gedacht waren, zwischen Selbst- und den weniger geschätzten Fremdbildnissen: „Ritratti di Pittori Originale di loro propria mano" versus „Ritratti che non sono Originali".[64] Mehrfach anzutreffen ist dagegen ein Gedanke, der etwa auch handschriftlich in einer Ausgabe der *Effigie di celebri Pittori, Architetti et Scultori* (1629) notiert wurde, einem Nachdruck allein der Künstlerbildnisse aus Vasaris *Vite* 1568: „Si tibi sint nullae Tabulae, nec picta poesis; / docti pictores hi tibi sufficiant, / nam pictae Tabulae cedunt pictoribus. /



Abb. 13: Louis Surugue: Stich nach dem von Antoine Mathieu gefertigten Bildnis des Malers Louis de Boullogne d. Ä., 1735

Hi sunt qui fingunt, pingunt quodlibet ingenio." – „Wenn du auch keine Gemälde und keine ‚gemalten Poesien' hättest, / würden dir diese gelehrten Maler[bildnisse] [hier] doch genügen, / denn die ausgeführten Gemälde stehen [letztlich] hinter den Malerpersönlichkeiten zurück. / Denn diese sind es, die schöpfen und mit ihrem Ingenium alles Beliebige malen."[65] Allein schon die Physiognomie ermögliche demnach, das Wesen der Werke zu erkennen. Wenn Vasari daher in seinem *Libro dei disegni* Holzschnittporträts aus den *Vite* über die (vermeintlichen) Zeichnungen eines Künstlers klebte, folgt er selbst schon dieser Vorstellung.[66] Zu überlegen wäre, inwiefern eine künstlerische ‚Selbst-Serialisierung', wie sie etwa Rembrandt in seiner dichten Folge gestochener Selbstbildnisse den Sammlern anbietet, nicht nur als Reflexion über die eigene Person, sondern auch als Leitfaden der eigenen Werk- und Stilentwicklung verstanden wurde.

Um mindestens noch einen Aspekt, den Apin nicht anspricht, sind die vielfältigen Erscheinungsformen, Einsatz- und Wahrnehmungsmöglichkeiten druckgrafischer (Künstler-)Porträts zu ergänzen: Diese waren nicht nur Endpunkte einer Reproduktionsfolge, die möglicherweise Zeichnung, Gemälde und dann Wiedergaben – häufig voneinander kopiert – in verschiedenen druckgrafischen Medien umfassten.[67] Die gedruckten Bildnisse konnten ihrerseits wieder zum Ausgangspunkt von autonomen Porträtzeichnungen, von Malerei und noch anderen Medien werden: Für Vasaris Holzschnitte in den *Vite* lässt sich dies an zahlreichen Beispielen nachverfolgen, etwa an einem Zeichnungsheft des Palma il Giovane (um 1600) oder zwei dicht mit Porträtköpfen gefüllten Studienblättern des Nicolas Poussin wohl aus den 1640er Jahren.[68] Während sich Poussin möglicherweise im Vorfeld seiner beiden Selbstbildnisse mit der Tradition des Künstlerporträts auseinandersetzte, war das Projekt des Miniaturmalers Giuseppe Maria Casarenghi, der 1675 dem Florentiner Kardinal Leopoldo ein „grosses Buch […] mit Bildnissen nach Vasari und anderen" zu malen vorschlug, strategisch ganz bewusst auf die Interessen dieses berühmten Sammlers von Künstlerselbstporträts zugeschnitten.[69] Eine dritte Verwendungsmöglichkeit von gemalten Künstlerbildnissen – in diesem Fall kopiert nach den Porträttafeln der lateinischen Ausgabe von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, der *Academia nobilissimae artis pictoriae* (1683; vgl. Kat. 41) – findet sich in dem Klebealbum der als „Galleria portatile" bezeichneten Zeichnungssammlung des Padre Sebastiano Resta: Anders als in Vasaris *Libro dei disegni* fügte Resta von ihm selbst gezeichnete Bildnisse der Künstler ein – möglicherweise weniger aus Mangel an gedruckten Porträts, die ausgeschnitten hätten werden können, und wohl kaum aus Kostengründen, als vielmehr um das durchgehende Prinzip der Zeichnung nicht zu unterbrechen. Die mindestens fünf Correggio-Porträts in Restas Sammlung – eines davon nach Sandrart, ein anderes ausnahmsweise doch gestochen – deuten zudem darauf hin, dass der Padre durch Zusammenschau möglichst vieler Bildzeugnisse dem ‚wahren Aussehen' seines Lieblings Correggio möglichst nahe kommen wollte.[70]

Vor diesem Spektrum von Einsatzmöglichkeiten ist eine bislang nicht bekannte Serie von 34 mit Tusche und Aquarell gefertigten Künstlerporträts in Ovalform wohl aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und möglicherweise aus dem deutschsprachigen Raum zu sehen (Abb. 14a, 14b u. 14c).[71] Auf den Blättern (19,3 x 12 cm) wurden zudem in Latein Namen, Lebensdaten, Herkunft und teils Kurzbiografien notiert – allein auf einem unvollendeten Blatt mit Giorgione ist nur das Konterfei umrissen. Die Bildnisse und biografischen Angaben sind auch hier allesamt aus Sandrarts *Academia nobilissimae artis pictoriae* (1683) übernommen,[72] die Porträts mehr oder weniger in der gleichen Größe, wie sie dort abgedruckt sind (mit um die 9 bzw. 13 cm Längsdurchmesser). Fünf Bildnisse, die bei Sandrart in polygonalen Rahmenformen präsentiert sind, wurden zu Ovalen vereinheitlicht. Die spätere Nummerierung der Blätter in Bleistift, die bis 36 reicht, signalisiert, dass die erhaltene Serie nicht vollständig ist. Ob sie allerdings wesentlich umfangreicher war, scheint fraglich – es fehlen jedoch etwa Raffael und Leonardo –, denn die vorliegenden Bildnisse sind von nur 13 Tafeln Sandrarts kopiert, die (spätere) Nummerierung folgt immer noch weitgehend den Paarungen auf diesen Tafeln. Ausgewählt wurden italienische, niederländische und deutsche Maler des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, möglicherweise mit einem gewissen Interesse an Schweizern (drei Bildnisse der Familie Holbein, dazu Nikolaus Manuel Deutsch). Entweder sollten die frühen italienischen und niederländischen und die französischen Maler ebenso wie die deutschen Maler des mittleren 17. Jahrhunderts später folgen oder aber und wahrscheinlicher bestand kein Interesse an diesen. Wenn es sich um eine bewusste Auswahl handelt, würde auch diese



Abb. 14a: Anonym: Hans Holbein d. J., späteres 18. Jh. (?), Privatbesitz



Abb. 14b: Anonym: Giorgio Vasari, späteres 18. Jh. (?), Privatbesitz



Abb. 14c: Anonym: Antonis van Dyck, späteres 18. Jh. (?), Privatbesitz

gut zum Geschmack des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts passen, der die vorausgehende Barockmalerei ablehnte, das 16. Jahrhundert rühmte, aber die frühen Italiener und Niederländer noch nicht wiederentdeckt hatte. Die Porträts wurden – mit Ausnahme des unfertigen Giorgione – zu unbekanntem Zeitpunkt sorgfältig aus den Blättern ausgeschnitten, aber wohl wenig später wieder zurück in die Fehlstellen geklebt. Insgesamt scheint die Serie kaum nur künstlerische Übung und Selbstvergewisserung, auch nicht bloß günstiger Ersatz für die teure Druckausgabe des Sandrart. Denkbar wäre, dass die gezeichneten Künstlerviten eine (Zeichnungs-)Sammlung ergänzen sollten, wie sie im deutschsprachigen Raum im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend auch in bürgerlichen Kreisen beliebt wurden. Nicht nur in Italien versuchten sich die Sammler und Liebhaber an der Herausgabe illustrierter Künstlerviten, zumindest ist auch ein Fall aus Basel bekannt, wo einem (Zeichnungs-)Sammler eine Bibliothek mit kunsttheoretischen Schriften und insbesondere einer handschriftlichen Zusammenstellung seltener Künstlerviten (mit gezeichneten Bildnissen) als zusätzlicher Ausweis von Kennertum und als Attraktion diente.[73]

Will man die Konstanten und Veränderungen, wie sie sich für die druckgrafischen Künstlerbildnisse in Porträtserien im Verlauf der Frühen Neuzeit ergeben haben, abschließend zusammenfassen, könnte man die Holzschnitte in Vasaris zweiter Viten-Ausgabe den in den 1780er Jahren entstandenen Radierungen des Dominique-Vivant Denon für die *Ritratti dei più celebri Pittori dipinti da loro stessi, essistenti nella Gallerie di Firenze* gegenüber stellen (vgl. Kat. 107). Diese entstanden noch bevor der Baron, Diplomat und zu diesem Zeitpunkt eher dilettierende Künstler den Text zu seinem geplanten kunsthistorischen Werk geschrieben hatte (der im Übrigen überhaupt nie entstand), für das die Bildnisse als einleitende Vignetten der Kapitel hätten dienen sollen. Und nicht ein Künstler versucht sich und seinen Beruf über eine Sammlung von Biografien und Bildnissen zu nobilitieren, sondern ein Adliger scheint über Künstlerporträts beweisen zu wollen, dass er nicht nur Kunstliebhaber, sondern echter Künstler ist. Bei allen Widrigkeiten und Widerständen ist kurz vor 1800 für die Künstler ein Platz im Pantheon erkämpft.

1 Tilmann Buddensieg: Raffaels Grab, in: Ders. (Hg.): Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S. 45–70; Susanna Pasquali: From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrious Men. Raphael's Tomb and Its Legacy, in: Richard Wrigley und Matthew Craske (Hg.): Pantheons. Transformations of a Monumental Idea, Aldershot 2004, S. 35–56; Anna L. Genovese: La tomba del divino Raffaello, Rom 2015; Maria H. Loh: Still Lives. Death, Desire, and the Portrait of the Old Master, Princeton/Oxford 2015, v. a. S. 195–204.

2 Vgl. die Zusammenstellung bei Gesa Schütz-Rautenberg: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler, Köln u. a. 1978, v. a. S. 64–68 u. 136–146.

3 Etwa Bruno Reudenbach: Pantheon, in: Hubert Cancik (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike – Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15.2, Stuttgart/Weimar 2002, S. 56–62; Wrigley und Craske 2004 (wie Anm. 1); Tod A. Marder und Mark Wilson Jones (Hg.): The Pantheon from Antiquity to the Present, New York 2015.

4 Marisanta Di Prampero de Carvalho: Perchè Giovanni fu sepolto al Pantheon? Giovanni da Udine con Bramante e Raffaello, Udine 2003.

5 Valerio Martinelli und Carlo Pietrangeli: La Promoteca Capitolina, Rom 1955.

6 Zygmunt Waźbiński: Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento erretto in Pantheon nel 1674, in: Les Carrache et les décors profanes, Rom 1988, S. 557–615; Dominique Cordellier: Raffaello: Due ritratti postumi, in: Ders. und Bernadette Py (Hg.): Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia, Rom 1992, S. 30–34.

7 Carlo B. Piazza: Opere pie di Roma. Descritte secondo lo stato presente, Rom 1679, S. 516 f.: „in essa [Confraternità] v'entrano solamene persone, ch'esercitano arti d'ingegno, come sono Pittori, Architetti, Scultori, Stuccatori, Ricamatori, e simili." Zit. auch bei Pasquali 2004 (wie Anm. 1), S. 39.

8 Régine Bonnefoit: Von der weinenden *Italia* Canovas zur triumphierenden *Libertà* von Pio Fedi. Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons, in: Damian Dombrowski (Hg.): Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Berlin 2013, S. 36–59.

9 Etwa Jean-Claude Bonnet: Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes, [Paris] 1998; Thomas Gaehtgens: Du Parnasse au Panthéon. La représentation des ‚hommes illustres' et des ‚grands hommes' dans la France du XVIIIe siècle, in: Ders. und Gregor Wedekind (Hg.): Le culte des grands hommes 1750–1850, Paris 2009, S. 135–171.

10 Elizabeth Cropper: Pietro Testa. 1612–1650; Prints and Drawings, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988 (Ausst. Kat.), S. 224–228, Kat. Nr. 102 f.; James Clifton (Hg.): A Portrait of the Artist 1525–1825. Prints from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston 2005, S. 173–175 (Kat. 56).

11 Federico Zuccaris *Lamento della Pittura*-Stich (1579) zeigt, wie die Malerei immerhin von den Musen unterstützt wird; ein Stich des Aegidius Sadeler nach einem verschollenen Gemälde Hans van Aachens von 1596 dürfte dann erstmals darstellen, wie Athena die Malerei in den Kreis der Musen einführt; vgl. Matthias Winner: Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, Diss. Köln 1957.

12 Die Ausstattung des Chambres des Muses im Château d'Oiron aus der Zeit um 1632/42 ist das früheste mir bekannte Beispiel mit einer Muse der Malerei im Reigen ihrer Schwestern; in den 1640er Jahren dann ein Parnass-Gemälde des Jacques Stella mit neun Musen, darunter einer Muse der Malerei, und der triumphale Einzug der Muse der Malerei auf dem Parnass auf einem der erwähnten Stiche des Pietro Testa.

13 Sebastiano Resta: Indice del Libro intitolato Parnaso de' Pittori, Perugia 1707; bereits Samuel van Hoogstraten hatte die Kapitel seines Kunsttraktates nach den Musen benannt.

14 Bislang am ausführlichsten Wolfram Prinz: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung, Berlin 1971; Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihrer Funktion von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998, v. a. S. 137–176; Wolf-Dietrich Löhr: Porträtgalerie, in: Manfred Landfester (Hg.): Der Neue Pauly. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15.2, Stuttgart/Weimar 2002, S. 502–515; vgl. auch Jeremy Howard und Francis Haskell (Hg.): The Artist Delineated. An Exhibition of Studio Interiors, Portraits and Self-portraits of Artists and Academy Views, London 1984; Gregor M. Lechner: Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung, Göttweig/Krems 1987; Richard Hüttel (Hg.): Jedem seine Maske. Graphische Künstlerporträts vom 16.–19. Jahrhundert, Trier 2002; Kirsten Ahrens (Hg.): Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, Münster 1997; Clifton 2005 (wie Anm. 10); Tommaso Casini: La voluttà della stampa. Pittori e architetti illustri nei libri di ritratti e biografie; breve „excursus" da Giorgio Vasari a Ignazio Enrico Hugford, in: L'Erasmo 32 (2006), S. 68–75; Nijolė Masiulionytė (Hg.): Fecit ad vivum. Portrety chudožnikov v zapadnoevropejskoj gravjure XVI–XVIII vekov, St. Petersburg 2009.

15 Es fehlt eine zusammenfassende Darstellung zu frühneuzeitlichen Künstleranekdoten; Giottos Entdeckung etwa bei Pierre Monier: Histoire des arts qui ont raport au dessein, Paris 1698, S. 145; das Treffen von Tizian und Michelangelo im Beisein Vasaris und unter der Büste Raffaels als Frontispiz im *Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, intitulé l'Aretin*, Florenz 1735. – Vgl. bislang Pierre Georgel und Anne-Marie Lecoq: La peinture dans la peinture, Paris ^{2}1987; Hermann U. Asemissen und Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994; und dann für die Jahrzehnte ab 1800 Bernhard Maaz (Hg.): Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen, Berlin 2008.

16 Vgl. nur Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009.

17 Siehe dazu den Beitrag von Diletta Gamberini in diesem Band.

18 Plinius, nat. 39, 9; Plinius: epist. 3, 7, 8. S. zusammenfassend Löhr 2002 (wie Anm. 14).

19 Plinius, nat. 35, 11; Ausonius: Mosella 305–309; vgl. auch Christine Joost-Gaugier: The Early Beginnings of the Notion of „uomini famosi" and „De viris illustribus" in Graeco-Roman Literary Tradition, in: Artibus & Histroiae 6 (1982), S. 97–115.

20 Giuliano Tanturli: Le biografie d'artisti prima del Vasari, in: Luisa Becherucci (Hg.): Il Vasari, storiografo e artista, Florenz 1976, S. 275–298.

21 Filippo Villani: Philippi Villani de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus, hg. v. Giuliano Tanturli, Padua 1997; im Druck betont dann etwa besonders prominent schon auf dem Titelblatt die Bedeutung berühmter Künstler für eine Stadt Paolo Morigia: La nobilta di Milano, divisa in Sei Libri […] Nel Quinto, Si favella de' Pittori, Scultori, Architetti, Miniatori, & altri virtuosi, in diverse sorti di virtù, Milanesi […], Mailand 1595, S. 276–300. Vgl. auch Johannes Bartuschat: Dalla vita del poeta alla vita dell'artista. Tendenze del genere biografico nel Quattrocento, in: Letteratura & arte 1 (2003), S. 49–57.

22 Dazu Ulrich Pfisterer: Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 61–97.

23 Gunter Schweikhart: Boccaccios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellung von Malerinnen im 16. Jahrhundert, in: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 113–136; Giulia Puma: Tamaris, Irène et Marcia. Femmes peintres et sculptrices dans les enluminures des manuscrits Des cleres et nobles femmes (1401–1404), in: Philippe Guérin und Anne Robin (Hg.): Boccaccio e la Francia, Florenz 2017, S. 187–200; vgl. auch Kat. 1 und 3.

24 Michael V. Schwarz: Peter Parler im Veitsdom. Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus,

in: Winner 1992 (wie Anm. 23), S. 55–84; zu möglichen früheren und zu späteren Beispielen von Baumeistern s. die Zusammenstellung von Kurz Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966; auch aus der mittelalterlichen Buchmalerei sind Beispiele bekannt, etwa um 1140 der Schreiber Hildebertus mit seinem Gehilfen Everwinus, s. Wolf-Dietrich Löhr, in: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 26 f.

25 Siehe jüngst Berthold Hub: Filaretes papierenes Haus des Architekten, in: Andreas Tacke, Thomas Schauerte und Danica Brenner (Hg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Petersberg 2018, S. 58–77.

26 Dieter Metzler: Renaissance-Bildnisse antiker Architekten am Haus eines Stadtbaumeisters in Sélestat (Schlettstadt), in: Antike und Abendland 19 (1973), Nr. 2, S. 146–162; Hans-Peter Schwarz: Das Künsatlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies, Braunschweig 1990, S. 175 f. (Kat. 17); Marschke 1998 (wie Anm. 14), S. 148 f.

27 Ulrich Pfisterer: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Matthias Müller u. a. (Hg.): Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010, S. 8–21.

28 Liana De Girolami Cheney: Le dimore di Giorgio Vasari, New York 2011.

29 Vielleicht etwas zu sehr Vasari vertrauend Mila Horký: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.

30 Vgl. nur Hannah Baader: Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520, Paderborn 2015.

31 Victoria J. Avery: Alessandro Vittoria collezionista, in: Andrea Bacchi u. a. (Hg.): „La belissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, Trient 1999, S. 141–151; Dies.: The House of Alessandro Vittoria Reconstructed, in: The Sculpture Journal 5 (2001), S. 7–32. Vgl. auch Gunter Schweikhart: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 51 (1990), S. 123–130.

32 Andrew J. Martin: Eine unbekannte Sammlung bedeutender Porträts der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König, in: Kunstchronik 48 (1995), S. 46–54; Marschke 1998 (wie Anm. 14), S. 150–154.

33 Carl Brandon Strehlke: The Princeton ‚Penitent Saint Jerome', the Gaddi Family, and Early Fra Angelico, in: Record/Princeton University, Art Museum 62 (2003), S. 4–27; Jean K. Cadogan: The Social Identity of Agnolo Gaddi and His Family: a Florentine ‚Success Story', in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 74 (2011), S. 153–176. – Zur Beziehung zu Cennini s. Wolf-Dietrich Löhr und Stefan Weppelmann: ‚Glieder in der Kunst der Malerei' – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie, in: Dies. (Hg.): Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Berlin 2008, S. 14–17; zur Datierung von Cenninis Traktat Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Hubert Locher und Peter Schneemann (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs'. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 95–117.

34 Franco und Stefano Borsi: Paolo Uccello, Mailand 1992, S. 349–351.

35 Gerstenberg 1966 (wie Anm. 24), S. 175 f.

36 Friedrich Winkler: Augsburger Malerbildnisse der Dürerzeit, Berlin 1948; Guido Messling: Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis, Dresden 2006, S. 262–280.

37 Michael V. Schwarz und Pia Theis: Giottus Pictor, 2 Bde., Bd. 1: Giottos Leben, Wien u. a. 2004, S. 384–387 (Kat. II h 1).

38 Schütz-Rautenberg 1978 (wie Anm. 2), S. 30–60; Elisabeth Oy-Marra: Florentiner Ehrengräber der Frührenaissance, Berlin 1994; speziell zu Giottos Kenotaph Doris Carl: Il ritratto com-

memorativo di Giotto di Benedetto da Maiano nel duomo di Firenze, in: Margaret Haines (Hg.): Santa Maria del Fiore. The Cathedral and Its Sculpture, Fiesole 2001, S. 129–147; Alexander Nagel: Authorship and Image-making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral, in Res 53/54 (2008), S. 143–151; Wolf-Dietrich Löhr: Die Rede der Hand. Giottos O und die Autorschaft des Künstlers bei Polizian und Vasari, in: Christel Meier-Staubach u. a. (Hg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin 2011, S. 163–193; zu Brunelleschi Paul Stiff: Brunelleschi's Epitaph and the Design of Public Letters in Fifteenth-century Florence, in: Typography papers 6 (2005), S. 67–114; Christiane J. Hessler: „Concurrunt clipeis". Ghibertis spätes Selbstbildnis und Brunelleschis Grabmemoria im Florentiner Dom. Ein Nachtrag zum Konkurrenzverhältnis zwischen den Erzrivalen des Quattrocento, in: Hannah Baader u. a. (Hg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne, München 2007, S. 50–114. – Wenn die Identifizierungen von Antje Middeldorf Kosegarten zutreffen, wären schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts Statuen antiker Literaten und Dichter aus Florenz und der Toskana für die Domfassade realisiert worden: Florentiner Statuen von „Uomini illustri" aus dem frühen Quattrocento. Versuch über die Fassade von S. Maria del Fiore, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 38 (1999), S. 41–91.

39 Luciano Berti (Hg.): Il Pantheon di Santa Croce a Firenze, Florenz 1993; vgl. dann etwa Malcom Baker: De Troyes à Westminster. Pierre-Jean Grosley et la commémoration des grands hommes en France et en Angleterre vers 1760, in: Gaehtgens und Wedekind 2009 (wie Anm. 9), S. 13–38, und die Beiträge in Wrigley und Craske 2004 (wie Anm. 1); zur anders gelagerten Situation in Deutschland Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993.

40 Das Haus wurde 1549 erworben, allerdings zeigt eine Zeichnung im Giebel die Jahreszahl „1563", die wohl die Umgestaltung der Fassade datiert; der Silberpokal der Antwerpener Lukasgilde kombiniert ebenfalls die Bildnisse des Jan van Eyck und Dürers; s. Schwarz 1990 (wie Anm. 26), S. 185, Kat. 20; Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms, Petersberg 2013, S. 238.

41 Joanna Woodall: „His Majesty's most majestic room". The Division of Sovereign Identity in Philip II of Spain's Lost Portrait Gallery at El Pardo, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 46 (1995), S. 52–103; Oliver Millar (Hg.): Abraham Van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I, in: Walpole Society 37 (1958–1960).

42 Linda S. Klinger: The Portrait Collection of Paolo Giovio, 2 Bde., PhD Diss Princeton Univ. 1991; Marschke 1998 (wie Anm. 14), S. 143–145; Philippe Costamagna: La constitution de la collection de portraits d'hommes illustres de Paolo Giovio et l'invention de la galerie historique, in: Christelle Brothier (Hg.): Primitifs italiens. Le vrai et le faux, Mailand 1992, S. 167–175.

43 Prinz 1971 (wie Anm. 14); Friedrich Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 14 (1893), S. 37–186; 15 (1894), S. 147–259; 17 (1896), S. 101–274; 18 (1897), S. 135–261; 19 (1898), S. 6–146; Lucy Peter, in: Anna Reynolds, Lucy Peter und Martin Clayton: Portrait of the Artist, London 2016, S. 246 f., Kat. 142.

44 Vgl. mit einigen niederländischen Künstlern Albert Châtelet: Visages d'antan. Le Recueil d'Arras (XIVe–XVIe s.), Lathuile 2007; mit zwei spanischen Malern Francisco Pacheco: Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, Sevilla 1983; für Frankreich dann David A. Bell: The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680–1800, Oxford 2001.

45 Tommaso Casini: Gallerie di ritratti, biografie di artisti e la nascita delle Accademie e dei Musei, in: Maia Wellington Gahtan (Hg.): Giorgio Vasari e la nascita del museo, Florenz 2012, S. 89–97.

46 Daraus sind zwei Blätter mit je acht Bildnissen bekannt, s. Annemarie Stefes: Niederländische Zeichnungen 1450–1850, Köln u. a. 2011, Katalog 2, S. 658 f., Kat. 1258 f.; ich danke Matteo Burioni für den Hinweis.
47 Prinz 1971 (wie Anm. 14), S. 27 f.
48 Inscriptiones II.8, vgl. Harriet Roth (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg, Berlin 2000, S. 50f; vgl. zur Druckgrafik S. 52 f. u. 138–145.
49 Zu Künstler-Medaillen gibt es keine umfassende Untersuchung, vgl. George F. Hill: Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance, London 1912; vier Beispiel für Wachs-Ovale aus dem Italien (?) der 2. Hälfte des 16. Jh. mit Pontormo, Lucas Cranach d. Ä., Francesco Salviati und wohl einem anonymen Künstler in: James G. Mann: Wallace Collection Catalogues. Sculpture, London 1981, S. 168 f., Kat. S419–S422; die vermutlich frühesten ephemeren Beispiele bespricht Jochen Becker: „Greater than Zeuxis and Apelles". Artists as Arguments in the Antwerp Entry of 1549, in: Ronnie Mulryne und Elizabeth Goldring (Hg.): Court Festivals of the European Renaissance, Aldershot 2002, S. 171–195.
50 Paul O. Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), S. 119–154; Johan Cunnally: Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance, Princeton 1999; Patricia Eichel-Lojkine: Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d'hommes illustres au XVIe siècle, Louvain 2001; Milan Pelc: Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance, Leiden u. a. 2002; Tommaso Casini: Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII, Florenz 2004.
51 Paolo Giovio: Elogia virorum literis illustrium […] Ex eiusdem Musaeo, Basel 1577, S. 63.
52 Günther Heinz: Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 71 (1975), S. 165–310, hier S. 300 f.
53 Sigmund Jacob Apin: Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammlen und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728.
54 [Johann R. Füssli:] Allgemeines Künstler=Lexicon, Zürich 1763, S. 729–772 (Verzeichnis aller in Kupferstiche gebrachter Künstler Portraiten, welche bisdahin habe in Erfahrung bringen können.).
55 Georg W. Panzer: Beytrag zur Geschichte der Kunst, oder Verzeichnis der Bildniße der Nürnbergischen Künstler, Nürnberg 1784; vgl. dann Ders.: Verzeichnis von nürnbergischen Portraiten aus allen Staenden, 3 Bde., Nürnberg1790–1821.
56 Apin 1728 (wie Anm. 53), S. 106 f.
57 Apin 1728 (wie Anm. 53), S. 31.
58 Dazu etwa Stephan Brakensiek: Vom „Theatrum mundi" zum „Cabinet des Estampes". Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821, Hildesheim 2003; Ders.: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte; das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681), in: Robert Felfe und Angelika Lozar (Hg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162; Ders.: Kennerschaft aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit, in: Ders. und Michael Polfer (Hg.): Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830, Mailand 2009, S. 33–47; Maria I. Vogel: Die Klebebände der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen. Wissenstransfer und -transformation in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 2015.
59 F.W.H. Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, Bd. 8, hg. v. K.G. Boon und R.W. Scheller, Amsterdam 1968, S. 38–45; Arwed Arnulf, in: Anne-Kathrin Sors (Hg.): Die englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation, Göttingen 2014, S. 50–79.

60 William McAllister Johnson: French Royal Academy of Painting and Sculpture. Engraved Reception Pieces: 1672–1789, Kingston 1982; Cathrin Klingsöhr-Leroy: Reproduktionen von Künstlerbildnissen des 17. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert, in: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 159–175.

61 McAllister Johnson 1982 (wie Anm. 60), S. 115 f., Kat. Nr. 51. Die korrigierte Jahreszahl, die zunächst auf 1733 lautete, scheint in diesem Fall zudem eine Komplikation und verzögerte Aufnahme anzudeuten.

62 Apin 1738 (wie Anm. 53), S. 68 f.

63 Vgl. etwa Prinz 1971 (wie Anm. 14), S. 27 f.; Joanna Woodall: „Every painter paints himself": Self-portraiture and Creativity, in: Anthony Bond und Joanna Woodall (Hg.): Self Portrait. Renaissance to Contemporary, London 2005, S. 17–29; Daniel Bohde: Die künstlerische Handschrift als Ausdruck des Charakters? Die scheinbare Kontinuität eines Topos': Giorgio Vasaris „maniera" – Roger de Piles' „caractères" – Wilhelm Fraengers Formpsychogramme, in: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.): Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven, Venedig 2016, S. 67–78; und vor allem den Essay von Valeska von Rosen in diesem Band.

64 Dazu Nicholas Turner: The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742), in: Christopher Baker u. a. (Hg.): Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750, Aldershot 2003 S. 183–204.

65 Paris, BNF K. 4049; darauf verweist Georg Kauffmann: Vasari – Poussin, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8 (1957/59), S. 252–256.

66 Licia Ragghianti Collobi: Il „Libro de' disegni" ed i ritratti per le „Vite" del Vasari, in: Critica d'Arte n.s. 18 (1971), S. 37–59; Dies.: Aggiunte ai ritratti nel „Libro de' disegni" del Vasari, in: Critica d'Arte n.s. 19 (1972), S. 57–58.; Dies.: Il libro de' disegni del Vasari, Florenz 1974, Tafel-Bd., S. 4, 34, 37, 67, 121 u. 124.

67 Projekte von Lebensbeschreibungen mit Bildnissen, die nicht über das Stadium des Manuskripts und der Zeichnung hinauskamen, lassen sich etwa in den gezeichneten Künstlerporträtserien der Sammlungen von Francesco Maria Niccolò Gabburri und Nicola Pio nachweisen, s. Andrea Donati: Conoscere Collezionando. I ritratti della collezione Gabburi, Foligno 2014; Jane Shoaf Turner: Francesco Maria Gabburri's *Portrait of Bartholomeus Spranger* in the Rijksmuseum, in: Master Drawings 53 (2015), S. 485–496 u. Anthony M. Clark: The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio, in: Master Drawings 5 (1967), S. 3–23.

68 Dazu immer noch am besten Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen (Beiheft Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12), Florenz 1966, S. 42–46, hier auch eine Serie von 48 Zeichnungen wohl des späten 17. Jahrhunderts, damals auf dem Kunstmarkt; vgl. auch Giovanni Mazzaferro. Ritratti disegnati a mano nelle „Vite" di Giorgio Vasari: nuove scoperte, http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/11/giorgio-vasari.html (zuletzt: 24.9.2018) und Ders.: Un ‚nuovo' ritratto di Correggio in un esemplare delle *Vite* vasariane all'asta presso Sotheby's, http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/11/giorgio-vasari.html (zuletzt: 24.9.2018).

69 Zu Poussin Kauffmann 1957/59 (wie Anm. 65); Casarenghis Brief: „ho pensato fare tutti li ritratti dei pittori sì antichi come moderni in un libro grande di carta pecorina volendomi però valere dell'effigii fatte sì dal Vasari come da altri", zit. nach Prinz 1966 (wie Anm. 68), S. 44 f.

70 Giulio Bora: I disegni del codice Resta, Cinisello Balsamo, MI 1978, Nr. 6 (Giotto), 7 (Cimabue), 74, 74, 76, 76.2 (alle Correggio), 76.1 (Correggio, Stich von Giovanni Francesco Bugatti, 1691); zu Correggio Genevieve Warwick: The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge, MA 2000. Zum Verhältnis von Vasari und Sandrart s. Lucia Simonato: Dalle *Vite* di Vasari all'*Academie* di Sandrart: Fonti e modelli per i ritratti della *Teutsche Academie*, in: Katja Burzer u. a. (Hg.): Le Vite di Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 271–292.

71 Privatbesitz; die Wasserzeichen des Papiers finden sich auch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; vorhanden sind: 1) Abraham Bloemaert; 2) Peter Paul Rubens; 3) Bartholomäus Spranger; 4) Joos de Winge; 5) Guido Reni; 6) Adam Elzheimer; 7) Hans Holbein d. J.; 8) Nikolaus Manuel Deutsch; 9) Francesco Salviati; 10) Baccio Bandinelli; 11) Giorgio Vasari; 12) Giuseppe Cesari d'Arpino; 13) Johannes Bol; 14) Pieter Breughel; 15) Giuliano da Sangallo; 16) Domenico Puglio; 17) Tizian; 18) Paolo Veronese; 19) Hans von Aachen; 20) Joseph Heinz; 21) Taddeo Zuccari; 22) Michelangelo; 24) Anthonis van Dyck; 25) Hans Holbein d. Ä.; 26) Sigmund Holbein; 27) Polidoro da Caravaggio; 28) Correggio; 29) Jacopo Bassano; 30) Giovanni Lanfranco; 32) Gian Lorenzo Bernini; 33) Annibale Carracci; 35) Giulio Romano; 36) Giovanni Francesco Rustici; nn) Giorgione.

72 Zum Interesse an Sandrart im späten 18. Jahrhundert vgl. auch Kat. 118.

73 Zu Achilles Ryhiner-Delons Sammelstrategie, der eine Abschrift von Francesco Susinnos Messineser Künster-Viten besaß, s. Ulrich Pfisterer: Der Katalog als Dialog. Achilles Ryhiner-Delons „Essai d'un catalogue de mes desseins" von 1785, in: Kunstchronik 71 (2018), S. 261–277.


5
Henricus Goltzius

Valeska von Rosen

Künstlerbildnis – Künstler*selbst*bildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgrafischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen

Eine Zusammenstellung von druckgrafischen Künstlerbildnissen wie in dieser Ausstellung und deren Publikation führt uns vor Augen, was zu verschiedenen Zeiten im Fokus des Publikumsinteresses stand, wie man Künstler in ihren Bildnissen sehen und seriell dokumentieren wollte. Indirekt kann eine solche Synopse aber auch vermitteln, was zu bestimmten Zeiten *nicht* die Aufmerksamkeit des Publikums der Werke auf sich zog. So ging das in der Frühen Neuzeit verstärkt einsetzende Interesse an den Künstlerpersönlichkeiten, an ihrem Aussehen und damit an ihrem Bildnis – dem wir das hier dokumentierte Bildmaterial grundsätzlich verdanken – bemerkenswerterweise zunächst nicht einher mit dem unbedingten Wunsch nach dem Entwurf der Bildnisse durch die Künstler selbst: Soweit es sich rekonstruieren lässt, basiert keines der hier vorgestellten umfangreicheren druckgrafischen Kompendien aus dem 16. Jahrhundert ausschließlich auf Künstler*selbst*bildnissen – oder was man seinerzeit dafür hielt –, kein Kompendium dokumentiert diese auch nur mehrheitlich und greift allein dann ‚notgedrungen' auf ein Fremdbildnis eines Künstlers oder einer Künstlerin zurück, wenn keine Selbstdarstellung des- oder derselben zur Verfügung stand. Erst aus dem späten 18. Jahrhundert, genauer den Jahren 1789–96, stammt die erste und einzige neuzeitliche druckgrafische Sammlung, die darauf angelegt ist, ausschließlich Künstlerselbstbildnisse zu reproduzieren.[1] Sie entstand aber insofern unter anderen Vorzeichen, als hier eine zuvor bereits existente Werksammlung, nämlich die der *Galleria degli autoritratti* der Uffizien, nachträglich druckgrafisch dokumentiert und publiziert wurde. Das heißt der Impuls, sich tatsächlich auf Künstlerselbstbildnisse zu fokussieren, ging eher auf die Initiatoren dieser Gemäldesammlung,[2] nicht aber auf die Editoren der Publikation zurück.

Warum dieses Interesse an der künstlerischen Selbstdarstellung im Rezeptionskontext druckgrafischer Porträtserien zumindest im 16. Jahrhundert offenkundig so vergleichsweise schwach ausgeprägt war und wann es entstand, soll die leitende Frage dieses Beitrags sein. Aus ihrer Beantwortung resultieren zwei weitere: Worauf lag überhaupt der Fokus in den frühen gedruckten und kompilierten Bildnisserien, welche Muster waren bei der Ins-Bild-Setzung der Künstler leitend? Und weiter wird zu fragen sein, nach welchen Kriterien die den Druckgrafiken zugrunde liegenden Porträts ausgesucht bzw. ihrerseits entworfen und wie sie in den druckgrafischen Reproduktionen medial transformiert wurden.

Es versteht sich, dass eine empirische Untersuchung der Kompendien bezüglich der Wahl der Vorlagen im Rahmen eines Katalog-Essays nur stichprobenartig geschehen kann. Überdies lässt sich aus der historischen Distanz heraus mitunter nur schwer rekonstruieren, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als Selbstdarstellung eines (oft bereits verstorbenen) Künstlers bzw. einer Künstlerin, was als (nicht eigenhändige) Kopie desselben bzw. als Bildnisentwurf von fremder Hand galt. Die drei hier in den Blick genommenen Serien stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, in deren Verlauf sich, wie zu zeigen sein wird, das Interesse an den grafischen Reproduktionen wandelte. Der vorliegende Beitrag verfolgt das Ziel, auf eine, soweit ich sehe, bislang noch nicht gestellte Frage nach den Rezeptionsinteressen hinsichtlich der Selbstdarstellungen im medialen Kontext von druckgrafischen Kompendien eine erste Antwort zu geben, und will zugleich den Blick darauf richten, welche Erwartungshaltungen und Sichtweisen in der Frühen Neuzeit mit Künstlerselbstdarstellungen verknüpft waren.

Einleitend ist bezüglich der Entstehung der Bildgattung des unabhängigen, d. h. einen eigenen Bildträger beanspruchenden, ‚mobilen' Porträts in der Frühen Neuzeit an einige Gegebenheiten zu erinnern, die vor Augen führen sollen, was für die Bearbeiter der Kompendien grundsätzlich im Horizont des ‚Bildmöglichen' lag.

Bekanntlich ist die Genese des neuzeitlichen (Fremd-)Bildnisses eng mit der des Künstlerselbstbildnisses verknüpft. Dies gilt sowohl nördlich als auch südlich der Alpen, und in beiden Kulturräumen vollzogen sich die entsprechenden Prozesse erstaunlich parallel in den 1430er und frühen 1440er Jahren. Nördlich der Alpen gilt Jan van Eyck als der Protagonist auf diesem Terrain; er schuf sowohl eine Reihe von (Fremd-)Bildnissen als den Quellen zufolge auch (mindestens) ein Selbstbildnis.[3] Es sprechen sehr starke Argumente dafür, in seinem sogenannten *Mann mit dem roten Turban* in der Londoner National Gallery eine Selbstdarstellung zu erkennen,[4] wenngleich diese Identifikation nicht dokumentarisch gesichert und daher in der Forschung nicht unumstritten ist. Das Faktum an sich, dass in den allermeisten Fällen ohne tradiertes Wissen bezüglich der Identität der Porträtierten neuzeitliche Künstlerbildnisse von fremder Hand nicht sicher von veritablen Selbstbildnissen geschieden werden können und diese folglich nicht über *distinkte* Merkmale verfügen, ist für den neuzeitlichen Porträtdiskurs generell und auch für die hier interessierende Fragestellung wichtig. Selbstdarstellungen präsentieren sich in der Frühen Neuzeit in den allermeisten Fällen im Modus des „Anderen" (Gottfried Boehm), so als wären sie von einem fremden Maler porträtiert. Dies gilt auch dann, wenn die Maler sich selbst an der Staffelei und/oder mit einer Palette in der Hand arbeitend zeigen:

> „Dem Konzept nach unterscheidet das frühe Künstlerbildnis nichts vom Bildnis des Menschen überhaupt. Der Andere – derjenige, den Maler wie Betrachter vor sich sehen – dient für lange Zeit als Prototyp der Selbstdarstellung. Die

> Maler deuten sich selbst nach dem Muster, das sie auf alle anderen auch anwenden."[5]

Nur sehr vereinzelt gibt es vor dem 19. Jahrhundert Selbstdarstellungen, in denen die Autorschaft und damit der Status des Werks als Selbstbildnis markiert ist, und zwar via Rekurs auf den der Darstellung vorausgehenden Akt der Selbstbespiegelung; ein Beispiel werden wir im Folgenden sehen.

Südlich der Alpen war es zeitgleich mit van Eyck der Goldschmied und Maler Antonio Pisanello, der mit dem Medium des unabhängigen Bildnisses in Öl und in der bronzenen Medaille experimentierte und die entsprechenden Prototypen schuf. Möglicherweise geht auf seinen Entwurf oder gar seine Ausführung auch eine Medaille mit seinem Bildnis zurück, die folglich als Selbstdarstellung anzusprechen wäre, doch ihre Autorschaft ist nicht gesichert.[6] Das Primat in der Produktion eines Selbstbildnisses in Italien wird daher in der Forschung meist dem Humanisten und Theoretiker Leon Battista Alberti zugeschrieben, der sich nur sehr begrenzt künstlerisch betätigte, in seiner eigenen Vita aber bemerkenswerterweise vermerkt – oder von einem diesbezüglich instruierten Autor vermerken ließ –,[7] dass er sowohl sein eigenes Bildnis geformt, als auch die Gesichtszüge seiner Gesprächspartner im privaten Ambiente des von Freundschaft geprägten intellektuellen Austauschs im Medium der Zeichnung wiedergegeben oder aus Wachs modelliert habe.[8] Albertis Washingtoner Plakette mit seiner Selbstdarstellung in Porträt- und Impresenform wird in der Forschung stets und auch angesichts der gewissen Imperfektion, die auf einen Dilettanten auf dem Gebiet verweist, sicherlich überzeugend mit dieser Bemerkung verbunden.[9] Fremdbildnisse von seiner Hand sind uns hingegen leider nicht überliefert.

Und schließlich manifestiert sich auch im Œuvre des gegen 1420 in Tours an der Loire geborenen Jean Fouquet, der auch in Italien tätig war, ebenso das Interesse an (Fremd-)Bildnissen wie an der Aufgabe der Selbstdarstellung. Entsprechend gut kann das Emaille-Medaillon mit dem Bildnis von seiner Hand, das ursprünglich auf dem Rahmen des *Diptychons von Melun* (um 1455) appliziert war, den Prozess der Genese von kontextabhängigen zu unabhängigen Selbstdarstellungen dokumentieren.[10]

So wie diese Beispiele die parallele Genese von (Fremd-)Bildnis und Selbstbildnis belegen, so ist auch begrifflich der enge Zusammenhang dieser beiden Porträtformen belegt: ‚Ritratto' ist der diesbezügliche Terminus; er kann zur Bezeichnung eines Selbstbildnisses um den Zusatz ‚di se stesso', ‚di mano sua' o. ä. ergänzt werden,[11] der Terminus ‚autoritratto' ist hingegen eine Prägung des 19. Jahrhunderts.[12]

Die frühneuzeitliche Umschreibung eines Selbstbildnisses als ‚Bildnis von sich selbst' oder ‚Bildnis von seiner/ihrer Hand' bringt folglich eine gewisse Ambivalenz zum Ausdruck: Zwar ist die Markierung der Autorschaft klar gewährleistet, zugleich

wird ein solches Bildnis aber nicht als etwas kategorial Anderes gegenüber dem (Fremd-)Bildnis bestimmt, was mit der erwähnten grundsätzlichen Analogie in der Anlage der beiden Bildformen durchaus konvergiert. Dass aber grundsätzlich spätestens im 17. Jahrhundert ein Bewusstsein der Bildrezipienten für und auch ein besonderes Interesse an Selbstdarstellungen vorhanden sein konnte – für die Produzenten bestätigen es die Aktivitäten auf diesem Gebiet selbstredend früher –, ist bestens dokumentiert durch Leopoldo de' Medicis Initiative, eine allein auf Künstlerselbstbildnisse spezialisierte Sammlung aufzubauen. Wie wichtig ihm dabei gerade die Urheberschaft der Bildnisse durch die Porträtierten selbst war, bezeugt eine Reihe von Briefen, die seinen Aufwand dokumentieren, tatsächlich nur eigenhändige Künstlerporträts und nicht etwa Kopien derselben zu erwerben.[13] Bezeichnenderweise charakterisiert er seine diesbezügliche Sammlung in einem Briefentwurf an Conte Giovan Battista Bolognetti mit folgenden Worten:

> „[…] fra gl'altri generi di Curiosità che io vo mettendo insieme per i miei Gabbinetti, ve ne sono di Rittratti di Pittori fatti di loro mano, e ne ho un numero considerabile."

> „[…] unter den anderen Gattungen von Kuriositäten, die ich für meine Kabinette zusammentrage, sind Porträts von Malern, die sie mit ihren eigenen Händen gemacht haben, und davon habe ich eine beträchtliche Anzahl."[14]

Vasari 1568 und seine Suche nach „tanti ritratti di uomini"

Zurück zu den druckgrafischen Kompendien von Künstlerbildnissen, die im Zentrum dieses Beitrags stehen. Eines der frühesten, das in Umfang und Anspruch alle älteren in den Schatten stellt, befindet sich in der 1568 publizierten, zweiten Edition von Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (vgl. Kat. 10), nachdem Vasari eine Anregung Paolo Giovios, bereits seine erste Edition von 1550 entsprechend zu illustrieren, wohl aus Zeitgründen nicht mehr umsetzen konnte.[15] In der *Giuntina* druckte der Autor insgesamt 144, etwa 7 x 5 cm große Bildnisse, für die er auf eigens für diese Edition gefertigte Holzschnitte eines uns unbekannten venezianischen Holzschneiders namens „Cristofano" zurückgriff.[16] Das Gros der gezeichneten Vorlagen, das dem Holzschneider zur Verfügung stand, stammte aus Vasaris Hand. Dabei muss auch das komplexe ‚Design', in das die Bildnisse inseriert sind, von Vasari selbst entworfen worden sein. Ovale Bildfelder, die wohl fingierte Bildnis-Gemälde meinen, bilden das Zentrum variabel gestalteter, steinerner, mit Rundbogen- oder Segmentgiebeln abschließender Ädikulä, die mit einem allegorischen Apparat aus weiblichen Personifikationen der Gattungen Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie teilweise auch um Putti mit Instrumenten wie Win-

kel, Zirkel oder Pinsel ergänzt sind. Auf den Konsolen ist jeweils eine Tafel angebracht, die die Namen der Künstlerinnen und Künstler samt ihrer Profession nennt. Auch die Ansichten der 144 Porträtierten, unter denen sich mit Properzia de' Rossi eine einzige Künstlerin befindet, und die jeweils im Brustausschnitt wiedergegeben sind, variieren kalkuliert: vom strengen, nach links oder rechts gewandten Profil über das Viertel- und Halbprofil bis hin zur Frontalansicht. Ähnlich vielfältig sind auch die Kleidungen nebst Kopfbedeckungen der Porträtierten – *varietà* ist offenkundig das leitende Prinzip beim Entwurf der Ädikulä samt den in sie eingefügten Bildnissen.[17]



Abb. 1: Giorgio Vasari: Entwurf für den Porträt-Holzschnitt von Tomaso di Stefano, ohne Angabe von Material und Maßen, um 1567, Florenz, Uffizien

In drei Schriften äußert sich Vasari selbst über die Herkunft der Vorlagen für die Bildnisse und reflektiert des Weiteren seine Maximen bei der Sammlung und Publikation des Konvoluts: in der Widmung seines Vitenwerks an Cosimo I.,[18] im *Proemio delle vite*[19] und in seinen 1558 verfassten und posthum im Jahre 1588 publizierten *Ragionamenti*.[20] In letzteren betont er seinen Aufwand und seine Mühen beim „Suchen" („cercarli") dieser „vielen Bildnisse von Männern" („tanti ritratti di uomini") in Kirchen und Privathäusern von Florenz, für die er auf Fresken sowie Reliefs aus Ton und Marmor zurückgegriffen habe.[21] Bei denjenigen Künstlern, von denen er keine Bildnisse identifizieren und auch nicht auf die ihm von Freunden übersandten Bildnisse zurückgreifen konnte,[22] habe er das Bildnisoval leer gelassen,[23] offensichtlich um seine diesbezüglichen Bemühungen zu dokumentieren.

Hinsichtlich seiner Kriterien bei der Auswahl der Vorlagen bzw. der Anfertigung der Porträtzeichnungen, von denen sich jene von Lorenzo di Bicci, Andrea Orcagna, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi und Tomaso di Stefano (Abb. 1) erhalten haben,[24] ist seinen Ausführungen im *Proemio* der Viten und in der Widmung an Cosimo zu entnehmen, dass für ihn die Kategorie der Ähnlichkeit der Bildnisse mit dem Porträtierten leitend war.[25] Denn er warnt seine Leser davor, zu rasch ihre mangelnde Ähnlichkeit mit (noch lebenden) Künstlern zu beklagen, da diese im Alter natürlicherweise ihr Aussehen verändert haben könnten.[26]

Bemerkenswert ist schließlich auch seine resigniert formulierte Selbstkritik am Ergebnis des Unternehmens, das er auch medienkritisch wendet: Gezeichnete Bildnisse („dissegnati") hätten nie denselben Grad an Ähnlichkeit („somigliano") wie gemalte („colorati") Bildnisse mit ihren Vorbildern – eine bemerkenswerte Relativierung der Praxis des *disegnare*. Weiterer Verlust an Ähnlichkeit resultiere aus der Reproduktion der Zeichnungen im Medium des Holzschnitts, denn es fehle den „intagliatori" an *disegno* und ihrem Medium an „Feinheit" („minuzie").[27]

So ausführlich sich Vasari also über seine Vorgehensweise und Zielsetzung äußert, thematisiert er doch mit keinem Wort die Frage, ob die Künstlerbildnisse, die ihm als Vorlagen für seine Zeichnungen dienten, eigentlich Selbstdarstellungen waren oder von dritter Hand ausgeführte Porträts, bzw. welche Kriterien er bei der Auswahl seiner Vorbilder überhaupt anlegte, wenn ihm mehrere zur Verfügung standen. Dabei muss ihm grundsätzlich bewusst gewesen sein, dass er teilweise auf veritable Selbstbildnisse zurückgegriffen hat, denn laut den *Ragionamenti* habe er ja in (Florentiner) Kapellen nach ihren Bildnissen gesucht. Mithin ist es sehr wahrscheinlich, dass er dabei auch auf inserierte Selbstporträts in Historien zurückgriff. Doch dieser Aspekt wird von ihm nicht einmal im Ansatz thematisiert, er schreibt in den *Ragionamenti* lediglich, dass er in den Kapellen „nach Bildnisse[n] berühmter Männer" – „sono state tutte persone grandi" – Ausschau gehalten habe.[28] Hieraus lässt sich wiederum ableiten, dass ihm ein Künstlerselbstbildnis als Vorlage des betreffenden Holzschnitts für dieses Bildniskompendium keinen ‚Mehrwert' bot oder ihn in irgendeiner Weise besonders interessierte. Um diese Schlussfolgerung absichern zu können, seien im Folgenden hinsichtlich der Wahl seiner Vorlagen stichprobenartig die Holzschnitt-Bildnisse solcher Künstler genauer in den Blick genommen, von denen wir durch Vasaris ausführliche Erwähnungen eines Selbstbildnisses in der Vita eines Künstlers sicher wissen, dass ihm dieses grundsätzlich bekannt war und dass er folglich auf dieses hätte zurückgreifen können, wenn er es denn gewollt hätte.

Alberti

Es liegt nahe, den Blick zunächst auf jenen Künstler zu richten, mit dem die Genese der Gattung des Künstlerselbstbildnisses in Italien in Verbindung gebracht wird, nämlich Leon Battista Alberti. Allerdings hat sich dessen mithilfe eines Spiegels angefertigtes Ölgemälde „di se medesimo",[29] das Vasari im Besitz des Florentiners Palla Rucellai nennt, nicht erhalten. Die von Wolfram Prinz und anderen angestellten Überlegungen,[30] ob das, die Alberti-Vita Vasaris einleitende, Holzschnitt-Bildnis (Abb. 2) sowie spätere Kopien in Öl auf dieses verlorene Bildnis rekurrieren und es entsprechend überliefern,[31] könnte zwar durchaus zutreffend sein, bleibt jedoch eine Konjektur, die aufgrund der Gefahr eines Zirkelschlusses für die hier interessierende Fragestellung folglich nicht weiter führt.[32] Sicher ist aber, dass die oben erwähnte, in der Forschung unbestritten als Selbst-



Abb. 2: Porträt des Leon Battista Alberti (ca. 12 x 11 cm), in: Vasari: Vite, 1568, Bd. 2, S. 366



Abb. 3: Porträt des Antonio Averlino, gen. Filarete (ca. 12 x 11 cm), in: Vasari: Vite, 1568, Bd. 2, S. 346

darstellung geltende Bronzeplakette, in der sich Alberti im strengen Profil zeigt,[33] die Vasari allerdings nicht erwähnt und daher vielleicht auch nicht kannte, definitiv nicht als Vorbild für den die Vita eröffnenden Holzschnitt diente, der Albertis Züge im Viertelprofil wiedergibt.

Filarete

Sicheres Terrain betreten wir daher erst hinsichtlich des Bildnisses von Giovanni Antonio Averlino, gen. Filarete. Hier hat Vasari auf ein Bildnis zurückgegriffen (Abb. 3), das den Künstler nach rechts gewandt im Viertelprofil zeigt. Sein rechtes Auge, die Braue und die Wimpern sind zu sehen, wobei der Blick des Künstlers leicht nach oben gerichtet zu sein scheint. Auf dem Kopf trägt er eine Mütze. Filarete hat sich häufiger selbst porträtiert;[34] eine solche Selbstdarstellung von ihm ist aber nicht bekannt.[35] Zwar muss auch hier gelten, dass nicht alle in der heutigen Forschung als Selbstdarstellungen Filaretes geltenden Bildnisse auch Vasari bekannt gewesen sein müssen – so erwähnt er etwa die Bildnismedaille, die als Filaretes einzige unabhängige Selbstdarstellung im Medium der Bronze gilt,[36] in dessen Vita nicht. Definitiv gesehen haben muss Vasari aber Filaretes Selbstbildnis in Form einer fingierten Medaille im Büstenausschnitt und im Profil (Abb. 4), das sich an gut sichtbarer Stelle an den Außentüren von Sankt Peter befindet.[37] Denn Vasari beschreibt diese Porta als bedeutendsten Auftrag



Abb. 4: Antonio Averlino, gen. Filarete: Selbstbildnis, Bronze, ca. 1455, Rom, St. Peter, Hauptportal (Detail)

Papst Eugens IV. an Filarete ausführlich, wenngleich er die Selbstdarstellung an der Außenseite der Porta zugunsten eines kleinen, capricciohaften Reliefs mit dem tanzenden Künstler im Reigen seiner Mitarbeiter, das auf der Rückseite der Porta (heute) in der untersten Bildzone appliziert ist, nicht erwähnt – bemerkenswerterweise trotz des prominenten Anbringungsortes des Medaillenbildnisses.[38]

Die Differenzen zwischen beiden Porträts, Filaretes fingierter Medaille und dem Bildnis-Holzschnitt in der Vita Vasaris, sind augenfällig: Filarete zeigt sich mit einem markanten, hageren Schädel und langer, weitgehend gerader Nase, schmalen energisch aufeinander gepressten Lippen, und er ist bartlos; der Holzschnitt verleiht ihm hingegen weichere, ja fleischige Gesichtszüge, eine stark gebogene Nase, wulstige Lippen, einen Bart und kleine, aus der Kappe quellende Locken. Nicht nur rekurriert Vasari also nicht auf dieses der römischen Öffentlichkeit gut bekannte Künstlerselbstbildnis – die beiden Bildnisse verfügen auch kaum über physiognomische Ähnlichkeiten, und dies wohlgemerkt bei einem Künstler, der angesichts der Vielzahl von erhaltenen und prominent signierten Bildnissen ein besonderes Interesse an dieser Gattung gehabt haben muss.

Ghiberti

Könnte man mit Bezug auf Filaretes Bildnis an den Bronzetüren von St. Peter noch argumentieren, dass für Vasari im Moment der Kompilation der Bildnisse für den Holzschneider ein Studium eines römischen Werks samt Anfertigung einer Zeichnung nach demselben vielleicht nicht möglich war, so gilt dieses Argument mit Sicherheit nicht für die Bildnisse Lorenzo Ghibertis, die sich im Florentiner Stadtraum an prominenter Stelle befinden, nämlich an zwei Portalen des dem Dom Santa Maria del Fiore gegenüberliegenden Baptisteriums. In beiden Fällen ragt der Kopf des Künstlers dreidimensional aus einem Okulus heraus. Das frühere, vor 1425 entstandene Porträt, das den Künstler in jugendlichem Alter mit einer turbanartigen Kopfbedeckung zeigt, ist an der Nordtür angebracht; das bekanntere, um 1447–48 entstandene, das den Künstler gealtert, mit Halbglatze und den Blick herab auf den Betrachter gerichtet zeigt,

befindet sich an der sogenannten Paradiestür und damit dem Hauptportal von Santa Maria del Fiore gegenüber.[39] Beide Bildnisse müssen Vasari und seinem Florentiner Publikum bestens bekannt gewesen sein. Dennoch zeigt der die Vita Ghibertis eröffnende Holzschnitt ein Bildnis im Profil (Abb. 5), was definitiv nicht der üblichen Ansichtsseite der Bronzeköpfchen an den Baptisteriumstüren entspricht, ja eine solche Ansicht kann von den Betrachtern kaum nachvollzogen werden, da die Reliefs nicht die entsprechende Tiefe ausbilden. Vasari hat also definitiv keinen expliziten Rekurs auf eines dieser Bildnisse angestrebt,[40] und auch hinsichtlich der Wiedergabe der Physiognomie des Künstlers müssen bei grundsätzlich gegebenen Ähnlichkeiten durch die Bartlosigkeit und weitgehende Kahlköpfigkeit in letzterem doch erhebliche Unterschiede vermerkt werden: Während Ghiberti seine Brauen, die Nase und das Kinn in die runde Gesichtsform einfügt, ist in Vasaris Holzschnitt-Porträt die Nase deutlich überlängt, die Brauen sind stark akzentuiert, das Kinn sticht auffallend hervor und die Lippen sind – anders als in Ghibertis eigenhändigen Bildnissen – regelrecht wulstig.



Abb. 5: Porträt des Lorenzo Ghiberti (ca. 12 x 11 cm), in: Vasari: Vite, 1568, Bd. 2, S. 274

Parmigianino

Diese notwendigerweise auf wenige Beispiele begrenzte exemplarische Untersuchung zur Wahl der Bildnisvorlagen für die von Vasari in Auftrag gegebenen Holzschnitte seien mit einem Maler aus dem frühen 16. Jahrhundert abgeschlossen, dessen Selbstbildnis der Autor in seinen beiden *Viten*-Versionen breiten Raum widmet, nämlich Parmigianino. Mit Papst Clemens VII. hatte er ebenfalls einen prominenten Auftraggeber. Überdies muss es als Ausnahme von der oben genannten ‚Regel', dass Selbstbildnisse als Bildnisse des ‚Anderen' auftreten, gelten: Denn Parmigianino fingiert hier bekanntlich das Spiegelbild seiner Selbst, das sich durch weitgehende Verzerrung als solche, nämlich als ephemere Spiegelung im konvexen Spiegel präsentiert. Vasari hat diese konzeptuelle Besonderheit klar gesehen und dem fingierten Spiegelbild eine wortreiche Beschreibung gewidmet, in der er diese konzeptuellen Aspekte herausarbeitet.[41] Umso bemerkenswerter ist für den hier interessierenden Argumentationszusammenhang, dass das von



Abb. 6: Porträt des Parmigianino (ca. 12 x 11 cm), in: Vasari: Vite, 1568, Bd. 3.1, S. 230

Vasari publizierte Holzschnitt-Bildnis Parmigianinos, das die Vita des Künstlers in der *Giuntina* einleitet (Abb. 6),[42] mit dessen gemaltem „capriccio“[43] nicht das Geringste zu tun hat. Es zeigt das Porträt des gealterten Künstlers im Vollprofil mit dominanter Nase samt Höcker, hoher Stirn, markanten Wangenknochen und langem, gekräuselten Vollbart. Nichts erinnert in diesem Bildnis, dessen Vorbild wir nicht kennen,[44] an die zarten und lieblichen Gesichtszüge seines Bildnisses für den Papst.

Auch wenn mit solchen ‚Probebohrungen‘ bei nur vier von insgesamt 144 Holzschnitten der *Giuntina* selbstverständlich keine generalisierende Aussage hinsichtlich Vasaris Umgang mit Selbst- bzw. Fremdbildnissen gemacht werden kann, so erlauben die angeführten Beispiele in Verbindung mit den erwähnten Kommentaren des Autors zu seinem Projekt doch die Schlussfolgerung, dass Vasari kein ausgeprägtes, ja wahrscheinlich gar kein Interesse daran hatte, für die Illustration seiner *Viten* dort auf Künstlerselbstbildnisse zurückzugreifen, wo er an sie hätte gelangen können. Weder rekurriert er auf prominente Werke in dieser Gattung, wie Parmigianinos simuliertes Spiegelbild im Hohlspiegel oder Ghibertis Bildnisköpfe am Florentiner Baptisterium, noch begriff er diese auch nur hinsichtlich der Physiognomien der Künstler als Anregungen. Folglich ist es durchaus möglich, dass ihm die angestrebte Ähnlichkeit zwischen Porträt und Porträtiertem womöglich sogar eher durch *nicht* eigenhändige Werke garantiert schien, er also bewusst einer postulierten ‚objektiven‘ Wiedergabe der Züge eines Künstlers von fremder Hand gegenüber einer subjektiven eigenhändigen den Vorzug gab.

An den Holzschnitten und den uns bekannten Zeichnungen von der Hand Vasaris fällt eine weitere Besonderheit auf, die sich auf die schon angesprochene *varietà* hinsichtlich der Kleidungen, Kopfbedeckungen und Ansichten bezieht.[45] Insbesondere im Hinblick auf letztere ist die kalkulierte Varianz auffällig: Höchst selten wird eine bestimmte Kopfhaltung in einer nachfolgenden Vita wiederholt. Daher sehe ich gerade in der Variation der Ansichten und ihren Anordnungen in den *Viten* den primären Impuls bei Vasaris Auswahl der Bildnisvorlagen – also in der basalen, originär rhetorischen und von Alberti in den Kunstdiskurs eingeführten Kategorie der *varietà*.[46] Und schließlich scheint Vasari die postulierte

Ähnlichkeit der Bildnisse mit den Porträtierten nicht daran gehindert haben, deren Nasen und Kinnpartien markanter zu machen, als sie in Wirklichkeit waren und auf diese Weise die Physiognomien ausdrucksteigernd zu überformen. Darauf geben ebenso die Holzschnitt-Bildnisse von Ghiberti, Andrea Pisano, Luca della Robbia und Pesello Peselli – um nur einige zu nennen –, als auch die wenigen erhaltenen Zeichnungen von der Hand Vasaris, die dem Holzschneider als Vorbild dienen sollten, wie diejenige mit dem Bildnis Tomaso di Stefanos (Abb. 1), den Hinweis. Kurz: Vielfalt und eine ausdrucksmächtige Physiognomie sind für ihn die leitenden Kriterien, nicht aber der künstlerische Selbstentwurf.

Nikolaus Reusners *Icones sive imagines vivae, literis clarorum virorum*: Künstler, Gelehrte und *memoria*

Vasaris Bildniskompendium ist in Umfang und Aufwand, vor allem aber auch hinsichtlich der Konzentration allein auf Künstler – Maler, Bildhauer und Architekten – besonders; die ihm zeitlich folgenden umfangreicheren Sammlungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert haben überwiegend keinen solchen Fokus, sondern integrieren Künstler in eine ‚uomini famosi'-Sammlung.[47] So auch Nikolaus Reusner in seinen *Icones sive imagines vivae, literis clarorum virorum*, das der Baseler Drucker und Verleger Konrad von Waldkirch 1589 publizierte (vgl. Kat. 14). In dem Werk sind von insgesamt 82 Bildnissen in Halbfigur acht (nach Reusners eigener Klassifikation sieben) Künstler in Porträtholzschnitten reproduziert.[48]

Der Titel weist noch auf eine weitere Differenz gegenüber Vasaris Unternehmen hin. In den *Vite* waren die Illustrationen quasi Zugaben, was neben dem Verhältnis von Text zu Bild in jeder Vita auch die Genese des *opus* indiziert. In Reusners Publikation liegt der Akzent zumindest bei der Reproduktion der Künstlerbildnisse auf den Bildnissen selbst, denen nur vergleichsweise wenig Text, neben den Namen und Berufsbezeichnungen („pictor", „statuarius" usw.) auch kurze Elogen und Sinnsprüche, beigegeben sind. Im Prinzip handelt es sich also um die Publikation einer Porträtsammlung von Künstlern in Buchform und hat damit einen gänzlich anderen Zuschnitt als Vasaris Vitenwerk.

Innerhalb der Zusammenstellung von Philologen, Musikern, Architekten, Theologen, Mathematikern, Historikern, Medizinern, Philosophen, Kunsttheoretikern und Juristen gibt es eine Gruppe von sieben ausschließlich italienischen Künstlern, die alle im ausgehenden Quattro- und frühen Cinquecento tätig waren. In der (nicht streng chronologischen) Anordnung Reusners sind dies Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Tizian, Michelangelo, Baccio Bandinelli, Valerio Belli und Antonio da Sangallo. Ein weiterer, Leon Battista Alberti, dem Vasari ja eine Vita gewidmet und ihn entsprechend auch als Künstler rezipiert hatte, klassifiziert Reusner als „philologus" und platziert ihn entsprechend separiert.

Reusners Unternehmen ist nicht ohne ein ungleich prominenteres vorstellbar, nämlich Paolo Giovios Sammlung von über vierhundert Porträtgemälden, die dieser in seiner als „musaeum" bezeichneten Villa am Comer See aufbewahrte.[49] Sie war ebenfalls disziplinenübergreifend angelegt, versammelte Bildnisse von „Dichtern und Gelehrten", „Künstlern" sowie „Staatsmännern, Päpsten und Fehlherren". Erhalten hat sie sich bekanntlich nicht als Ensemble, was umso bedauerlicher ist, da es ja Giovio war, der Vasari die Anregung übermittelt hatte, überhaupt Bildnisse in seine Viten zu integrieren. So wie Vasari dieses Vorhaben in der 1550er Edition zunächst nicht umsetzen konnte, gelang dies auch Giovio selbst nur sehr eingeschränkt. Entgegen seiner originären Planung blieben mehrere der noch von ihm unter dem Titel *Elogia* initiierten Publikationen biografischer Sammelwerke in den 1540er Jahren ganz ohne Illustrationen oder zumindest ohne Reproduktionen der Künstlerbildnisse.[50]

Nach Giovios Tod im Jahre 1552 unternahm der Baseler Verleger Peter Perna mehrere Initiativen, nun auch die Bildnissammlung umfassender zu dokumentieren, und sandte hierfür in den Jahren 1569/70 den Baseler Stecher Tobias Stimmer nach Como, um Reproduktionen der dort noch vorhandenen Werke anzufertigen.[51] Die für den hier interessierenden Zusammenhang relevanteste, weil die meisten Künstlerbildnisse vereinende Publikation ist die von Nikolaus Reusner kompilierte; sie reproduziert ebenfalls Stimmers Holzschnitte.

In Reusners Präsentation der Holzschnitt-Bildnisse Stimmers könnte der Unterschied zu Vasaris Sammlung kaum größer sein, und zwar allein durch das Gewicht, das die einzelnen Bildnisse hier erhalten. Ihre Reproduktionen, denen nur kurze Elogen oder Epigramme, aber kein weiterer Text beigegeben ist, verzichten auch auf aufwendige Rahmungen und allegorische Apparate. Es sind allein die Bildnisse, auf denen das Gewicht liegt; sie füllen die Buchseiten ganzseitig. Auch hier ist die *varietà* der Ansichten leitendes Prinzip der Anordnung. Strenge Profilansichten wechseln mit Ansichten im Halb- und Dreiviertelprofil bis hin zum vollständigen *en face*. Die meisten Bildnisse sind im Brustausschnitt wiedergegeben, gelegentlich wird das Bildfeld um ein oder sogar zwei Hände erweitert, wobei diese meist ein Buch oder eine Schriftrolle halten oder eine markante Geste vollziehen. Bemerkenswerterweise sind aber gerade die von Reusner kompilierten Maler *ohne* Hand im Bild gezeigt. Hat der „statuarius" Bandinelli (vgl. Taf. 14c) seine Rechte auf dem Revers seines Pelzkragens gelegt und hält der „architettus" Antonio da Sangallo sogar Zirkel und Lineal, so haben die Maler, Leonardo (vgl. Taf. 14a), del Sarto und Tizian (vgl. Taf. 14b), noch nicht einmal ihre Hand im Bild. Nichts verweist also auf ihre Tätigkeit, obwohl selbst der Kithara-Spieler Baptista Sikora sein Instrument prominent mit ins Bild nehmen darf.

Umso mehr stellt sich die Frage hinsichtlich der originären Quellen für Stimmers Bildnisse in Giovios Sammlung, also ob es Künstlerbildnisse von fremder Hand oder Selbstbildnisse waren. Für die von Reusner kompilierten Malerbildnisse



Abb. 7: Tobias Stimmer: Porträt des Leon Battista Alberti (ca. 15 x 10 cm), in: Reusner: Icones, 1589, S. 101



Abb. 8: Tobias Stimmer: Porträt des Andrea del Sarto (ca. 15 x 10 cm), in: Reusner: Icones, 1589, S. 277

einschließlich des gelegentlich auf diesem Feld tätigen Bildhauers Bandinelli und des dilettierenden „philologus“ Alberti seien hier daher einige Überlegungen angestellt.

Was Albertis Holzschnitt-Bildnis im strengen Profil (Abb. 7) angeht, sind uns, wie oben mit Bezug auf Vasari ausgeführt, keine gesicherten Informationen darüber überliefert, wie das von Giovio in seiner *Elogia* aus dem Jahre 1546 gefeierte, weil von Alberti selbst mit dem Spiegel angefertigte „ipsius effigiem“[52] ausgesehen hat. Das Faktum, dass Vasari und Giovio auf zwei gänzlich verschiedene Vorlagen zurückgreifen, mahnt zur diesbezüglichen Vorsicht, den einen oder anderen Holzschnitt auf dieses verlorene Bildnis zurückzuführen. Dennoch ist es bemerkenswert, dass für Giovio die Autorschaft durch den Porträtierten selbst einen Wert an sich darstellte und er offenkundig davon ausging, eine Reproduktion eines Selbstbildnisses in seiner Sammlung zu besitzen.[53]

Auf etwas gesicherterem Terrain befinden wir uns hinsichtlich des Leonardo-Bildnisses, das auf eine in den Royal Collections befindliche Porträtzeichnung des Künstlers von der Hand Francesco Melzis zurückgeht.[54] Nichts spricht dafür,



Abb. 9: Baccio Bandinelli: Selbstbildnis als Santiago Ritter, ohne Angabe von Material und Maßen, Como, Privatsammlung

dass sie zu Zeiten der Kompilation des Kompendiums als Selbstdarstellung galt, zumal Vasari in seiner Leonardo-Vita geschildert hatte, dass dieser Melzi Modell gesessen hatte.[55]

Anders verhält es sich mit dem Bildnis Andrea del Sartos (Abb. 8); denn hier scheinen wir Stimmers Vorbild identifizieren zu können, und zwar als das Bildnis des Malers auf Ziegel, das Leopoldo de' Medici in seine Selbstbildnissammlung integrierte und daher im 17. Jahrhundert als Selbstdarstellung rezipiert worden sein muss (und auch heute noch als solche gilt; vgl. Taf. 70b).[56]

Del Sarto zeigt sich uns im Brustausschnitt und blickt den Betrachter im Dreiviertelprofil an; der Holzschnitt behält das Dreiviertelprofil bei, doch ist der Bildausschnitt hier größer gewählt und die Kopfbedeckung anders als im Ziegelbildnis vollständig wiedergegeben. Insgesamt scheint das Gesicht jedoch gestaucht und runder: Gesicht und Hals sind nicht klar voneinander abgesetzt, wodurch der Kopf seltsam verformt wirkt. Bei der Wiedergabe der Nase del Sartos verzichtet Stimmer auf den markanten Höcker. Mithin lassen sich bei einer Reihe von Ähnlichkeiten doch auch Unterschiede zwischen Holzschnitt und Vorbild festmachen.

Bleibt von den Malern schließlich Tizian, von dem Reusner einen Holzschnitt publiziert (vgl. Taf. 14b). Hinsichtlich der Wahl der Ansicht und der Wiedergabe der physiognomischen Merkmale – der hohen Stirn, dem wachen Blick, der Form der Brauen, der Nase und der schmalen Lippen – könnte sein (nicht erhaltenes) Vorbild in der Sammlung Giovios auf das Selbstbildnis des Malers rekurrieren, das sich seinerzeit im Besitz der Familie Barbarigo in Venedig befand und heute in der Berliner Gemäldesammlung aufbewahrt wird,[57] allerdings weicht die Wiedergabe der Kleidung von diesem ab.

Erfreulicherweise kennen wir für Stimmers Bildnis Baccio Bandinellis (vgl. Taf. 14c) das Vorbild aus Giovios Sammlung (Abb. 9). Es zeigt den Künstler als Santiago-Ritter und könnte von Bandinellis eigener Hand stammen, mithin ein Selbstbildnis gewesen sein – bekanntlich betätigte sich Bandinelli gelegentlich auch im Medium der Malerei.[58] Umso wichtiger ist, dass wir hier Anhaltspunkte dafür besitzen, wie Stimmer bei der Anfertigung des Holzschnitts mit seiner Vor-

lage umgegangen ist. Er transformierte das Dreiviertelprofil in eine Frontalansicht, vergrößerte die Augen, veränderte deren Blickrichtung und verschlankte die Nase. Die wohl auffälligste Veränderung aber betrifft das markanteste Element in der Originalvorlage, nämlich das Jakobus-Kreuz auf der Brust des Porträtierten. Dessen Kreuzarme sind in Stimmers Kopie nur noch ansatzweise zu erkennen und werden vom langen Bart und dem Pelzkragen des Mantels verdeckt, so dass es als solches gar nicht identifizierbar ist.[59] Aus den genannten Gründen, dass sich nur bei diesem einen von Reusner reproduzierten Künstlerbildnis Stimmers Vorlage in Giovios Sammlung erhalten hat, ist ein Fazit hinsichtlich des Bewusstseins für und des Interesses an Selbstdarstellungen in Reusners Publikationsunternehmen besonders schwierig. Überdies rekurrieren die Holzschnitte auf eine Porträtsammlung, die nicht originär mit der Absicht der Publikation in einem druckgrafischen Kompendium angelegt war, mithin also unter anderen Bedingungen entstand als die übrigen hier dokumentierten Serien. Dort, wo wir die Vorlage kennen, nämlich für Bandinellis Porträt, greift Stimmer eindeutig stark verändernd ein, so dass er das, was das hypostasierte Selbstbildnis Bandinellis auszeichnete, weitgehend eliminierte; mithin kann sein Bewusstsein für dessen Status nicht ausgeprägt gewesen sein. Und was die Kompilation durch Reusner angeht, auf den sicherlich die Auswahl der Bildnisse aus einem wohl größeren Konvolut von Künstlerporträts zurückgeht, lässt sich festhalten, dass dieser kaum ein Interesse an der Spezifik von Künstlerbildnissen gehabt haben kann, weil die Porträtierten innerbildlich nicht als solche markiert werden. Entsprechend wird deren Status als Fremd- oder Selbstbildnis wohl ebenfalls kein relevantes Kriterium für ihn gewesen sein. Das, worauf er mit der Publikation der Bildnisse zielt, nämlich die *memoria* der dargestellten Personen zu sichern,[60] leisten die Bildnisse der Künstler von fremder Hand für ihn offenkundig allemal.

Belloris Viten-Edition von 1672 und die Genese des Interesses am künstlerischen Selbstentwurf

Mit der Fokussierung allein auf Künstler und Architekten schließt Giovanni Pietro Bellori in der 1672 erfolgten Publikation von zwölf Viten, die auf Fortsetzung in einem weiteren Band angelegt war, an Vasaris gut hundert Jahre ältere Edition an.[61] Bellori folgt ihm ebenso hinsichtlich der besonderen Rahmung der Bildnisse, wobei das Prinzip der *varietà* nun auch die Formen der Rahmen umfasst. Der überwiegende Teil der Porträts fingiert Gemälde in ovalem Format mit profilierten oder Ranken bekränzten Rahmen. Sie sind ebenfalls variabel um allegorische Elemente erweitert, wie etwa einen Lorbeerkranz oder Arbeitsutensilien. Auf einer Konsole, einem Schriftband oder auch einem innerbildlich angebrachten Gegenstand sind die Künstlernamen notiert, und auch die Ansichten der im Brust-



Abb. 10: Porträt des Annibale Carracci, in: Bellori: Le vite, 1672, S. 17

ausschnitt Porträtierten variieren kalkuliert, und zwar von der Frontalität bei Annibale Carracci (Abb. 10) bis hin zum *ritratto di spalla* Anthonis van Dycks (vgl. Taf. 39c). Besonders ins Auge stechen ‚Kunststücke' wie der *trompe-l'œil*-artig seine Hand aus dem achteckigen Rahmen reckende Agostino Carracci, der eine außerhalb des Bildfelds gelegene Schriftrolle beschreibt. Ebenso medial raffiniert ist die antikisierende, ‚monumentale' Porträtmedaille Domenico Fontanas, die den Sockel des Obelisken vor St. Peter schmückt und den kleinfigurigen innerbildlichen Betrachtern ehrfurchtsvolle Bewunderung abnötigt. Nur Rubens' Bildnis überrascht in seiner schlichten Präsentationsform: Es ist in einen viereckigen Holzrahmen ohne allegorischen Apparat eingefügt. Wie in Reusners *Icones* sind die Bildnisse ganzseitig wiedergegeben, erhalten aber durch das Quartformat des Bandes gegenüber dem bescheidenen Oktavformat der *Icones* neue Dominanz und durch die Wahl des Kupferstichs auch neue Perfektion gegenüber den Holzschnitten in Vasaris und Reusners Bänden.

Charles Errard, der Begründer der Académie de France à Rome und spätere *Principe* der Accademia di San Luca, der auch die Finanzierung der kostbaren Vitenpublikation Belloris durch die französische Krone sicher zu stellen vermochte, gilt als verantwortlich für die Illustrationen und den sie begleitenden allegorischen Apparat in den Vignetten.[62] Mit Pierre Simon, Etienne Baudet, Claude Randon, Guillaume Vallet, Jean Daullé (?) und Albert Clouwet beauftragte Errard französische und einen flämischen Stecher, die Mitglieder der französischen Akademie waren oder in deren Umfeld arbeiteten.[63] Über mögliche Vorgaben Errards oder auch Belloris an sie haben wir leider keine Informationen, doch wird es sie angesichts der kalkulierten *varietà* in den Bildnissen sicherlich gegeben haben.

Hinsichtlich der Wahl der Vorbilder für die Stiche befinden wir uns aufgrund der zeitlichen Nähe der Kompilatoren zu den von ihnen verbildlichten Künstlern, die überwiegend im 17. Jahrhundert tätig waren, auf sichererem Terrain als bei Vasari und Reusner. Tatsächlich ist für die hier interessierende Fragestellung nach Autorschaft und Status der Bildnisvorlagen nun gegenüber deren Publikationen ein Wandel zu konstatieren; denn soweit es sich rekonstruieren lässt,



Abb. 11: Porträt des Caravaggio, in: Bellori: Le vite, 1672, S. 199



Abb. 12: Ottavio Leoni: Porträt des Caravaggio, Kohle und Pastellfarbe auf Papier, 23,4 x 16,3 cm, ca. 1614, Florenz, Bibliotheca Marucelliana

waren die Vorlagen für die Porträts der Maler,[64] die Errard und Bellori den Stechern wohl zukommen ließen, nun Künstlerselbstbildnisse bzw. gingen auf solche zurück. Recht sicher ist dies im Fall des Stichs von Annibale Carracci von Albert Clouwet, da wir wissen, dass Bellori ein Selbstbildnis des Malers besaß,[65] das Leopoldo de' Medici seit 1666 vergeblich versuchte, diesem abzukaufen, um es in seine neu angelegte Selbstbildnissammlung zu integrieren.[66] Ob dieses mit dem Selbstporträt Annibales in Parma identisch ist, zu dem sich tatsächlich Bezüge des Stiches ausmachen lassen, ist unklar,[67] weshalb diese hier nicht ausgeführt seien. Erhalten haben sich aber die Bildnisse, die die Vorlagen für die Kupferstiche von Federico Barocci, Giovanni Lanfranco (vgl. Taf. 39a) und Peter Paul Rubens bildeten. Insbesondere der Kupferstich Baroccis rekurriert eindeutig auf sein heute noch erhaltenes Selbstbildnis-Gemälde in den Uffizien,[68] das sich seinerzeit in Leopoldo de' Medicis *Galleria* befand. Im Bildnis Lanfrancos im Columbus Museum of Art, Ohio (vgl. Taf. 39b)[69] ist die Exaktheit des Bezugs auf dieses Bildnis durch das rote Johanniter-Kreuz auf dem linken, im Kupferstich rechten, Ärmel des Malers besonders evident; und schließlich rekurriert auch Rubens' Stich auf sein prominentes Selbstbildnis für Karl I. von England mit breitkrempigem, leicht schräg auf seinem Kopf sitzenden Hut.[70] Für Anthonis van Dycks Bildnis bildete eine eigenhändige Radierung des Malers mit seinem unvollendeten Bildnis die Vorlage.[71]

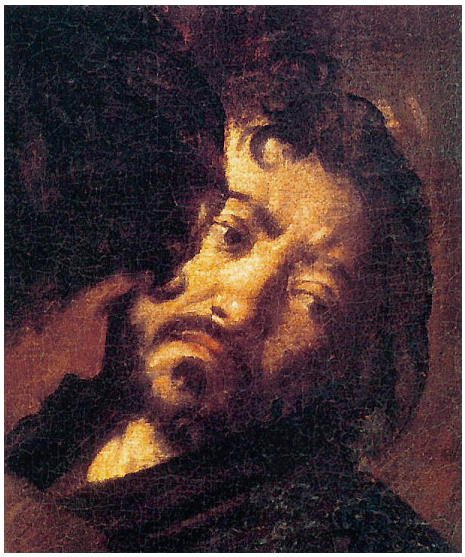


Abb. 13: Michelangelo Merisi da Caravaggio: Martyrium des Hl. Matthäus, Öl auf Leinwand, 323 x 342 cm, 1599–1600, Rom, Capella Contarelli (Detail)

Nicht identifizieren lassen sich die Vorlagen für die Porträtstiche Agostino Carraccis und Domenichinos, aber dafür sind diejenigen für die Bildnisse Caravaggios (Abb. 11) und Poussins für die hier entwickelte Fragestellung besonders aufschlussreich. Denn von ersterem gibt es kein (unabhängiges) Selbstbildnis-Gemälde und auch keinen Hinweis, dass der Maler je ein solches angefertigt hat. Was sich aber erhalten hat, ist ein von seinem Freund Ottavio Leoni gezeichnetes Bildnis des Malers, das vermutlich Kardinal Scipione Borghese besaß (Abb. 12).[72] Die Forschung nimmt daher an, dass sie Baudet als Vorlage diente.[73] Wenn dies so gewesen wäre, hätte Baudet nicht nur die Kleidung mit dem markanten Malteserkreuz ergänzt und dem Maler einen Degenknauf in die Hand gegeben, sondern auch die Mimik Caravaggios durch die starken Falten auf der Stirn, oberhalb der Brauen und um den Mund herum massiv verändert. Tatsächlich divergieren die Porträtzeichnung Leonis und das gestochene Bildnis stark hinsichtlich der Wiedergabe des Blicks und der Mimik, durch die im Stich der Eindruck regelrechter Affektbestimmtheit resultiert. Ich halte es daher für möglich, dass sich Baudet vielmehr an einem in Rom gut sichtbaren, weil in eine *Historia* im Kirchenraum inserierten Selbstbildnis Caravaggios orientiert hat, das diesen grimmigen, dräuenden Blick aufweist. Caravaggio inseriert es jenem zur Partei der Schergen im Hintergrund des *Matthäus-Martyriums* in der Contarelli-Kapelle gehörenden Mann, der die Kirche verlässt (Abb. 13).[74] Er verlässt den Ort des grausamen Geschehens, das von einem Kumpanen vollendet wird, und wendet dabei seinen Blick zurück – bekanntlich hat Caravaggio wiederholt Selbstbildnisse in negativ besetzte Handlungsrollen inseriert.[75] Wenn Baudet tatsächlich auf diese Selbstdarstellung des Malers rekurrierte, wäre das Interesse an einer künstlerischen Selbstdarstellung als Vorlage für das gestochene und zu publizierende Bildnis in der Edition Belloris hier besonders offenkundig gewesen, eben weil dem Stecher doch vermutlich mit der Zeichnung Leonis ein weniger mimisch zugespitztes, mit den Konventionen der Gattung des Porträts grundsätzlich konformeres Bildnis des Malers von fremder Hand zur Verfügung gestanden hätte.

Bleibt abschließend das von Albert Clouwet gestochene Bildnis Poussins, eines Malers, zu dem Bellori engen Kontakt hatte und dessen inschriftlich in das Jahr 1650 datierte Selbstbildnis für Paul Fréart de Chantelou, das sich noch heute in Paris befindet, er in seiner Vita des Malers recht ausführlich beschreibt.[76] Da es in Rom zu einem Zeitpunkt entstand, als Bellori und Poussin bereits eng miteinander verkehrten und Poussins Atelier nachweislich von Freunden und Sammlern besucht wurde, ist es durchaus wahrscheinlich, dass Bellori auch die Entstehung des prestigeträchtigen Bildnisses für einen prominenten Auftraggeber verfolgt hat und vermutlich sogar mit dem Maler über dessen konzeptuelle Implikationen ins Gespräch kam.[77] Tatsächlich bezieht sich der Stich, zumindest in der Darstellung des Künstlers selbst – seiner Kopfhaltung, der Wiedergabe der Gesichtszüge, der Handhaltung und der Kleidung – exakt auf dieses Bildnis von Poussins eigener Hand. Ebenso übernimmt der Stich die markante bildparallele Anordnung der beiden leeren Leinwände im Hintergrund, die in ihrer Besonderheit bei dem entsprechend versierten Betrachter den Rekurs auf eben dieses Bildnis für Chantelou sofort assoziiert haben müssen. Auf die allegorischen Verweise, insbesondere Personifikationen der *Pictura*, verzichtet Clouwet hingegen, doch dürfte dies weniger Desinteresse an den künstlerischen Besonderheiten des Bildnisses für Chantelou als vielmehr ästhetischen Überlegungen, dass dieses Figürchen in der Reproduktion zu klein geworden wäre, zu verdanken sein. Stattdessen fügt Clouwet eine große Girlande hinzu, über die zwar nicht das Pariser Bildnis, in ähnlicher Form aber die zweite Bildfassung für Chantelou ebenfalls von 1650 verfügt.[78] Ob Clouwet ein Pasticcio aus den beiden Selbstbildnissen beabsichtigte oder ob diese Girlande eher als eine den Maler und sein Bildnis besonders auszeichnende Zutat des Stechers zu verstehen ist, muss dahingestellt bleiben – in jedem Fall ist Baudets Impuls, mit dem Stich auf eine Selbstdarstellung des Malers zurückzugreifen und diese auch in ihren Besonderheit auszustellen, überdeutlich.

Was folgt nun als Resümee aus dieser exemplarisch angelegten Untersuchung? Es dürfte deutlich geworden sein, dass sich zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert ein markanter Wandel in Hinblick auf das Interesse an Darstellungen des Künstlers vollzogen hat. Denn nichts deutet darauf hin, dass Vasari bei der Kompilation der Illustrationen für die *Giuntina*-Edition seiner *Viten* ein Interesse an einem Rekurs auf Künstlerselbstbildnisse hatte. Weder scheint er sich um entsprechende Vorlagen bemüht zu haben, noch spielt der Status der Bildnisse in dieser Hinsicht in seinen recht ausführlichen, schriftlichen Reflexionen eine Rolle. Für Reusner gilt ähnliches; in seinen *Icones* sind die Künstler noch nicht einmal innerbildlich als solche markiert, da er konsequent auf die Wiedergabe ihrer Arbeitsinstrumente oder sonstiger Utensilien verzichtet. Offensichtlich stehen diese Kompendien stark in der Tradition der *uomini famosi*-Sammlungen, die auf die Dokumentation der Person und ihres Aussehens abzielen – unabhängig von der Frage, durch wen und wie sie erfolgte.

Ja, es ist durchaus möglich, dass die Wiedergabe einer Person durch einen ‚Anderen' im Hinblick auf die erwünschte ‚Objektivität' in der Dokumentation sogar als sinnvoll erachtet wurde. Umso bemerkenswerter ist der Wandel, den Bellori, Errard und die von ihnen verpflichteten Stecher vollzogen, da sie nun offenkundig darauf zielten, für die Stiche der Viten-Edition Belloris eigenhändige Porträts – in unserem Sprachgebrauch: Selbstdarstellungen – zu gewinnen. Das heißt, diese stellen für die genannten Produzenten dieser Edition einen Wert sui generis dar. Dieses neue Interesse am künstlerischen Selbstentwurf, dem nun der Vorrang gegenüber ‚objektiven' Künstlerdarstellungen von fremder Hand gegeben wird, vollzieht sich in bemerkenswerter zeitlicher Parallele zu Leopoldo de' Medicis Unternehmen, eine bestehende *uomini-famosi*-Sammlung entsprechend verändert weiterzuführen, nämlich als Sammlung von ausschließlich eigenhändigen Künstlerporträts. Wenn die Überlegungen Belloris und Errards, die dieses neue Interesse konditioniert haben, leider nicht dokumentiert sind, so lässt sich Leopoldos Rezeptionsinteresse doch aus einer Reihe von Bemerkungen in seinen Briefen an die für ihn tätigen Kunsthändler annäherungsweise rekonstruieren, was hier abschließend nur skizziert sei. Offensichtlich ging es ihm um das spezifische künstlerische „operare" des Malers, seine Arbeitsweise, also das spezifische „Machen" im Hinblick auf den bildlichen Selbstentwurf,[79] die ihn an dieser besonderen Form des eigenhändigen Bildnisses interessierte; „di sua mano" wird entsprechend dutzendfach zur Klassifikation dieser Bildnisse verwendet. Und dieses neue Interesse an der Verfertigung und seinen Spuren im Bildnis,[80] an der Formung des künstlerischen ‚Ich' dürfte auch Belloris und Errards besonderes Interesse an Selbstdarstellungen als Vorlage für die Edition der Viten konditioniert haben, und dies, obwohl sie in ihr auf Reproduktionen angewiesen waren.

Der Aufsatz entstand im Rahmen meines DFG-Projekts „Die *Galleria degli autoritratti* der Uffizien. Zu den Produktionsbedingungen, Rezeptionsweisen und Ordnungsmodellen von Künstlerselbstbildnissen in einer neuzeitlichen Sammlung". Meinen Projektmitarbeiterinnen Isabell Franconi und Anna Maria Procajlo danke ich sehr für ihre intensive Zuarbeit; ebenso Lisa-Katharina Breuer und Annalena Döring. Für die mir gewährte Einsicht in ihren Katalogbeitrag vor Drucklegung danke ich Elisabeth Oy-Marra herzlich.

1 Die 1752–62 von Francesco Moücke herausgegebene *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* ist Teil des ab 1731 in zehn Bänden erschienenen *Museum Florentinum* (1765–66 gab Orazio Marrini einen weiteren, elften Band in zwei Teilen heraus). Es handelt sich um 220 Kupferstiche nach den Künstlerselbstbildnissen aus der Sammlung der Medici. Siehe hierfür den Beitrag von Isabell Franconi (Kat. 70). Die erste tatsächlich eigenständige Publikation der Künstlerselbstbildnisse liegt mit Giuseppe Bardis und Niccolò Pagnis *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* (1789–96) vor, siehe auch den Beitrag von Anna Maria Procajlo (Kat. 108).

2 Hierzu weiter unten sowie Anm. 13 u. 14.
3 Karin Gludovatz: Der Name am Rahmen, der Maler im Bild: Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 54 (2007), S. 115–175, hier S. 137.
4 Gludovatz 2007 (wie Anm. 3), S. 137. Gludovatz hat die Argumente, die für eine Selbstdarstellung van Eycks sprechen, prägnant und luzide zusammengestellt und diskutiert (mit ausführlicher Diskussion der älteren Forschungspositionen).
5 Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 231 (im Kapitel mit dem sprechenden Titel „Der Andere als Prototyp").
6 Die Medaille (Ø 5,6 cm) mit der Inschrift „PISANVS PICTOR", die den Künstler im Profil und mit großer Haube zeigt (British Museum, London), galt in der älteren Forschung stets als eigenhändig, wurde ihm dann abgeschrieben, aber im jüngeren Londoner Ausstellungskatalog als „Pisanello and/or workshop. Self-portrait medal, ca. 1445–52" geführt: Dillian Gordon und Luke Syson (Hg.): Pisanello: Painter to the Renaissance Court, National Gallery, London, London 2001 (Ausst. Kat), S. 1, Kat. Nr. 1.2 a, b. Zu Pisanellos Verwendung der Signatur „pictor" im Medium der Medaille siehe auch Christiane J. Hessler: Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento, Berlin 2014, bes. S. 247–252.
7 Die Vita, die in der kunsthistorischen Forschung stets als Autobiografie galt, wurde ihm von Enenkel ab- und einem Autoren in Albertis Umfeld zugeschrieben: Karl A. E. Enenkel: Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, Berlin/New York 2008, S. 189–226. Nichtsdestoweniger wird man davon ausgehen müssen, dass insbesondere die kunsttheoretisch relevanten Passagen von Alberti verfasst oder zumindest autorisiert wurden.
8 Leon Battista Alberti: Vita: Lateinisch-deutsch, hg. u. eingel. v. Christine Tauber, Frankfurt a. M. 2004, S. 50: „[…] familiares arcessebat quibuscum de litteris & doctrina suos habebat perpetuos sermones illisque exscribentibus dictabat opuscula & una eorum effigies pingebat aut fingebat cera. Apud venecias vultus amicorum qui florentie adessent expressit annum mensesque integros postquam eos viderat. Solitus erat rogare puerulos, eamne ymaginem quam pingeret nossent. Et negabat ex arte pictum dici quod non illico a pueris usque nosceretur. Suos vultus propriumque simulacrum emulatus, ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellentibus fieret notior."
9 Bronze, 20,1 x 13,55 cm, National Gallery, Washington, Samuel H. Kress Collection. Die Datierungen reichen von ca. 1432 (Pfisterer) bis Anfang der 1440er Jahre (Grafton); siehe Ulrich Pfisterer: „Soweit die Flügel meines Auges tragen": Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 42 (1998), S. 205–251, bes. S. 210; Anthony Grafton: Leon Battista Alberti: Baumeister der Renaissance, Berlin 2002, S. 148–153, 155–160 u. 314–318. Für Albertis nur dokumentarisch belegtes gemaltes Selbstbildnis siehe unten, Anm. 29 u. 31.
10 Emaille und Goldcamaïeu auf Kupfer; Ø mit Einfassung 7,5 cm; beschriftet: „JOH(ANN)ES FOVQVET"; siehe hierfür jüngst den Ausstellungskatalog: Stephan Kamperdick (Hg.): Jean Fouquet – das Diptychon von Melun, Gemäldegalerie Berlin, Peterberg 2017 (Ausst. Kat.), Kat. Nr. 2, S. 150–161 (Élisabeth Antoine-König und Béatrice Beillard).
11 So im Nachlassinventar Leopoldo de' Medicis (ASF, Guardaroba Mediceo 826, 1675–1676), das rund 75 Einträge „(fatto) di sua mano" verzeichnet.
12 Vgl. Luigi Grassi und Mario Pepe (Hg.): Dizionario della critica d'arte, Bd. 1, Turin 1978, S. 61, s. v. autoritratto.
13 So forderte Leopoldo in einem Brief an einen ‚Agenten': „pespingere [sic!] le copie benché buone". Zit. nach Gloria Chiarini de Anna: Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel

Carteggio d'Artisti dell'Archivio di Stato di Firenze, in: Paragone. Arte 26 (1975), S. 38–64, hier S. 49. Ich danke meiner Projektmitarbeiterin Anna Maria Procajlo für diesen Hinweis.

14 Der Entwurf ist undatiert; ASF, lett. art., XVIII, I, c. 538rv; zit. nach Wolfram Prinz: Galleria degli Uffizi: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien in drei Bänden, Bd. 1, hg. v. Ulrich Middeldorf und Ugo Procacci, Berlin 1971, S. 165; dt. Übers. v. Isabell Franconi.

15 Siehe hierfür den Kommentar der Herausgeber, in: Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie: Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, hg. v. Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin ^{3}2010, S. 158 f., Anm. 205. Allgemein für die Illustrationen Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568 (Beiheft zu Band 12 der „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz"), Florenz 1966; Sharon Gregory: Vasari and the Renaissance Print, Farnham u. a. 2012; zu den Rahmen siehe Julian Kliemann: Attribuito a Giorgio Vasari. Tre cornici per i ritratti delle Vite, in: Laura Corti, Margaret Daly Davis und Ders. (Hg.): Giorgio Vasari: Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1534 al 1554, Florenz 1981, S. 238–242; siehe außerdem Sharon Gregory: The Outer Man Tends to Be a Guide to the Inner: The Woodcut Portraits in Vasari's *Lives* as Parallel Texts, in: Rodney Palmer und Thomas Frangenberg (Hg.): The Rise of the Image – Essays on the History of the Illustrated Art Book, Aldershot 2012, S. 51–85, bes. S. 52 f. und Tommaso Casini: Portrait Galleries, Artists' Biographies and the Birth of Academies and Museums, in: Maia Willington Gahtan (Hg.): Giorgio Vasari and the Birth of the Museum, Farnham u. a. 2014, S. 103–115.

16 Diese Information gibt Vasari in der Vita Raimondis, siehe Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 5, Florenz 1984, S. [3]–25, hier S. 25: „Per ultimo basti vedere gl'intagli di questo nostro Libro dei ritratti de' pittori, scultori et architetti, disegnati da Giorgio Vasari e dai suoi creati, e state intagliate da maestro Cristofano […], che ha operato et opera di continuo in Vinezia infinite cose degne di memoria."; auch Gregory 2012 (wie Anm. 15), bes. S. 86–88; Barbara Agosti und Antonio Geremicca: Les *Vies* de Vasari et quelques autres sources sur les portraits florentins du XVIe siècle, in: Carlo Falciani und Antonio Natali (Hg.): Florence: portraits à la cour des Médicis, Musée Jacquemart-André, Paris, Paris 2015 (Ausst. Kat.), S. 51–61.

17 Zur *varietà* siehe hier Anm. 46.

18 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 1, Florenz 1966, S. [6]–7 (Allo illustrissimo et eccellentissimo Signor Cosimo Medici), hier S. 6; Vasari ^{3}2010 (wie Anm. 15), S. 27 f.; siehe auch hier Anm. 22.

19 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 2, Florenz 1967, S. [3]–32 (Proemio delle Vite), hier S. 32; dt. Übers. in Vasari ^{3}2010 (wie Anm. 15), S. 63–90, hier S. 89 f.

20 Siehe die folgende Anm.

21 Giorgio Vasari: Ragionamenti del sig. cavaliere Giorgio Vasari […], Florenz 1588, S. 66 f.: „P. Voi avete preso, Giorgio mio, una gran fatica, ed una impresa molto difficile; ma ditemi, come avete voi fatto che tanti ritratti di uomini di tante sorti, quante sono in queste stanze, aviate potuto aver comodità di ritrovare? G. Signor mio, egli si è usato una gran diligenza in cercarli; e ci ha aiutato assai che questi, di chi si ragiona, sono state tutte persone grandi, e la diligenza de' maestri di quelli tempi, che sono pure stati assai, ed eccellenti in pittura e scultura, i quali n'hanno fatto memoria nell'opere che in que' tempi dipinsono in Fiorenza […]; ed in oltre se n'è avuti gran parte in molte case private della città, nelle quali già s'era usato un modo di farsi ritrarre di rilievo, facendone di terra con le teste, e di marmo […]; ma molte più se ne fece quando fu trovato da Andrea del Verrocchio, scultore, il gittare il gesso da far presa, stemperato con l'acqua tiepida, e gittato in sul volto a' morti, che facendo

sopra quelli un cavo, e rigittando del medesimo gesso, ungendo prima la forma, o vero con terra fresca, in quel tanto che il cavo s'impressi, di rilievo veniva la forma del viso, come so che Vostra Eccellenza sa, che avete visto formare di molte cose: la qual comodità è stata cagione di render vive le persone morte nelle effigie loro." Vgl. Gregory 2012 (wie Anm. 15), bes. S. 83–86.

22 Vgl. Vasari 1966 (wie Anm. 18), S. [6]–7 (Allo illustrissimo et eccellentissimo Signor Cosimo Medici), hier S. 6: „E se le effigie e' ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera, dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenzia, non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare loro la vivezza de' colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprii e naturali: senzaché essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incommodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza, che non si è fatto, usare."; dt. Übers. in Vasari [3]2010 (wie Anm. 15), S. 27 f.: „Und sind auch die Abbilder und Porträts vieler tüchtiger Personen, die ich in diesem Werk – vor allem dank der Hilfe und Vermittlung Eurer Exzellenz – beigefügt habe, zuweilen nicht sehr naturgetreu und besitzen nicht die Eigenschaft und Ähnlichkeit, die ihnen die Lebendigkeit der Farben zu verleihen pflegt, so heißt das nicht, daß ihre Züge nicht nach dem Leben gezeichnet wurden und ihrem natürlichen Aussehen entsprechen. Einen Großteil davon haben mir Freunde von verschiedenen Orten geschickt, doch nicht alle unter ihnen sind von fähiger Hand gezeichnet. Eine nicht unbedeutende Erschwernis stellte außerdem die Entfernung zu den Herstellern dieser Holzschnittporträts dar; hätten sich diese Holzschnitzer in meiner Nähe befunden, hätte man dieser Sache wahrscheinlich sehr viel mehr Sorgfalt widmen können, als geschehen."

23 Vgl. Vasari 1967 (wie Anm. 19) S. [3]–32 (Proemio delle Vite), hier S. 32: „E nel discrivere le forme e le fattezze degl'artefici sarò breve, perché i ritratti loro, i quali sono da me stati messi insieme con non minore spesa e fatica che diligenza, meglio dimostreranno quali essi artefici fussero quanto all'effigie che il raccontarlo non farebbe giamai; e se d'alcuno mancasse il ritratto, ciò non è per colpa mia, ma per non si essere in alcuno luogo trovato. E se i detti ritratti non paressero a qualcuno per avventura simili affatto ad altri che si trovassono, voglio che si consideri che il ritratto fatto d'uno quando era di diciotto o venti anni, non sarà mai simile al ritratto che sarà stato fatto quindici o venti anni poi; a questo si aggiugne che i ritratti dissegnati non somigliano mai tanto bene quanto fanno i coloriti, senzaché gl'intagliatori, che non hanno disegno, tolgono sempre alle figure, per non potere né sapere fare appunto quelle minuzie che le fanno esser buone e somigliare quella perfezzione che rade volte o non mai hanno i ritratti intagliati in legno."; dt. Übers. in Vasari [3]2010, (wie Anm. 15) S. 63–90, hier S. 89 f.: „Ich werde mich bei der Beschreibung des Aussehens und der Gesichtszüge der Künstler kurz fassen, denn ihre Porträts, die ich mit nicht weniger Ausgaben und Mühen als Sorgfalt zusammengestellt habe, werden besser als jede Beschreibung zeigen, wie die Gestalt jener Künstler beschaffen war, und wenn das Porträt des einen oder anderen fehlen sollte, so liegt die Schuld nicht bei mir, sondern es war nirgendwo eines aufzufinden. Und sollte es vielleicht jemandem so scheinen, als würden die sogenannten Porträts den anderen, die es [von ihnen] gab, überhaupt nicht ähnlich sein, so möchte man berücksichtigen, daß ein Porträt von einer achtzehn- oder zwanzigjährigen Person nie einem fünfzehn oder zwanzig Jahre später gemachten ähneln wird. Hinzu kommt, daß die gezeichneten Porträts nie eine so treffende Ähnlichkeit erreichen wie die gemalten, abgesehen davon, daß die Holzschnitzer keinen *disegno* haben und die Figuren immer etwas [an Ähnlichkeit] nehmen, da sie gerade jene Feinheiten weder kennen noch auszuführen in der Lage sind, die ihre Qualität und Ähnlichkeit gewährleisten."

24 Siehe Gregory 2012 (wie Anm. 15), S. 91; Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 27–29.
25 Siehe Anm. 22 u. 23; vgl. Gregory 2012 (wie Anm. 15), S. 91. Zur Kategorie der Ähnlichkeit im Werk Vasaris siehe Georges Didi-Huberman: Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif, in: Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée 106 (1994), S. 383–432, mit Bezug auf die Illustrationen der *Giuntina* bes. S. 402–404.
26 Siehe das Zitat in Anm. 23.
27 Vgl. Vasari ^{3}2010 (wie Anm. 15), S. 89 f. Siehe auch Anm. 23.
28 Vgl. Vasari 1588 (wie Anm. 21), S. 66 f. Siehe überhaupt Anm. 21.
29 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini & Paola Barocchi, Bd. 3, Florenz 1971, S. 283–290 (Vita di Leon Battista Alberti), hier S. 289: „In Fiorenza medesimamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera […].“; Giorgio Vasari: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, hg. v. Matteo Burioni, Berlin 2012, S. 85: „Ebenfalls in Florenz befindet sich im Haus von Palla Rucellai ein Selbstporträt von ihm, das er mit Hilfe eines Spiegels ausgeführt hat […].“
30 Vgl. Michel Paoli: Les portraits de Leon Battista Alberti des XVe et XVIe siècles, in: Roberto Cardini, Lucia Bertolini und Mariangela Regoliosi (Hg.): Leon Battista Alberti: la biblioteca di un umanista, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Florenz 2005 (Ausst. Kat.), S. 83–90, hier bes. S. 88–90; Ders.: Iconographia Albertiana, in: Francesco Furlan (Hg.): Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris, Sorbonne, Institut de France, Institut Culturel Italien, Collège de France, 10–15 avril 1995, Bd. 2, Paris 2000, S. 1021–1025; Jacob Burckhardt: Das Porträt in der italienischen Malerei (1898), in: Ders.: Werke: Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6, hg. v. Stella von Boch, München 2000, S. 171; Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 82.
31 Jüngst publizierte Lukas Madersbacher ein im Kunsthandel aufgetauchtes, sehr qualitätsvolles, wohl noch quattrocenteskes Tafelbildnis (39,4 x 25,7 cm, allseitig beschnitten, Öl auf Kreidegrund auf Buchenholz), das mit den bislang bekannten Ölbildnissen Albertis die wesentlichen Merkmale teilt. Siehe hierfür Lukas Madersbacher: *Fatto alla spera*? Das Porträt des Leon Battista Alberti aus den Orti Oricellari, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53 (2016), S. 318–347. Madersbacher hält das Gemälde zwar für identisch mit dem, das sich in den Orti Oricellari befand, geht aber nicht davon aus, dass es sich um ein Selbstbildnis handelte (explizit S. 344), da dieses keinen ‚Blick aus dem Bild' wirft – ein Argument, das ich nicht für plausibel halte.
32 Zu bedenken ist auch, dass Paolo Giovio, der dieses Bildnis im Besitz des Palla Rucellai ebenfalls erwähnt, in seine *Elogia* ein Bildnis Albertis im Profil inseriert. Siehe hierfür unten.
33 Siehe oben, Anm. 9.
34 Zu Filaretes Selbstdarstellungen allg. siehe Berthold Hub: Filarete's Self-Portrait Medal of c. 1460: Promoting the Renaissance Architect, in: The Medal 66 (2015), S. 50–60; Ulrich Pfisterer: Ingenium und Invention bei Filarete, in: Bruno Klein (Hg.): Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten, Dresden ^{2}2002, S. 265–289; Joanna Woods-Marsden: Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven/London 1998, S. 79–84; Martin Warnke: Filaretes Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst, in: Matthias Winner und Oskar Bätschmann (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, Weinheim 1992, S. 101–112; Maurizio Calvesi (Hg.): Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini, Musei Capitolini, Rom, Mailand 1988 (Ausst. Kat.), S. 132, Nr. 42; Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz: Filarete scultore e architetto del secolo XV, Rom 1908, S. 226–228.
35 Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 78 f., Nr. 39 bringt das Bildnis wenig überzeugend mit einer Miniatur im Codex Trivulzianus, Mailand in Verbindung, die er als Selbstdarstellung beschreibt, worauf es keine Hinweise gibt: Biblioteca Trivulziana Cod. 863, Cart. fol. 273,

30 x 43 cm (Kriegsverlust); vgl. Lazzaroni und Muñoz 1908 (wie Anm. 34), S. 226–228, bes. S. 238 und Fig. 113.

36 Die beiden Exemplare der Medaille befinden sich im Victoria and Albert Museum, London, 7,9 x 6,6 cm; Inv.-Nr. 194-1866 und Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico, Mailand, 8,05 x 6,75 cm, Inv.-Nr. 363; siehe außerdem die in Anm. 34 genannte Literatur.

37 Siehe hierfür Matthias Winner: Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel, in: Hagen Keller (Hg.): Italia et Germania: liber amicorum Arnold Esch, Thübingen 2001, S. 267–289; John R. Spencer: Filarete's Bronze Doors at Saint Peter's, in: Wendy Stedman Sheard und John T. Paoletti (Hg.): Collaboration in Italian Renaissance Art, New Haven/London 1978, S. 33–57; Lazzaroni und Muñoz 1908 (wie Anm. 34), S. 86.

38 Vgl. Vasari 1971 (wie Anm. 29), S. 243–248, hier S. 244.

39 Siehe Woods-Marsden 1998 (wie Anm. 34), S. 63–69, bes. S. 63–67.

40 Prinz vermutet, Vasari habe auf ein heute verlorenes *Gemälde* – von fremder Hand also – zurückgegriffen. Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 72 f., Nr. 32, hier S. 73. Anders Gregory 2012 (wie Anm. 15), S. 104, die davon ausgeht, Vasari habe auf die Bronzebildnisse rekurriert.

41 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. [531]–547, hier S. 534–536 für die Edition von 1550: „Di maniera ch'egli avanzandosi nell'arte et investigando le sottigliezze, si mise un giorno, per fare esperimento e saggio di sé, a ritrarsi in uno specchio da barbieri, di que' mez[z]i tondi; e visto quelle biz[z]ar[r]ie che fa la rotondità dello specchio nel girar suo, che i palchi torcono, e le porte e tutti gli edifici stranamente sfuggono, prese per elezzione questa cosa. Laonde fece fare una palla di legno al tornio mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, e dentro si mise con grande amore a contraffare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso: e sì simile a se medesimo ritraendosi somigliar si fece, che non si potrebbe stimare né credere. Basti che con tanta felicità e perfezzione gli successe tal cosa, che nel vero non averebbe il medesimo il vivo fatto che egli fece. Quivi era ogni lustro del vetro et ogni segno di riflessione, d'ombre e di lumi sì proprî e veri ch'aggiugnere non vi si può per alcuno ingegno. E ne fe' segno tal cosa manifesto il mandarlo a Clemente VII pontefice, ch'egli nel vederlo con ogni ingegnoso se ne stupì, et ordinò di sue bocca ch'egli da Parma venisse a Roma; e di tal cosa in dono ne fe' degno messer Pietro Aretino, il quale in Arezzo nelle sue case un tempo come reliquia il tenne, e poi lo donò a Valerio Vicentino."; S. 534–535 für die Edition von 1568: „Oltra ciò, per investigare le sottigliezze dell'arte, si mise un giorno a ritrarre se stesso guardandosi in uno specchio da barbieri, di que' mezzo tondi; nel che fare vedendo quelle bizzarrie che fa la ritondità dello specchio nel girare che fanno le travi de' palchi, che torcono, e le porte e tutti gl'edifizî che sfuggono stranamente, gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa. Laonde fatta fare una palla di legno al tornio, e quella divisa per farla mezza tonda e di grandezza simile allo specchio, in quella si mise con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio, e particolarmente se stesso, tanto simile al naturale che non si potrebbe stimare né credere; e perché tutte le cose che s'appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima. E perché Francesco era di bellissima aria et aveva il volto e l'aspetto grazioso molto e più tosto d'angelo che d'uomo, pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina; anzi gli successe così felicemente tutta quell'opera, che il vero non istava altrimenti che il dipinto, essendo in quella il lustro del vetro, ogni segno di riflessione, l'ombre et i lumi sì proprii e veri che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno."; siehe hierzu Rudolf Preimesberger: Giorgio Vasari: Ursprungslegende eines Selbstporträts (1550), in: Ders., Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): Porträt, Berlin 1999, S. 262–272; siehe außerdem Christina Posselt: Das Porträt in den Viten Vasaris: Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte, Köln u. a. 2013, S. 201–206.

42 Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 129 f., Nr. 109.
43 Siehe Vasari 1976 (wie Anm. 41), S. 545.
44 Das von Prinz 1966 (wie Anm. 15), S. 130 f., Nr. 109 als Vorbild vorgeschlagene Bildnis in der Zeichnung „Selbstbildnis mit Jungfrauen" in Chatsworth weist m. E. zu starke Unterschiede auf, um als solches gelten zu können.
45 Hierzu auch Gregory 2012 (wie Anm. 15), S. 91–114, aber mit anderer Zielrichtung.
46 Zur Bedeutung der Kategorie der *varietà* siehe David Summers: Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981. Siehe außerdem Wilhelm Perpeet: Das Kunstschöne. Sein Ursprung in der italienischen Renaissance, Freiburg/München 1987, bes. S. 270–277 u. 374–380 und den Kommentar von Hana Gründler, in: Giorgio Vasari: Das Leben des Raffael, hg. v. Ders., Berlin 2004, S. 132, Anm. 115.
47 Eine Ausnahme bildet das Werk von Dominico Lampsonio: Ritratti di Pittori celebri Fiamminghi, Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies, Anverpiae 1565–72 mit 23 Bildnissen, das sich allerdings in Umfang und Anspruch erheblich von Vasari unterscheidet (vgl. Kat. 11).
48 Nikolaus Reusner: Icones sive imagines vivae, literis cl. virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae, Basel: apud Conr. Valdkirch. 1589. Siehe Kat. 14 im Katalog.
49 Siehe hierfür Nadia Cannata: Giorgio Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini, in: Maia Wellington Gathan (Hg.): Giorgio Vasari e la nascita del museo, Florenz 2012, S. 61–69; Gregory 2012 (wie Anm. 15); Franco Minonzio: Il museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri, in: Eliana Carrara und Silvia Ginzburg (Hg.): Testi, immagini e filologia nel XVI secolo, Pisa 2007, S. 77–146; Thomas C. Price Zimmermann: Paolo Giovio: The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy, Princeton 1995; Andreas Wartmann: Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 43–60, hier S. 45–48; Linda Susan Klinger: The Portrait Collection of Paolo Giovio, Princeton 1991; Prinz 1966 (wie Anm. 15); Paul Ortwin Rave: Das *Museo Giovio* zu Como, in: Harlad Keller (Hg.): Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt, München 1961, S. 275–284; Ders.: Paolo Giovio und die Bildnisviten des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), S. 119–154.
50 Nach Wartmann 1995 (wie Anm. 49), S. 45 und Anm. 11: a) Paolo Giovio: Elogia virorum doctorum, Florenz 1546 (darin: Musaei descriptio); b) Paolo Giovio: De vita Leonis X P. M. libri quattuor, Florenz 1549; c) Paolo Giovio: Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum. Robert Estienne, Paris 1549 (mit Bildnisholzschnitten); d) Paolo Giovio: Elogia virorum bellica virtute illustrium, Florenz 1551; siehe hierzu auch Paul Tanner: Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke (Nrn. 105–125), in: Christian Geelhaar (Hg.): Tobias Stimmer: 1539–1584, Kunstmuseum Basel, Basel 1984 (Ausst. Kat.), S. 223–239, bes. S. 224 und den Beitrag von Federico Tognoni: 1.7 Tobias Stimmer (Sciaffusa 1539–Strasburgo 1584), Ritratto di Leonardo, in: Roberto Ciardi und Carlo Sisi (Hg.): L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo, Museo Leonardiano, Florenz, Florenz 1997 (Ausst. Kat.), S. 80 f., bes. S. 80.
51 Tognoni 1997 (wie Anm. 50).
52 Paolo Giovio: Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in musæo Joviano Comi spectantur, Venedig 1546, S. 22: „ex speculo quoque reflexis radiis suam ipsius effigiem arguto penicillo pereleganter est assecutus, quam apud Pallantem Oricellarium in hortis vidimus"; übers. nach Madersbacher 2016 (wie Anm. 31), S. 322: „nach seinem Spiegelbild hat sein begnadeter Pinsel ein vollendetes Portrait seiner selbst geschaffen, welches wir in den Gärten des Palla Rucellai gesehen haben".
53 Siehe hierfür oben.
54 Vgl. Reusner 1589 (wie Anm. 48), S. 276; unter dem Bildfeld befindet sich das Epigramm:

„Laudis Appelleae metuit sua sidera fulgor/sospite me vinci, me moriente mori./VAL. THILO L.“; Shearman, der hinter der Autorabkürzung Valentinus Thilo Ligius erkennt, übersetzt das Distichon mit „The splendour of Appelles' fame fears his stars/will bei dimmed if I live/will die if I die“; John Shearman: Raphael in Early Modern Sources (1483–1602), Rom/London 2003, S. 645. Siehe für die Melzi-Zeichnung und Stimmers Holzschnitte Tognoni 1997 (wie Anm. 50), S. 81 und Miriam Sarah Marotzki: Leonardos Bart oder Künstler als Philosophen. Selbstformungen im 15. und 16. Jahrhundert (zugl. Diss. Ludwig-Maximilians-Univ. München 2015), Paderborn 2019 [im Druck]. Ich danke Frau Marotzki für die Erlaubnis, auf die Ergebnisse ihrer Dissertation rekurrieren zu dürfen.

55 Vgl. Vasari 1976 (wie Anm. 41), S. 28; Giorgio Vasari: Das Leben des Leonardo da Vinci, hg. v. Sabine Feser, Berlin 2006, S. 96 f.

56 Fresko auf Dachziegel, 51,5 x 37,5 cm, 1528–30, Florenz, Galleria degli Uffizi; siehe Luciano Berti (Hg.): Gli Uffizi: catalogo generale, Florenz 1979, S. 789, Kat.-Nr. A23 und Caterina Caneva (Hg.): Il Corridoio Vasariano agli Uffizi, Siena 2002, S. 181, Kat.-Nr. 1. Nach Antonio Natali sind sich Giovio und del Sarto vermutlich um 1570 in Florenz begegnet und Giovio erhielt von ihm eine Kopie des Selbstbildnisses, die dann Stimmer als Vorlage diente; siehe Anonio Natali (Hg.): Andrea del Sarto, New York u. a. 1999, bes. S. 132; auch Ders. und Alessandro Cecchi: Andrea del Sarto: Catalogo completo, Florenz 1989, S. 116, Kat.-Nr. 54. Dass es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis handelt, bestätigt auch Vasari 1976 (wie Anm. 41), S. [341]–397, hier S. 387; dt. Übers. in Giorgio Vasari: Das Leben des Andrea del Sarto, hg. v. Sabine Feser, Berlin 2005, S. 61.

57 Tizian: *Selbstbildnis*, um 1560, Öl auf Leinwand, 96 x 75 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

58 Ausführlich zu Bandinellis Selbstbildnis in einer Privatsammlung und Stimmers Holzschnitt-Kopie: Nicole Hegener: Divi Iacobi Eqves: Selbstdarstellungen im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München/Berlin 2008, bes. S. 450–455 u. 308–315 (ohne Angabe von Maßen).

59 Für einen ausführlichen Vergleich siehe Hegener 2008 (wie Anm. 58), bes. S. 451–453.

60 Dies reflektiert er in der *praefatio* seiner Edition: „quas maiores olim benè de Republ. meritis ac sapientibus hominibus, tam publicè in theatris & porticibus, quàm in atriis domi & priuatim, memoriæ ergò posuerunt“: Reusner 1589 (wie Anm. 48), o. S.

61 Ausführlich mit den Porträts beschäftigt haben sich Claire Pace und Janis Bell: The Allegorical Engravings in Bellori's *Lives*, in: Janis Bell und Thomas Willette (Hg.): Art History in the Age of Bellori, Cambridge u. a., 2002, S. 191–223; Jean-Claude Boyer: La publication des *Vite*: une affaire française?, in: Oliver Bonfait und Anne-Lise Desmas (Hg.): L'idéal classique. Les échanges artitistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700), Paris 2002, S. 71–83; Philip Sohm: Caravaggio's Death, in: The Art Bulletin 84 (2002), S. 449–468; Claire Pace: *Semplice traduttore*: Bellori and the Parallel Between Poetry and Painting, in: Word and image 17 (2001), S. 233–242; Donatella Sparti: Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self Portraits. From the *Vite* to the Artists Funerary Monument, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 45 (2001), S. 60–101, bes. S. 64–79; Charles Dempsey: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori, in: Evelina Borea und Carlo Gasparri (Hg.): L'Idea del Bello: Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Palazzo delle Esposizioni, Rom, Bd. 1, Rom 2000 (Ausst. Kat.), S. 99–103; Martina Hansmann: *Vive immagini celebri*: Le choix des peintres et ses œuvres dans les Vite de Giovan Pietro Bellori, in: Matthias Waschek (Hg.): Les Vies d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993, Paris 1996, S. 125–147; Evelina Borea: Giovan Pietro Bellori e la *commodità delle stampe*, in: Elizabeth Cropper und Giovanna Perini Folesani (Hg.): Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII, Bologna

1992, S. 263–285; Elizabeth Cropper: *La più bella antichità che sappiate desiderare*: History and Style in Giovan Pietro Bellori's *Lives*, in: Peter Ganz und Martin Gosebruch (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991, S. 145–173; Jean-François Lhote: Les *Vite* de 1672 de Bellori: Hypothèse de reconstitution du programme iconographique et theorique, in: Racar 14 (1987), S. 75–89; Giovanni Previtali: Introduzione, in: Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. [IX]–LX sowie der Beitrag von Elisabeth Oy-Marra hier im Katalog (vgl. Kat. 39); ihr danke ich für die mir ermöglichte Einsichtnahme vorab herzlich.

62 Emmanuel Coquery: Charles Errard: ca. 1601–1689: la noblesse du décor, Paris 2013, S. 354–361.

63 Siehe hierfür Boyer 2002 (wie Anm. 61), S. 71–83 und Oy-Marras Beitrag hier im Katalog (vgl. Kat. 39). Es sind Pierre Simon: Agostino Carracci, Federico Barocci; Étienne Baudet: Caravaggio; Claude Randon: Domenichino, Giovanni Lanfranco, François Duquesnoy; Guillaume Vallet: Alessandro Algardi; Albert Clouwet: Annibale Carracci und Nicolas Poussin; Jean Daullé d. Ä.: Anthonis van Dyck. Die Stecher der übrigen Bildnisse sind nicht identifiziert.

64 Bei den Bildhauern François Duquesnoy und Alessandro Algardi rekurrieren die Kupferstichbildnisse zwangsläufig ebenso auf Bildnisse von fremder Hand wie bei dem Architekten Domenico Fontana.

65 Symonds schrieb zwischen 1649 und 1651, Francesco Angeloni habe „A small Ritratto 5 or 6 ynches long done by Annibal Carraccio of himself, most rare" in seinem Besitz. Bellori erbte das Selbstbildnis Annibale Carraccis aus dem Nachlass Angelonis. Laut Donatella Sparti soll eben dieses Selbstporträt als Vorlage für den Stich Albert Clouwerts gedient haben. Ausführlich beschäftigt hat sich mit diesem Thema Sparti 2001 (wie Anm. 61), bes. S. 64 f. sowie für Symonds Notizen zu Angelonis Sammlung siehe die Publikation von Jeremy Wood: Padre Resta as a Collector of Carraci Drawings, in: Master Drawings 34 (1996), S. 68–71, zitiert nach S. 68.

66 Zu diesem Kauf sei es jedoch nie gekommen, da Bellori laut Sparti die Verhandlungen bis in das Jahr 1675 in die Länge zog. Siehe Sparti 2001 (wie Anm. 61), S. 64 f.

67 Siehe Sparti 2001 (wie Anm. 61); dabei handelt es sich bei dem Stich um einen Hybrid verschiedener gemalter Selbstbildnisse.

68 Öl auf Holz, 42,2 x 33,1 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi; siehe für das Bildnis Judith W. Mann, Babette Bohn und Carol Plazzotta (Hg.): Federico Barocci – Renaissance Master of Color and Line, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, London 2012 (Ausst. Kat.), S. 314, Nr. 23.

69 Öl auf Leinwand, 62 x 48 cm, ca. 1628–1632, Columbus (Ohio), Columbus Museum of Art; siehe hierfür John T. Spike (Hg.): Baroque Portraiture in Italy: Works from North American Collections: the John and Mable Ringling Museum of Art, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Hartford 1985 (Ausst. Kat.), S. 211, Nr. 45.

70 Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis*, Öl auf Holz, 85,7 x 62,2 cm, 1623, Windsor Castle, Royal Collection Trust; siehe für dieses Selbstbildnis: Anna Reynolds, Lucy Peter und Martin Clayton (Hg.): Portrait of the Artist, Queen's Gallery, London, London 2016 (Ausst. Kat.), S. 50, Nr. 11..Der Stecher des Bildnisses ist unbekannt.

71 Anthonis van Dyck: *Selbstbildnis*, Radierung 24,2 x 15,7 cm, 1630–32, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Siehe Carl Depauw und Ger Luijten (Hg.): Anthony van Dyck as a Printmaker, Museum Plantin-Moretus, Anvers, Amsterdam 1999/2000 (Ausst. Kat.), S. 92, Nr. 5a.

72 Kohle und Pastellfarbe auf Papier, 23,4 x 16,3 cm, ca. 1614, Florenz, Biblioteca Marucelliana; siehe für die Zeichnung Sybille Ebert-Schifferer: Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk, München 2009. S. 19, Abb. 1; zu ihrem Verbleib im 17. Jahrhundert: Roxanne Robbin: Scipione Borghese's Acquisition of Paintings and Drawings by Ottavio Leoni, in: The Burlington Magazine 138 (1996), S. 453–458, bes. S. 457.

73 Siehe den Beitrag von Oy-Marra hier im Katalog (vgl. Kat. 39) sowie Ferdinando Bologna: Caravaggio, the Final Years (1606–1610), in: Silvia Cassini und Maria Sapio (Hg.): Caravaggio: The Final Years, The National Gallery, London, Mailand u. a. 2005 (Ausst. Kat.), S. 16–47, bes. S. 34; Bernardina Sani: La fatica virtuosa di Ottavio Leoni, Turin 2005, S. 56; Sohm 2002 (wie Anm. 61), S. 449–468, bes. S. 452 f.

74 Hierzu allgemein und besonders zum Selbstbildnis im Matthäus-Martyrium: Rudolf Preimesberger: Caravaggio im Matthäusmartyrium der Cappella Contarelli, in: Peter K. Klein (Hg.): Zeitenspiegelung: zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 135–149.

75 Preimesberger 1998 (wie Anm. 74) und Ders.: Davide e Golia, in: Anna Gramoccia (Hg.): Docere, delectare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano, Rom 1998, S. 61–69; Ders.: Michelangelo Merisi da Caravaggio: David mit dem Haupt des Goliath, 1609/10, in: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 73 f.

76 Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 419–473, hier S. 455. Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm; zu diesem Bildnis siehe Jacques Thuillier: Nicolas Poussin, Paris 1994, S. 11, Nr. 190 und Doris Wild: Nicolas Poussin: Katalog der Werke, Bd. 2, Zürich 1980, S. 137, Nr. 147; Ingo Herklotz: Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27 (2000), S. 243–268.

77 Vgl. Previtali 1976 (wie Anm. 61), S. XLIV.

78 Öl auf Holz, 78 x 65 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin; Wild 1980 (wie Anm. 76), S. 161, Nr. 148 und Thuillier 1994 (wie in Anm. 76), S. 260, Nr. 186.

79 „E avendo l'Altezza di quel cardinale Leopoldo destinate alcune stanze dei suoi appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero assai degno di quella vaga e nobilissima mente, volle che il Volterrano gli facesse il suo." Zit. nach Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Nachdruck der Ausgabe von 1845, hg. v. Paola Barocchi, Florenz 1974, Bd. 5, S. 175. „Und da seine Hoheit Kardinal Leopoldo einige Zimmer seiner Wohnräume einer Sammlung mit einer großen Anzahl von Bildnissen der bedeutendsten Künstler, die jeder von ihnen eigenhändig fertigte, widmete, mit dem Zweck, gleichzeitig mit ihrer Arbeitsweise in der Malerei auch sie selbst zu zeigen – ein Konzept, dass diesem vagen und nobelsten Geist wahrhaftig würdig ist – wünschte er, dass auch der Volterrano sein Portrait fertigte."; dt. Übers. v. Isabell Franconi.

80 Ausführlicher hierzu mein Aufsatz: *Poietisches operare* oder die dem *ingegno* folgende Hand. Zur Ambivalenz der malerischen Praxis im frühneuzeitlichen Kunstdiskurs, in: Ludger Schwarte, Meret Kupzcyk und Charlotte Warsen (Hg.): Kulturtechnik Malen [im Druck], und mein Aufsatz in der Bellori-Edition: Wahrheit der Schöpfung und Neuheit in der Malerei. Bellori schreibt über Caravaggios *kunstlose Kunst*, in: Giovan Pietro Bellori: Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio, hg. v. Valeska von Rosen (Elisabeth Oy-Marra, Thomas Weddigen und Anja Brug (Hg.): Giovan Pietro Bellori: Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Die Leben der modernen Maler, Bildhauer und Architekten. Zweisprachige, kommentierte Ausgabe, Bd. 5, Göttingen 2018, S. 81–115, bes. S. 106–111).


Lucas v. Leyden

Diletta Gamberini

The Poetry of the Portraits*

Pre-Histories

Although absent from the earliest samples of the genre – which, as in the case of Sigismondo Fanti's fortune-telling game (see cat. 4), could be modeled after different and preexisting typographic products – poetry was a recurring presence in books featuring portraits of artists as *viri illustres*. This is particularly true for works published in the sixteenth and seventeenth centuries, with examples spanning from the select inscriptions in Giorgio Vasari's second edition of the *Lives* (1568; see cat. 9) to the flood of encomiastic compositions in Carlo Ridolfi's *Le maraviglie dell'arte* (1648; see cat. 30). It is not difficult to understand why. Whether accompanied by lengthy prose biographies, as in Vasari's book, or conceived as the only textual medium to articulate the accomplishments and legacy of the subject, in the manner of Dominicus Lampsonius's *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (1572; see cat. 10), verse represented one of the clearest signs that these authors aimed to imitate classical *auctoritates*.[1]

The hypotexts to which such authors were looking were different and not always materially available to them. On the one hand stood Diogenes Laertius's *Lives of eminent philosophers*, a wealth of biographical information that had been popular in humanistic circles ever since Ambrogio Traversari had translated it into Latin (1424–31). Diogenes's work became a model of poetic memorialization for it incorporated many short verse epitaphs that typically commented on the death or summarized the philosophical legacy of the subject.[2] On the other hand were two lost books by Pomponius Atticus and Marcus Varro that had integrated word and image to immortalize a vast array of great men. Indeed, the nature and scope of those latter texts, as could be virtually reconstructed on the grounds of quotes and information from various ancient sources, provided Renaissance artists and writers with the most powerful example of how antiquity considered the coupling of short poems and visual portraits as the proper commemoration of *viri illustres*. A well-known passage in Pliny's *Naturalis Historia*, for instance, informed early modern readers that an ardent "amorem imaginum" had inspired Atticus to write a book on the likenesses of eminent men. In the same text, such readers would have found the solemn praise Pliny lavished upon Varro's *Hebdomades* or *De imaginibus*. Spurred by the Roman passion for portraiture and encompassing no less than seven hundred portraits, Varro's work – lauded as an innovative feat, as well as a noble act of *humanitas* – was said to have provided

humankind with a means of defying the destructive power of time and of transmitting "in omnes terras" the features of illustrious individuals.[3]

While the *Naturalis Historia* did not provide details about the textual design of Atticus and Varro's works, other sources emphasized the fundamental place that poetry occupied within them. Especially relevant was a paragraph in Cornelius Nepos's *Life of Atticus*, which called attention to how that man of letters had skillfully deployed the *suavitas* and *brevitas* of the poetic medium in his illustrated biographies of the most distinguished Roman statesmen. The author presented as a virtuosic feat the integration of brief verse compositions, focusing on the deeds and professional achievements of the subjects, along with their likenesses:

> "attigit quoque poeticen, credimus, ne eius expers esset suavitatis. namque versibus de iis, qui honore rerumque gestarum amplitudine ceteros Romani populi praestiterunt, exposuit ita, ut sub singulorum imaginibus facta magistratusque eorum non amplius quaternis quinisque versibus descripserit."
>
> "He also touched on poetry so as to have some part, I suppose, in its charms, for it was in verse that he so held forth on those who surpassed the rest of the Roman people in honors received and in the grandeur of their deeds that beneath the portraits of each of them he described their deeds and magistracies in not more than four or five lines at a time. It is barely credible that such great achievements could be set forth so concisely".[4]

Nepos's testimony on the memorializing work of Atticus aligned with what other sources documented of Varro's *Hebdomades*, which likewise pointed to concise, epigrammatic poems as the ideal complement to books featuring portraits of illustrious men. Gellius's *Noctes Atticae* and Nonius Marcellus's *De compendiosa doctrina*, for instance, transmitted the distichs that Varro had situated under the images of Homer and the orator Demetrius Phalereus.[5] What is more, the *Hebdomades*, unlike the thematic compilations of Atticus or Diogenes Laertius, had memorialized in verse historical characters who had excelled in different fields of human activity, with special attention to those in the liberal arts. This feature certainly helps explain why the ghost of this long-lost work could exert such a remarkable influence on early modern authors interested in commemorating new prominent figures on the contemporary cultural scene. We might even say that the very choice to insert artist portraits within printed series of *viri illustres* found validation in the same Varronian model. Though this has generally remained unnoticed, Renaissance readers would have known from Ausonius's *Mosella* that the *Hebdomades* had commemorated at least one category of artists.[6] Following the encomium of a splendid Roman villa that embellished the Moselle's idyllic riverside, the poet stated that the building could be easily interpreted as the ma-

jestic creation of the seven great architects who had been celebrated in the tenth volume of Varro's work or of other foremost exponents of the same art:

> "forsan et insignes hominumque operumque labores
> hic habuit decimo celebrata volumine Marcei
> hebdomas, hic clari viguere Menecratis artes
> atque Ephesi spectata manus vel in arce Minervae
> Ictinus […]"
>
> "perhaps that celebrated group of seven men, in Marcus's tenth volume, here produced also such marvelous works of human activity; perhaps here flourished the arts of the famous Menecrates and the admired hand of Ephesus or of Ictinus in Minerva's acropolis […]".[7]

It is easy to imagine the appeal that such a passage might have had for a reader like Paolo Giovio[8] and many of his contemporaries. By referring to Varro's prestigious antecedent, the poem legitimized the idea of including artists in illustrated books on famous men. In turn, such an idea was well in line with the momentous, long-term process of intellectual reevaluation of artistic activities that had first inspired Filippo Villani to dedicate biographical notes to Giotto, Cimabue, and other painters in his *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus* (1381–82).[9]

The Early Modern Inflections of the Genre

The variety of ancient models can help us better frame the original characteristics and later developments of the verse that complemented many of the works that are under consideration here. To begin, the poetic texts featured in early sixteenth-century publications usually pursued the ideal of *brevitas* that Nepos had singled out as the most remarkable quality of Atticus's poems on famous Romans and which was so clearly embodied in the compositions of Diogenes Laertius and Varro. So while the first illustrated edition of Giovio's *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1575) could encompass texts with dozens of lines on the portrayed rulers and commanders,[10] nothing similar occurred with the verse on painters and sculptors that appeared in other contemporary publications on famous men. The single Latin distichs that celebrate six Italian artists in Nikolaus Reusner's *Icones* (1589; see cat. 13), for instance, had the same conciseness as the examples of Diogenes or Varro. But even when authors opted for longer meters, their texts tended to stick to the short measures that were typical of the epigrammatic genre to which those ancient poetic samples belonged. Only from the mid-seventeenth century onward, in such books as Ridolfi's *Le maraviglie*

dell'arte (see cat. 30) or Malvasia's *Felsina pittrice* (1678; see cat. 41), does it become common to encounter lengthy poetic compositions in conjunction with illustrated biographies of artists.

The adoption of the epigrammatic format had important consequences for the subject matter of these poems. Along with numerous Hellenistic texts from the influential *Planudean Anthology*, the verse by Diogenes and Varro demonstrated that the epigram lent itself to a memorializing function in view of its frequent funerary content. In these ancient models, such content usually took the form of an authentic or fictive inscription for a tomb. This mode of expression was sometimes articulated as the monument's prosopographical address to the beholder; in other cases, it was put forward as the alleged voice of the deceased person, speaking and presenting himself. Whatever the format, many funerary epigrams included essential biographical information, such as the name, family, native land, circumstance, and age of death of the subject. It was also common for these compositions to focus on a specific deed or accomplishment, which was presented as encapsulating the defining substance of the person's life.[11]

The association of epigrammatic forms and funeral content, which in the Renaissance had become all the more established after the success of the sort of ante litteram *Spoon River Anthology* that was Giovanni Pontano's *De tumulis* (first published in 1505),[12] shapes countless poems that supplement printed portrait series of artists. Since the authors were often commemorating deceased individuals, the tradition of the funerary epigram provided them with a valuable repertoire of motifs that they could intersect with the most established topoi of poetic encomia of art.[13] As a consequence, all the major rhetorical conventions from that obituary tradition – the real or fictional inscriptional character, the prosopopeia of the monument or of the dead subject – have a large and enduring currency in their books, starting as early as Vasari's 1568 *Lives* (see cat. 10).

The groundbreaking nature of the Aretine's masterpiece and the impact the work had on subsequent publications featuring portrait series of artists deserve special consideration. Scholarly literature has called attention to how the more strictly storiographic enterprise of the *Giuntina*, the first to be complemented by images, encompassed far fewer verse materials than the literary biographies of the *Torrentiniana*, which included many compositions in praise of artworks and concluded nearly every biographical chapter with a verse epitaph.[14] It has also been noticed that the only poems from the *Torrentiniana* that the *Giuntina* systematically preserved were those epitaphs that had the format of funeral inscriptions or recorded paper compositions that had been placed on the subject's tomb and, for this reason, could function as historical documents, along with texts of greater literary quality.[15] These compositions were often the work of prominent literati and displayed their authors' great familiarity with the classical conventions of the genre. The book thus featured such poems as Annibal Caro's funerary epi-

gram for Masaccio, which adopted the topical format of the deceased's direct address to the beholder and recounted his most notable accomplishments within the historical framework of the arts' resurgence, or as Pietro Bembo's Latin epitaph for Raphael, in which the encomiastic topoi of the living artworks and of art defeating nature were interwoven with basic biographical information on the artist.[16] And while subsequent biographical collections that featured artists' portraits sometimes included poetic typologies that the 1568 *Lives* had generally omitted (i. e., encomia of artworks and their creators), Vasari's adoption of the format and conventions of the funerary epigrammatic discourse established a touchstone for the subsequent development of the genre. Verse epitaphs are thus prominently present in the seventeenth-century artistic biographies by Ridolfi, Soprani (see cat. 39) and Cavana, Bellori (see cat. 38), and Malvasia (see cat. 41), where they complement an extensive and polyphonic lyrical production in praise of their subjects.

An important aspect of the verse that accompanies such biographical prose accounts is its limited interplay with the visual dimension of the printed portraits. These compositions could record the inscription for a funeral monument that featured the authentic likeness of the deceased, as is the case for the epitaph for Beato Angelico's Roman tomb in Santa Maria della Vittoria within Vasari's *Giuntina*.[17] Still, unlike the prose, the poems usually avoided references to the artist's physical countenance or typical attire – that is to say, to two focal aspects of pictures that aspired to be individualized and historically accurate. It was a different, non-biographical genre that, in the context of publications encompassing portrait series of artists, exploited the expressive potential of an integrated dialogue between poetry and image.

The work that paved the way for a more systemic cross-fertilization between visual and verbal dimension was Dominicus Lampsonius's *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (1572). For the twenty-three engraved portraits of painters and sculptors, which had probably been assembled beforehand by Hieronymus Cock, the Flemish humanist composed epigrams that displayed a significant variety of motif and format. Along with texts that generically eulogize the subject's moral virtue or artistic talent, we thus encounter poems that focus on biographical anecdotes or an artist's specific artwork, innovative technical accomplishment, individual stylistic features, or role in the development of Netherlandish art. Modes of composition include the poet's address to the subject or, conversely, the latter's allocution to the reader.[18] What makes the *Effigies* especially relevant to the present discourse is the fact that several of Lampsonius's epigrams, inscribed below each likeness, tackle aspects of the accompanying illustration. The poem on Hieronymus Bosch, for instance, offers a witty interpretation of the artist's rather gaunt countenance in the engraving (fig. 1). The author does this by asserting that the figure's astonished gaze and pallid face were



Fig. 1: Hieronymus Bosch, in: Lampsonius: Pictorum aliquot, 1572, Taf. 3

probably the result of those spectral and hellish visions that the painter must have experienced, given how skillfully he depicted infernal subjects.[19] A comparable textual strategy, which integrates the portrait by constructing a narrative exegesis around some of its visual elements, is to be found in the verse on Hieronymus Cock. The poet here explicitly refers to the engraving and argues that the figure's somewhat sluggish quality was the consequence of its being a post-mortem portrait – an element on which he elaborates further by explaining the meaning of the skull to which Cock points.[20] The visual apparatus can, in fact, be so central that sometimes its story and quality, rather than those of its human subject, become the exclusive focus of Lampsonius's composition. Such is the case with the text on the portrait of Joachim Patinir, which topically praises the outstanding liveliness of the image and then proceeds to inform the reader about the picture's model (a printing plate by Dürer) and authorship (with the attribution of the engraving to Cornelis Cort).[21]

Among the manifold ways in which the *Effigies* capitalizes on the interaction between word and image, particularly noteworthy is the one that underpins the likeness of Jan Cornelisz Vermeyen and its epigram (fig. 2). Already on the visual level the engraving stands out from the series to which it belongs. First, the illustration is the only one presenting a three-quarter-length figure rather than the usual half-length format.[22] Moreover, as an alternative to the typical plain background of an indoor setting, the painter is represented against the backdrop of a landscape whose exotic nature, not apparent from the turreted city it incorporates, is signaled by a clearly visible palm tree and a small, adjacent, centrally domed structure. By building on such distinguishing visual features, Lampsonius constructs his text. The author recalls how the artist had traveled far and wide with the retinue of Emperor Charles V, and how during these journeys he had depicted the sovereign's noble deeds. The poet also adds that such records were eventually transposed into precious embroideries – a reference to the drawings and sketches



Fig. 2: Jan Cornelisz Vermeyen, in: Lampsonius: Pictorum aliquot, 1572, Taf. 15



Fig. 3: Hieronymus Bosch, in: Hondius: Pictorum aliquot, [2]1618

that Vermeyen had made as he was following Charles V's expedition for Tunis (1535) and which a dozen years later served him as he prepared cartoons for the renowned set of tapestries on the same subject. Lampsonius therefore concludes the epigram by stating that the artist himself, and not just his art, provided the emperor with a pleasing sight, as the painter was standing on the top of a hill and showing his flowing beard.[23]

What makes the text remarkable is that it not only mentions the most salient physical features of the subject of the engraving (such as the skillfully rendered beard), but it also identifies within the landscape behind him some of the most distinctive contents of his artistic output. If the series' blank-backgrounded portrait of Hieronymus Bosch bore no trace of the artist's characteristic subjects, which were only introduced by the accompanying poem, the effigy and epigram for Vermeyen bring the integration between word and image to a new, multireferential level, one that seizes upon allusions to the painter's best known artworks and visual specialties. The option finds no real equivalent within the 1572 engravings or in their subsequent restrikes. The choice nonetheless paves the way for the publication that would most capitalize on embedding visual and textual references to the artistic production of its subjects, namely, Hendrick Hondius's *Pictorum aliquot celebrium, praecipué Germaniae Inferioris, effigies* (1610; see cat. 19).[24]

Scholarship on the book has stressed how the majority of Hondius's sixty-eight etched or engraved portraits – twenty-two of which are re-engraved and readapted copies from Lampsonius and Cock's series – are distinguished by architectural, figural, or landscape backgrounds, and how these often incorporate aspects of the artists' most representative themes.[25] Notably, the evolution pertains not just to images that were newly conceived for the 1610 publication but also to those derived from the 1572 booklet. A relevant example is the portrait of Hieronymus Bosch (fig. 3), which in the Hondius series is set against a window onto a hellish setting populated with the monstrous creatures that Lampsonius



Fig. 4: Hendrick van Cleve, in: Hondius: Pictorum aliquot, ²1618

had evoked in his epigram. Recent studies have also presented persuasive arguments that Hondius's identification of the subjects' visual specialties often derived from Karel van Mander's descriptions of the Netherlandish and German painters' works in the 1604 *editio princeps* of his *Schilder-boek* (see cat. 78).[26] Of particular importance is the fact that the recurrent addition of background elements significantly reverberated in the accompanying texts. For instance, a frequent trope adopted by Hondius (or the anonymous humanists he may have commissioned to write the poems) in the forty-six new Latin epigrams for the 1610 publication was the figure of *accumulatio*. The visual content of the portrait's setting was thus related to lists of nouns that identified the artist's favorite subjects, which the poet then briefly celebrated as particularly pleasing to the beholder. These subjects were often natural and anthropic elements of the landscape, as in the poem on Hendrick van Cleve (fig. 4):

> "Urbes atque arces, montes, terrasque jacenteis
> Et valles, fontes, flumina, rura, lacus,
> Atque casas humiles, tum tecta superba domorum
> Quae pinxit, recreant mirifice haec oculos."
>
> "The cities and castles, mountains and low-lying lands, and valleys, fountains, rivers, fields, lakes and humble huts, besides the proud roofs of houses, which he painted – these wonderfully refresh the eyes".[27]

Such a specialization was part of a broader spectrum of thematic options. While, in his epigram on Jan van Hamstel, Lampsonius had famously argued that Belgic painters specialized in depicting fields, as opposed to Italians who were particularly skilled at representing the human figure,[28] a critical assumption that orients both the visual and the textual discourse in Hondius's *Effigies* is that of the versatility of the Netherlandish pictorial genius. Hondius programmatically laid bare this point in the central lines of the collection's dedicatory poem.[29] Here, by accumulating nouns of different subjects, he foregrounded *varietas* as the defining feature and the very mark of excellence of the local artistic tradition, which spanned such domains as shadowing and coloring; flower painting; and country, marine, and urban landscapes (ll. 7–14):

> "Pictores sunt hic varii: labor omnibus idem
> Non est, delectat quod variumque novum.
> Omnibus haud idem genius. Placet ille colore,
> Vmbris: hic gratis floribus, arboribus.
> Agros scite alter pingit, tumida aequora, rupes:
> Vrbibus ast alter clarus, imaginibus.

> Omnes ferme hi sunt peperit quos Belgica, mater
> Artificum: ingenio cedere turpe putat."
>
> "Here are various painters: not all have the same task, because what is new and varied pleases. All do not have the same genius. One gives pleasure with color [and] shade; another with pleasant flowers [and] trees. [Yet] another skillfully paints fields, the swelling sea [and] rocks, [while] another is famous for cities [and] images. Almost all these are those that Belgium, mother of artists, brought forth: she thought it disgraceful to yield [to other nations] in genius".

Hence, within the body of the publication, words and images consistently addressed this assortment of thematic possibilities. From the nautical setting of Hendrick Vroom's portrait to the human figures featured next to Pieter Aertsen's likeness, the epigrams expanded on different background elements of the associated etchings and engravings, relating them to aspects of the artist's œuvre. In a few cases, the verse considered facets of the subject's activity that did not find correspondence in the plain background of the image, as with the poem for the landscape painter Gillis Coninxloo, or conversely glossed over the illustration's detailed naturalistic setting, as with the text for Michael van Mierevelt. As a whole, however, Hondius's *Effigies* exploited in a systemic way the integration of poetry and portrait as a means of celebrating the depicted artists' different pictorial idioms, while also situating them within the context of a broader artistic tradition.

Unprecedented in scope, this interplay of word and image does not seem to have established a winning model. Although republished on several occasions and sometimes bound together with reprints of van Mander's *Schilder-boek*,[30] Hondius's series did not originate a new typology among publications that featured poems along with artists' portraits. As anticipated, the biographical format of many such works favored the adoption of different poetic conventions, which hinged on funerary modes and *encomia* of paintings and sculpture. And whereas the epigrams of Hondius's *Effigies* systemically echoed aspects of the related portraits, the poetic praises of artworks that fill several seventeenth-century artistic biographies tended to exploit a more substitutive relation to the visual sphere. In a book rich in verse materials, like Carlo Ridolfi's *Le maraviglie dell'arte*, such is the case with the encomiastic poems that often commented on the artists' masterpieces. By reenacting the viewer's emotional response to such objects, the texts aimed at providing a verbal surrogate of the experience of viewing a work that was not reproduced in the publication.[31]

The growing disconnect between the visual dimension of the portrait and the textual dimension of poetry, along with the fading influence of the classical models

that had been so relevant to the establishment of the genre, might help explain the declining fortune of the poetic form in the typology of books considered in the exhibition. From the eighteenth century onward, the presence of verse within this kind of works becomes more sporadic. In some, the compositions are explicitly derived from earlier publications, as is the case with the epigram for Lampsonius in Foppens's *Bibliotheca Belgica* (1739; see cat. 62), which was first published in Aubert le Mire's *Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia* (1604; see cat. 18).[32] In others, several encomiastic poems are embedded within the prose biographies of the artists, as in the revised edition of Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville's *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1762; see cat. 65).[33] As a whole, however, the historical parable of the genre sees poetry slowly lose its relevance in such works and assume what appears to a be a more marginal and ancillary place.

* This contribution has been written during the tenure of an Alexander von Humboldt post-doctoral fellowship at the Ludwig-Maximilians-Universität München. I am very grateful to Ulrich Pfisterer for inviting me to take part in the present project and for important suggestions on the outline of the essay. I would also like to thank Franz Hefele for editorial assistance with the text.

1 On the imitation of antiquity with reference to the present genre, see Paul Ortwin Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), pp. 119–154; Christiane Joost-Gaugier: The Early Beginnings of the Notion of "Uomini Famosi" and the "De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition, in: Artibus et Historiae 3 (1982), no. 6, pp. 97–115; Susan Barnes: The Uomini Illustri, Humanist Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy, in: Studies in the History of Art 27 (1989), pp. 80–92; Sonia Maffei: Introduction, in: Paolo Giovio: Scritti d'arte: lessico ed ecfrasi, ed. Sonia Maffei, Pisa 1999, pp. xi–xvi; Wolf-Dietrich Löhr: Porträtgalerie, in: Manfred Landfester (ed.): Der Neue Pauly, vol. 15.2, Stuttgart/Weimar, 2002, pp. 501–516; Tommaso Casini: Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII, Florence 2004, p. 9 and *passim*; Franco Minonzio: Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri, in: Eliana Carrara and Silvia Ginzburg (eds.): Testi, immagini e filologia nel XVI secolo (Pisa, 2007), pp. 77–146, and Idem: "con l'appendice di molti eccellenti poeti": Gli epitaffi degli "Elogia" degli uomini d'arme di Paolo Giovio, Lecco 2012, esp. pp. 5–8; Nadia Cannata: Vasari, Paolo Giovio, le collezioni di ritratti e la retorica delle immagini, in: Maia Wellington Gahtan (ed.): Giorgio Vasari e la nascita del museo, Florence 2012, pp. 61–69, at 64f.

2 Marcello Gigante: Biografia e dossografia in Diogene Laerzio, in: Elenchos 7 (1986), pp. 7–102, at pp. 34–44.

3 Pliny: Natural History, ed. and tr. Harris Rackham, vol. 9, London/Cambridge, MA, 1961, 35.2.11: "imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent. et hoc quidem alienis ille praestitit."

4 Cornelius Nepos: Vitae, ed. Albert Fleckeisen, Leipzig 1886, *Atticus* 18.5 (transl. from Idem: A Selection, Including the Lives of Cato and Atticus, tr. Nicholas Horsfall, Oxford 1989, p. 26).

5 See, in order, Aulus Gellius: Noctes Atticae, ed. and tr. John C. Rolfe, Cambridge, MA 1927, 3.11.7, and Marcellus Nonius: De compendiosa doctrina libros XX, ed. Wallace Martin, Leipzig 1903, 528m.

6 The work enjoyed a wide circulation in medieval and early modern Europe: see Joseph Pucci: Introduction, in: Decimus Magnus Ausonius: Moselle, Epigrams, and Other Poems, tr. Deborah Warren, Oxon/New York 2017, pp. 13 f.

7 Decimus Magnus Ausonius: Works, ed. and tr. Hugh G. Evelyn-White, Cambridge, MA 1968, *Mosella*, ll. 305–309 (revised translation).

8 The author made several explicit references to Ausonius's *Mosella* in his writings: see, for instance: Libro di mons. Paolo Giovio de' pesci romani tradotto in Volgare da Carlo Zancaruolo, Venice 1560, pp. 62, 69 and *passim*.

9 On Villani's influential work see Michael Baxandall: Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, Oxford 1971, pp. 146–148, and Giuliano Tanturli: Le biografie d'artisti prima del Vasari, in: Mario Salmi (ed.): Il Vasari storiografo e artista, proceedings from the conference of Arezzo/Florence, 2–8 September 1974, Florence 1976, pp. 275–298, at p. 275 f.

10 Franco Minonzio: Introduction, in: Paolo Giovio: Elogi degli uomini illustri, ed. idem, Turin 2006, p. lxxi, and Idem 2012 (see n. 1), pp. 10 f. and *passim*.

11 Enzo Degani and Marion Lausberg: Epigramm, in: Hubert Cancik and Helmuth Schneider (eds.): Der Neue Pauly, vol. 3, Stuttgart/Weimar 1999, pp. 1107–1114.

12 On the conventions of funerary epigrams in Renaissance literature, see Ian McFarlane: The Renaissance Epitaph, in: The Modern Language Review 81 (1986), no. 4, pp. xxv–xxxv, and George Hugo Tucker: The Language of Grief and the Poetics of Conjugal Mourning, in: Yanick Maes, Jan Papy, and Wim Verbaal (eds.): Latinitas Perennis, vol. 2, Leiden/Boston 2009, pp. 65–93, with further references. A useful and broad-ranging introduction to the early modern epigrammatic tradition is Susanna de Beer, Karl A. E. Enenkel, and David Rijser (eds.): The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre, Leuven 2009.

13 On such codified motifs see Norman E. Land: The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art, University Park, PA 1994; Francesca Pellegrino: Elaborazioni di alcuni principali "topoi" artistici nei "Coryciana", in: Ulrich Pfisterer and Max Seidel (eds.): Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, Munich 2003, pp. 217–262; and Federica Pich: I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino, Lucca 2010.

14 Founding works on the epitaphs in the two editions of the *Lives* are Rosanna Bettarini: Vasari scrittore: come la Torrentiniana diventò Giuntina, in: Salmi 1976 (see n. 9), pp. 485–500, at 494–497, and Charles Davis: Epitaffi, in: Laura Corti and Margaret Daly Davis (eds.): Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Florence 1981, pp. 219 f.

15 On Vasari's tendency to preserve funeral inscriptions, see, along with studies mentioned in the previous note, Francesca Pellegrino: Topoi e storiografia negli epitaffi vasariani, in: Maddalena Spagnolo and Paolo Torriti (eds.): Percorsi vasariani tra le arti e le lettere, Mon-

tepulciano 2003, pp. 109–130, at p. 111. On the author's records of epitaph-attaching rituals, and how his memorialistic approach toward such material changed from the *Torrentiniana* to the *Giuntina*, see Maia Wellington Gahtan: Epitaphs in Giorgio Vasari's *Lives*, in: Journal of Art Historiography 5 (2011), pp. 1–24, and Idem: Giorgio Vasari, collezionista di epitaffi, in: Idem 2012 (see n. 1), pp. 51–58.

16 See Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Florence 1568, vol. 1, p. 300 (on Masaccio, *incipit*: "Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari"), and vol. 2, p. 88 (*Raphaelli Sanctio Ioan. F. Urbinat*). On the texts, see Pellegrino 2003 (see n. 15), pp. 122 f. and pp. 125 f., and Gahtan 2011 (see n. 15), pp. 7–10. Bembo's text belonged to a larger production of neo-Latin epitaphs that were composed upon the death of Raphael: on this see David Rijser: The Practical Function of Epigrams: Raphael's Grave, in: de Beer, Enenkel, and Rijser 2009 (see n. 12), pp. 103–134.

17 Vasari 1568 (see n. 16), vol. 1, p. 363 (*incipit*: "Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles").

18 Recent treatments of Lampsonius's texts include Gianni Carlo Sciolla and Caterina Volpi: Introduction, in: Idem (eds.): Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, Turin 2001; Nicolas Galley: De l'original à l'excentrique: l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes, PhD diss. University of Fribourg 2005, pp. 99–119 and pp. 131–152: https://doc.rero.ch/record/5793/files/GalleyN.pdf (last: 10.9.2018); Joanna Woodall and Stephanie Porras: Picturing the Netherlandish Canon (online book), London 2015: https://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/picturing-the-netherlandish-canon (last: 10.9.2018), all with further bibliography.

19 Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 70 f. (*Hieronimo Boschio Pictori*): "Quid sibi vult, Hieronyme Boschi,/Ille oculus tuus attonitus? quid/Pallor in ore? velut lemures si/Spectra Erebi volitantia coram/Aspiceres? Tibi Ditis avari/Crediderim patuisse recessus,/Tartareasque domos tua quando/Quicquid habet sinus imus Averni/Tam potuit bene pingere dextra."

20 Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 110 f. (*Hieronimo Coco Anverpian. Pictori*): "Fallor? an effigiem vultus, Hieronyme, primum/Hanc duxit pictor post tua fata tui?/Nescio quid certe torpens et languidum in illa/Non prorsum indoctis innuit hoc oculis./Clarius, heu, sed enim loquitur calvaria cunctis,/Indice commonstrat quam tua laeva manus:/Hi praeiere Cocum artifices quos deinde secutus/Vos iisdem comites ille, sibique vocat."

21 Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 80 f. (*Ioachimo Dionantensi Pictori*): "Has inter omnes nulla quod vivacius/Ioachime, imago cernitur/Expressa, quam vultus tui; non hinc modo/Factus est, quod illam Curtii/In aera dextra incidit, alteram sibi/Quae non timet nunc aemulam:/Sed quod tuam Durerus admirans manum/Dum rura pingis, et casas/Olim exaravit in palimpsesto tuos/Vultus ahena cuspide./Quas aemulatus lineas se Curtius,/Nedum praeivit ceteros."

22 Sarah Meiers: Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and "Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), pp. 1–16, at p. 8.

23 Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 94 f. (*De Ioanne Maio, Pictore*): "Quos homines, quae non Maius loca pinxit, et urbes/Visendum late quicquid et Orbis habet;/Dum terra sequiturque mari te, Carole Caesar/Pingeret ut dextrae fortia facta tuae;/Quae mox Attalicis fulgerent aurea textis,/Materiem artifici sed superante manu./Nec minus ille sua spectacula praebuit arte/Celso conspicuus vertice grata tibi,/Iussus prolixae detecta volumina barbae/Ostentare suos pendula ad usque pedes."

24 Stephanie Porras: Repeat Viewing. Hendrick Hondius's "Effigies", in: Idem. 2015 (see n. 18), pp. 16–41, at p. 27.

25 Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den

Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984, p. 25; Porras 2015 (see n. 24), pp. 19, 27, and 36.

26 Porras 2015 (see n. 24), p. 26 and Annette De Vries: Hondius Meets Van Mander: The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Art System of Knowledge in a Series of Artists' Portraits, in: Heiko Damm, Michael Thimann, and Claus Zittel (eds.): The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists, Leiden/Boston 2013, pp. 259–303.

27 Here and in the following passages, quotes and translations from Hondius's *Effigies* are from the digital and annotated edition of the work: https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/ (last: 10.9.2018).

28 Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 86 f. (*De Ioanne Hollando, Pictore*), ll. 1–2: "Propria Belgarum laus est bene pingere rura;/Ausoniorum, homines pingere, sive deos." On this statement, see especially E. H. Gombrich: Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London/New York 1978, p. 115, and Walter S. Melion: Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Shilder-Boeck, Chicago 1991, p. 145.

29 On the poem, see Joanna Woodall: Dem Dry Bones: Portrayal in Print after the Death of the Original Model, in: Sciolla and Volpi 2001 (see n. 18), pp. 42–77, at pp. 60 f.

30 De Vries, "Hondius meets Van Mander" (see n. 26), pp. 260 f.

31 One example is Partenio Etiro's sonnet on Titian's portrait of Diego Hurtado de Mendoza (*incipit*: "Chi vuol veder quel Titiano Apelle"). See Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'arte overo le vite de gl'illustri pittori veneti […], Venice 1648, vol. 1, p. 152.

32 Jean François Foppens: Bibliotheca belgica […], Brussels 1739, vol. 1, p. 248, and Aubert Le Mire: Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia […], Antwerp 1604, fol. 50 (*Dominicus Lampsonius Philologus et Pictor*).

33 Consider, for instance, the anonymous composition for Domenichino (*incipit*: "Par quel artifice divin") in Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: Abrégé de la vie des plus fameux peintres […], Paris ^{2}1762, vol. 2, p. 134.

15./16. Jahrhundert


Quintinus Messius obyt Antwerpiæ 1529
Salman

Kat. 1

Giovanni Boccaccio
De claris mulieribus

Ulm: Johann Zainer
1473
2°; [4], 116 S., 79 Holzschnitte
Bayerische Staatsbibliothek, München

Auswahl der zahlreichen Ausg. u. Übers., mit und ohne Abb.: Ulm: Johann Zainer zw. 1473–75 (Auszug), 1474 (dt.), 1483 (dt.); Straßburg: Georg Husner 1474 (lat.); Augsburg: Anton Sorg 1479 (dt.); Louvain: Egidius van der Heerstraten 1487 (lat.); Straßburg: Johann Prüß 1488 (dt.); Paris: Antoine Vérard 1493 (frz.); Saragossa: Paul Hurus 1494 (span.); Venedig: Zuanne de Traino 1506 (ital.); Sevilla 1528 (span.); Bern: Mathias Apiarius 1539 (lat.); Venedig: Giuseppe Betussi 1547 (ital.)

De claris mulieribus von Giovanni Boccaccio (1313–1375) wurde zum ersten Mal überhaupt 1473 in Ulm auf Initiative von Heinrich Steinhöwel bei Johann Zainer gedruckt. Diese *editio princeps* wurde mit illustrierenden Holzschnitten versehen und gilt als „das bedeutendste illustrierte Buch, das in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Deutschland geschaffen wurde" (Amelung 1979, S. 76).

Bereits ein Jahr später erschien die „von sin zů sin getütschet" (fol. 15^{v}) Übersetzung *Hie nach volget der kurcz sin von etlichen frowen* des Arztes Heinrich Steinhöwel (1410–1479). Mit dieser Zeile beginnt das Buch, welches über kein Titelblatt verfügt. Steinhöwel spricht statt von erlauchten von „etlichen" Frauen. Als eine der ersten Übersetzungen eines profanen Textes war die Publikation ein gewagtes Unterfangen, da der Absatzmarkt begrenzt war und es in Deutschland dafür kein literarisches Vorbild gab (Bertelsmeier-Kierst 2014, S. 143). Sie war dennoch für ein breites Publikum angelegt, was aus der Drucklegung sowie den als Lesehilfe gedachten Illustrationen zu schließen ist. Das Unterfangen lohnte sich, bis 1500 gab es in Deutschland sechs (deutsche und lateinische) Nachdrucke. Zum Vergleich: In Frankreich erschien die erste gedruckte Ausgabe 1493 in französischer Übersetzung bei Antoine Vérard in Paris, und in Italien wurde das Buch sogar erst 1506 in einer italienischen Übersetzung bei Zuanne de Trino in Venedig zum ersten Mal verlegt (Domanski 2007, S. 52 u. 30, Fn. 98). Wichtig war das Nebeneinander von lateinischem Original und deutscher Übersetzung: Steinhöwel wollte ein breites Publikum erreichen, aber auch den deutschen Text durch die Verfügbarkeit des Originals legitimieren (Domanski 2007, S. 32). Steinhöwel hatte mehrfach in den Text eingegriffen, ihn in einigen Fällen entschärft und „och dises unwyplich fechten gekürczet" (fol. 127^{v}, Z. 24–25).

Die Druckfassung der *claris mulieribus* – mehr als hundert Jahre nach der Herausgabe von Giovanni Boccaccios lateinischem Manuskript – und die deutsche Übersetzung der *erlauchten frauen* standen im Zeichen der als *Querelle des Femmes*



Taf. 1a: Marcia, Tochter des Varro, in: Boccaccio: Hie nach volget der kurcz sin von etlichen frowen, 1474, fol. 91^{r}

bezeichneten Debatte, in der das Wesen und die Bestimmung der Frau diskutiert wurde, gerade auch unter Zurückweisung misogyner Auffassungen. Boccaccios Lebensbeschreibungen sollten als Exempla dienen. Boccaccio selbst gestand jedoch ein, dass nicht nur hervorragende Taten ein Aufnahmekriterium für seine Sammlung bildeten, sondern auch ungewöhnliches Verhalten und besondere Charakterzüge im Positiven wie im Negativen (Domanski 2007, S. 16). Neben Kriegerinnen, Herrscherinnen und Göttinnen schildert Boccaccio Frauen, deren Ruhm sich auf intellektuelle und künstlerische Fähigkeiten gründet. Eine Variante der lobenswerten „Unweiblichkeit" (Domanski 2007, S. 237) sind die drei Künstlerinnen Tamiris, Irene und Marcia, von denen jedoch nur Letztgenannte einen eigenen Holzschnitt bekommt (Taf. 1a). Im lateinischen Druck werden Tamiris und Irene mit den Holzschnitten von Thamaris, der Herrscherin der Skythen, und Königin Hyerenes (Irene) von Konstantinopel (Taf. 1b), bedacht, die allerdings in den darauffolgenden Ausgaben nicht erneut verwendet werden. Marcia wird dafür, im Gegensatz zu den Holzschnitten von Foresti (vgl. Taf. 3), tatsächlich bei der Arbeit

gezeigt, und zwar gleich in einem Doppelbild: einmal als Malerin und daneben als Bildhauerin. Steinhöwel lässt sie als Nonne darstellen, die an einem Marienbild sowie einer Heiligenstatue arbeitet, obwohl sie eigentlich, wie auch im Text beschrieben, für die Herstellung eines Selbstporträts mit Hilfe eines Spiegels berühmt war.



Taf. 1b: Irene (Kaiserin), in: Boccaccio: De claris mulieribus, 1473, fol. 62^{v}

Mit den Holzschnitten wurde erstmals ein Illustrationszyklus geschaffen, der als einschneidender Eingriff in die Überlieferung des Textes anzusehen ist und eine Eigenwertigkeit an den Tag legt, die mehr als eine dienende Funktion hat (Domanski 2007, S. 50–53). Es war noch nicht üblich, dass gedruckte Bücher mit Holzschnitten illustriert waren, und obwohl Rückgriffe auf ikonografische Traditionen aus dem zeitgenössischen Umfeld zu beobachten sind (Taf. 1c), bestand vielfach die Schwierigkeit, dass eine nennenswerte Tradition noch gar nicht existierte (Domanski 2007, S. 11).

Die 79 Druckstöcke des sogenannten Boccaccio-Meisters entstanden vermutlich für die deutsche Ausgabe, auch wenn sie zuerst in der lateinischen Ausgabe Verwendung fanden. Die Holzschnitte blieben für knapp 70 Jahre die wichtigste Illustrationsfolge der *claris mulieribus* und wurden vielfach kopiert, so 1479 bei Anton Sorg (seitenverkehrt), oder es wurden gleich die Druckstöcke wiederverwendet wie 1488 bei Johann Prüß in Strassburg. Außerdem wurde ein Blockbuch nur mit den Holzschnitten herausgegeben (Dubois-Reymond und Augustyn 2010).[1] Wegen ihrer Originalität wurden die Holzschnitte in der Forschung zwar schon früh beachtet, erfuhren in den Jahrhunderten nach ihrem Erscheinen jedoch oftmals eine strenge Zensur: Die erhaltenen Exemplare sind häufig gekürzt, in einem Fall sind sogar nur noch 24 Holzschnitte übrig (Katz 1999, S. 16 f.).

Annalena Döring

1 Berliner Kupferstichkabinett Sig. 2633, s. Domanski 2007, S. 30 f.

Literatur

Peter Amelung (Hg): Der Frühdruck im deutschen Südwesten: Ulm, Stuttgart 1979 (Kat. Slg.). – Christa Bertelsmeier-Kierst: Zur Rezeption des lateinischen und volkssprachlichen Boccaccio im deutschen Frühhumanismus, in: Achim Aurnhammer und Rainer Stillers (Hg.): Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Wies-



baden 2014, S. 131–153. – Virginia Brown: Introduction, in: Giovanni Boccaccio: De mulieribus claris, hg. u. übers. v. Virginia Brown, Cambridge, MA 2001, S. xi-xxv. – Kristina Domanski: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios „De mulieribus claris", Köln u.a. 2007. – Irena Dubois-Reymond und Wolfgang Augustyn: Frauen, berühmte (Giovanni Boccaccio), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 10 (2010), Sp. 641-656; in: RDK Labor: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=81621 (zuletzt: 30.8.2018). – Gabriele Katz: „Frauen-Bilder" in der illustrierten deutschen Übersetzungsliteratur der Inkunabelzeit. Studien zu den Ulmer Ausgaben Heinrich Steinhöwels: Boccaccio, *Von den erlauchten Frauen* und Esopus, *Vita et fabulae*, Diss. Tübingen 1999.

Taf. 1c: Meister des Hausbuchs: Planetenkinder des Merkur, 1475–1485, fol. 16^{r}

Kat. 2

Israhel van Meckenem
Doppelporträt des Israhel van Meckenem und seiner Frau Ida

Um 1490/1500, Kupferstich, Platte: 12,4 x 17,3 cm; Blatt: 13,3 x 17,9 cm; B. 1, L. 1; vier Zustände sind bekannt
Inschrift: „figuracio · facierum · Israhelis · et · Ide · eius · uxoris · I V M ·" („Darstellung der Antlitze des Israhel und der Ida, seiner Frau. I[srahel] v[an] M[eckenem]")
Philadelphia Museum of Art

Das Doppelbildnis des Kupferstechers und Goldschmieds Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503) und seiner Frau Ida nimmt in zweifacher Hinsicht eine Sonderstellung ein (Taf. 2a). Es kann als das früheste bekannte Selbstbildnis gelten, das im Medium des Kupferstichs verbreitet wurde, und als erste Grafik, die einen Künstler gemeinsam mit einer anderen Person, in diesem Fall der Ehefrau, wiedergibt.



Taf. 2a: Meckenem: Selbstporträt mit seiner Frau Ida, um 1490/1500, Philadelphia Museum of Art, 125th Anniversary Acquisition. Gift of Suzanne A. Rosenborg, 2002-59-1

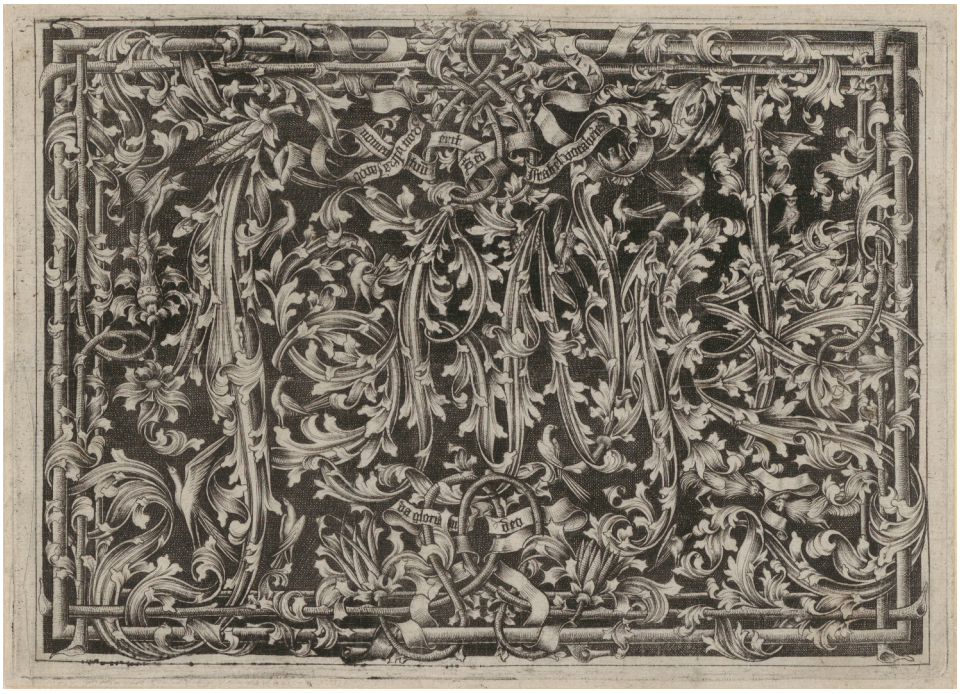
Der Stich setzt den Künstler in ein intimes Verhältnis zu seinem Gegenüber. Israhel zeigt sich und seine Frau in leichter Drehung einander zugewandt, ohne dass sich beide aus ihren nur halb geöffneten Augen jedoch direkt anblickten. Vor einem brokatbespannten Rahmen sind sie so eng zusammengerückt, dass sich die Gesichter auf Augenhöhe fast berühren. Ihre Köpfe sind zu den knappen Brustausschnitten überproportional groß gegeben und dominieren das Blatt. Individuelle Gesichtszüge – eine große Nase und volle Unterlippen charakterisieren Israhel, Ida ein leicht hängendes Augenlid – verleihen dieser Nahsicht zusätzliche Prägnanz. Ein feines Lächeln umspielt die Lippen beider. Der Stecher trägt zu seinem schlichten Gewand eine Haube mit breitem Rand, wie sie ansonsten einen Handwerker bezeichnet (L. 487), während das dekolletierte Kleid seiner Frau ein Pelzbesatz schmückt.

Israhel van Meckenem war der produktivste Stecher seiner Zeit: Sein Katalog umfasst rund 600 Nummern.[1] In einem Großteil seiner Stiche kopierte er Werke anderer Meister – vom Meister E. S. bis zum frühen Dürer –, deren Platten er in einigen Fällen neu verwendete. Gleichzeitig versah Israhel seine Blätter, auch die Kopien, als erster häufig mit seinen Signaturen, von denen einige Varianten über

das bereits von älteren Stechern verwendete Monogramm hinaus den Namen, mehrfach den Ort der Werkstatt, Bocholt, und in einem Fall die Berufsangabe „Goldschmied" beinhalten. Serien zu religiösen wie profanen Themen reizten Käufer dazu, den kompletten Satz zu erwerben. Die Forschung hat Israhel, der im Anschluss an seine Wanderjahre zu Ansehen und Wohlstand gelangt war, daher einhellig als geschickten, den Geschmack des Publikums klug einschätzenden Unternehmer und als versierten Stecher gewürdigt.[2] Seine künstlerische Originalität wurde hingegen kontrovers diskutiert. Für das vorliegende Doppelporträt, das grundsätzlich in die Tradition des (gemalten) Ehepaarbildnisses gestellt werden kann, verwies Alan Shestack (1967, S. 239 f.) auf ein dem Ulmer Maler Hans Schüchlin zugewiesenes Bildnis[3] (datiert 1479), in dem er aufgrund ähnlicher Gesichtszüge und einer vergleichbaren Überschneidung der Schultern der Frau durch die des Mannes das Vorbild für den Stich vermutete. Fritz Koreny (2001, S. 472) hob für eine Reihe von Israhels Stichen die Abhängigkeit von Hans Holbein d. Ä. hervor und nahm an, dass dieser das Paar gezeichnet und damit die Vorlage für den Stich geliefert habe. Tatsächlich blickt Meckenem nicht, wie dies häufig Selbstaufnahmen kennzeichnet, ‚aus dem Bild' (d. h. in den Spiegel), und sein umfangreiches Werk lässt ansonsten kein besonderes Interesse an physiognomischer Charakterisierung erkennen. Unabhängig davon, ob dies auf Holbein zurückgeht, ist gerade die von Israhel verantwortete Umsetzung in die Druckgrafik bemerkenswert.

Dies beginnt bei der Darstellung selbst: Die Köpfe sind der äußeren Rahmenlinie so einbeschrieben, dass das Gewicht beider fein austariert erscheint. Sein Gesicht ist größer, aber halbverschattet, ihres wird direkt beleuchtet; seine Büste überschneidet die ihre, die aber breiter angelegt ist. Ein Brokatmuster als Folie des Dargestellten findet sich in Israhels Œuvre nur in seinem größten *Schmerzensmann* (L. 167). Wo es in dem Doppelporträt zwischen beiden sichtbar wird, bildet der Musterverlauf die Mittelachse des Blattes, an der die Gesichter in der gemeinsamen Augenlinie gespiegelt erscheinen. Diese Züge dürften ebenso wie die Disproportionalität nicht auf Holbein zurückzuführen sein – man vergleiche die von Koreny (2001, S. 471) angeführte Zeichnung der Söhne des Malers. Sie bestimmen aber die eindrückliche Wirkung des Doppelporträts, wie sie kein gemaltes Ehepaarbildnis der Zeit erreicht, auch nicht das gestochene, konventionelle Bildnis des Stechers Georg Pencz mit seiner Frau (Birnfeld 2008, Kat. 21; vgl. Kat. 7).

Die Angleichung der Porträtierten erinnert an die im 15. und vor allem im 16. Jahrhundert in ‚Freundschaftsbildnissen' (männlicher Protagonisten) visuell aktualisierte antike Metapher des Gegenübers als gespiegeltem Selbst. Inwiefern damit auch in dem vorliegenden Stich eine Aussage über das Verhältnis der Ehepartner getroffen wird, muss offenbleiben. Immerhin fällt auf, dass der erste Stecher, der sich selbst als im reproduzierenden Medium bildwürdig ansah, diese Bildwürdigkeit auf seine Frau übertrug. Es ist nicht dokumentiert, dass Ida, die ohne konkrete Hinweise von einem Teil der Forschung mit einer Miniaturmalerin



Taf. 2b: Meckenem: Ornamentfüllung mit dem Namen Israhel, Kupferstich, 19,6 x 27,3 cm, © Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Ident.Nr. 45-1884

aus Brügge identifiziert wurde,[4] aber vermutlich aus der Bocholter Familie Ernstes stammte, in dem Werkstattbetrieb mehr als die übliche Haushaltsführung übernahm und selbst als Stecherin arbeitete. Nicht nur ihr Mann, sondern auch sie selbst ist im Zusammenhang mit gerichtlichen Auseinandersetzungen aktenkundig geworden.[5] Dies wurde häufig als Hinweis für ihre dominante Rolle herangezogen, ohne dass sich daraus tatsächlich Plausibles für ihre Präsenz auf dem Stich ableiten ließe.

Die Idee, das eigene Bildnis in dem noch jungen Medium des Kupferstichs aufzulegen, fügt sich ein in die für einen Stecher ganz neuartige Selbstinszenierung Israhels. Zu erinnern ist dabei nicht nur an die Signaturen, sondern auch an die Verbildlichung des eigenen Namens in einer qualitätvollen Ornamentfüllung (Taf. 2b). Erst beim genauen Betrachten erweist sich das effektvoll vor dunklem Grund arrangierte Blattwerk als Namenszug „Israhel“, dessen letzten Buchstaben ein gedrehtes „M“ in den Rahmen einbindet.[6] Ein oben eingewobenes Spruchband trägt auf Latein das Gotteswort nach 1. Mose 35, 10: „Nicht mehr Jacob wird dein Name sein, sondern Israhel wirst Du heißen“, gefolgt von einem „V·M“, während unten ein Band Josuas Anrede an einen Sünder zitiert: „Erweise Gott die Ehre“

(Jos 7, 19; wörtlich „dem Gott Israels“). Wer dies alles mühsam entziffert hat, wird den Namen des Stechers nicht so schnell wieder vergessen.

Eine mögliche Erklärung für diese Inszenierung der eigenen Person lässt sich darin finden, dass der Meister auch als Goldschmied arbeitete und sich selbst als solcher bezeichnete. Mit dieser Tätigkeit konnte sich ein besonderer Status verbinden, der seit dem Frühmittelalter in einigen herausragenden Selbstzeugnissen anschaulich wurde. Das Ziel, das Israhel im Rahmen seiner Grafikproduktion mit dem Bildnis verfolgte, erhellt daraus jedoch nicht, zumal die Bildunterschrift nicht darauf abhebt. Ob der Stich primär Werbezwecken diente, erscheint fraglich, da trotz des im 16. Jahrhundert zunehmenden Interesses an Porträts nur zehn Exemplare bekannt sind und Israhel ansonsten keine Bildnisse produzierte. Vielleicht stellte es den Versuch dar, auch das Segment des Porträts erstmals im Stich abzudecken, wobei es bezeichnend für Israhels Selbsteinschätzung ist, dass er dafür nicht das Bildnis eines Herrschers, sondern sein eigenes wählte.

Israhels Strategien, seinen Namen zu verbreiten, waren erfolgreich. Der gelehrte Prior Johannes Butzbach erwähnt ihn in seiner frühen kunsthistorisch-biografischen Schrift von 1505 als einzigen, hervorragenden Kupferstecher.[7] Im selben Jahr erscheint der Abriss zur deutschen Geschichte des Straßburger Humanisten Jakob Wimpheling, demzufolge die Blätter („icones“) Israhels in ganz Europa begehrt und bei den Malern hochgeschätzt seien.[8] Für den Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo schließlich gilt er nicht nur als Erfinder des Kupferstichs, sondern auch als Lehrer Schongauers, bei dem wiederum Dürer gelernt habe – eine Genealogie, die Israhel einen herausragenden Platz in der Geschichte der Kunst zuweist.[9]

Rebecca Müller

1 Tilman Falk (Hg.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 24, Amsterdam 1986.
2 Achim Riether, Israhel van Meckenem, Kupferstecher zu Bocholt, in: Ders. (Hg.): Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand, Staatliche Graphische Sammlung München, München 2006 (Ausst. Kat.), S. 8–47, bes. S. 28–31.
3 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 2791.
4 Vgl. die kommentierte Bibliografie bei Birnfeld 2009, S. 205 f.
5 Quellen bei Geisberg 1903, S. 51–57.
6 Michael Roth (Hg.): Schrift als Bild. Schriftkunst, Kunstschrift und Layout in Mittelalter und Neuzeit, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Petersberg 2010 (Ausst. Kat.), S. 85 (Kat. 61).
7 Johannes Butzbach: *De praeclaris picturae professoribus (Von den berühmten Malern)* (1505), hg. v. Margaret Daly Davis, in: Fontes 30 (2009): http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/705 (zuletzt: 25.6.2018).
8 Jakob Wimpheling: Epitome rerum Germanicarum usque ad nostra tempora, Straßburg 1505, cap. 68, fol. 39^{r}.
9 Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato Dell'Arte De La Pittura, Mailand 1584, S. 690.

Literatur
Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009. – Max Geisberg: Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im fünfzehnten Jahrhundert, Straßburg 1903. – Fritz Koreny: Israhel van Meckenem, in: Print Quarterly 18 (2001), Nr. 4, S. 469–472. – Alan Shestack: Fifteenth-Century Engravings of Northern Europe, National Gallery of Art Washington, Washington 1967 (Ausst. Kat.), S. 239 f. (Kat. Nr. 244). – Nicholas G. Stogdon: Oh Happy State …! Prints on a Theme, From the 15th to the 20th Century, New York 1989, unpag. (Kat. Nr. 1).

Kat. 3

Jacobus Philippus de Bergamo (Giacomo Filippo Foresti)
De claris selectisque mulieribus

Ferrara: Laurentius de Rubeis de Valentia
1497
2°; 176 Bl., 2 ganzseitige Holzschnitte sowie 173 Holzschnitte à 6,5 x 7,0 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg

Das Werk des Augustiner-Eremiten Giacomo Filippo Foresti (1434–1520) enthält 182 Viten berühmter Frauen von der Antike bis in das 15. Jahrhundert. Es steht in der Tradition von Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris* (Über berühmte Frauen) von 1374, dessen 106 Biogramme Foresti deutlich vermehrte (vgl. Kat. 1). Insbesondere fügte er Heiligenviten hinzu sowie Lebensskizzen gebildeter oder politisch handelnder Damen des Quattrocento.

Die alte, häufig von Misogynie geprägte Kontroverse um die Fähigkeiten des weiblichen Geschlechts wurde im Humanismus zu einem vieldiskutierten Thema. Wie Boccaccio versammelt Foresti in seinem Werk überwiegend positive Exempla, aber auch Frauen, die durch ein übermäßiges Wollen zu Fall kamen. Im Vorwort vergleicht Foresti die Intention seines Werks mit einer Apotheke, die Süßes wie Bitteres bereithalte und mit beiderlei hilfreich sein wolle.

Gewidmet ist der Band Beatrice von Aragón, die nach dem Tod ihres Gemahls Matthias Corvinus Ungarn alleine regierte. Sie war die Schwägerin des Ercole d'Este, in dessen Residenzstadt Ferrara das Werk 1497 gedruckt wurde. Vermutlich war zunächst Ercoles Gemahlin Eleonora als Empfängerin vorgesehen, die jedoch 1493 starb: Das Widmungsbild trägt diese Jahreszahl.

Unter den porträtierten Heiligen, Regentinnen, Dichterinnen, Erfinderinnen und moralischen Vorbildern finden sich auch drei antike Künstlerinnen: die aus Ephesos stammende Malerin Thamira (Kap. 45), die in Eleusis tätige Malerin Irene (Kap. 50) und die als Malerin und Elfenbeinschnitzerin bekannte Römerin

Marcia (Kap. 51). Schon Plinius d. J. erwähnte diese Künstlerinnen in seiner *Naturalis historia* (35, 147–148). Als unmittelbare Quelle nutzte Foresti Boccaccio, der den dreien in seinem *De mulieribus claris* kurze Kapitel (56, 59 und 66) widmete.

Die Attraktivität von Forestis Werk beruhte nicht zuletzt auf der aufwendigen Illustration. Die 173 kleinen Holzschnitte, die die Exempla bildhaft vorstellen, sind jeweils unter der Kapitelüberschrift in die rechte Hälfte des Satzspiegels eingefügt. Es handelt sich um schlichte, ohne Schraffierung auskommende Linienholzschnitte, die auf eine nachträgliche Kolorierung setzten. Für Exempla mit etablierten Ikonografien wie jene der biblischen Judith, der antiken Lucrezia oder der heiligen Barbara wurden je eigene Druckstöcke geschaffen. In einzelnen Fällen adaptierte man eine bekannte Ikonografie aus einem anderen Kontext, so etwa das Bild der Caritas für die Stamm-Mutter Eva oder das des Hieronymus im Gehäus für die gelehrte Isotta Nogarola. Andere Holzblöcke wiederum verwendete der Drucker bis zu ein Dutzend Mal, so etwa das unspezifische Motiv einer Heiligen mit Märtyrerpalme und Buch, aber auch die antike Formeln aufgreifenden Bilder der Minerva, der Venus oder der Flora/Ceres.

Das Gros der Holzschnitte zeigt die Frauen halb- bis ganzfigurig vor einem knapp skizzierten Landschaftshintergrund. Für einige der 29 Exempla aus dem 15. Jahrhundert aber wählte man, der Porträtkonvention der Frührenaissance folgend, ein Brustbild im strengen Profil. Die realistische Anmutung lässt auf die Vorlage echter Porträts schließen. So ist der Holzschnitt der Bianca Maria Visconti (Kap. 166) aufs engste mit ihrem Bildnis in der Pinacoteca di Brera in Mailand verwandt;[1] der Holzschnitt der Caterina Sforza-Riario, Gräfin von Forlì und Imola (Kap. 176), dürfte auf die Bildnismedaille des Niccolò di Forzore Spinelli rekurrieren.[2]

Für die drei biografisch kaum fassbaren Künstlerinnen aus der Antike verwendete der Drucker Holzblöcke, die, wie zu erwarten, mehrmals in diesem Buch Anwendung fanden. Allerdings fiel die Zuordnung just hier unpassend aus (Taf. 3): Für Thamira und Marcia steht ein Bild, das die Ikonografie der Klugen Jungfrauen mit brennenden Öllampen mit einem Palmwedel, dem Attribut von Märtyrerinnen, bereichert. Zur Vorstellung der Malerin Irene zog man das Bild der Flora/Ceres mit Blütenkranz, Füllhorn, Trauben und Fruchtkorb heran. Anders als für den Autor Foresti spielte Boccaccios *De mulieribus claris* für die Vorzeichner der Holzschnitte offensichtlich keine Rolle. Die – freilich in Frankreich und Süddeutschland entwickelten – Miniaturen bzw. Holzschnitte zu Boccaccios Werk sind narrativ und meist eng an den Text angelehnt. In dem bekannten Boccaccio-Druck von Johann Zainer in Ulm von 1473 etwa wird Marcia in einem zweiteiligen Bild beim Malen eines Tafelbildes und beim Bearbeiten einer Skulptur gezeigt (vgl. Taf. 1a). In Italien indes ragt Forestis Werk im Zeitalter der Inkunabeln zum einen ob seiner zahlreichen und durchaus vielfältigen Holzschnitte und zum anderen wegen der vereinzelten Porträtbilder hervor.

De Yrene Et Martia

De Yrene greca mirabili picture. capitulum. l.



Renes greca cratbini cuius dam pictoris filia z discipula/bisdem temporibus qui bus z pdicte due clare mulieres/in arte pictoria maximo apō grecos habita fuit in pretio. Que tantum laudabilior extimata fuit/ quantum z arte z fama videbatur superasse magistrum patrem suum: cum eius nomen pluribus in locis diu viguerit/ Eius autem pater/is fuit/qui frōdes/atq; radices omnium herbarum ad eaz prestandam notitiam informa depinxit ꝓ pria: quod quidem artificium z ingenium memorabile vtiq; fuit. verum tamē tanta fuit huius filie in eadem arte prestātia/vt patre existente fere inominatus extiterit. Cuius quidem magisterij i longum argumēta fuere puella quedā picta/que apud Eleusinam ciuitatem/diu i tabula pro miraculo visa fuit/atq; alia permulta admirāda: Que ideo/q officium est a femina(vt plurimum)alienum/nec absq; vi maxima ingenij cōsecutum/quod eis etiaz tradissimū esse cō sueuit dignum aliqua laude celebrari visuz est.

De Martia Romana mira pictrix capi. li.



Martia alia sed multo prestātior pictrix varonis cuiusdam romani ciuis filia virgo quidem perpetua/tēporibus philadelphi regis/hoc est anno ante christi domini nostri natiuitatem septuagesimo supra: ducēteſimuz z virginali puditicia z pingēdi ac sculpendi gratia maximo apud romanos fuit in pretio/quam tanto egregiori laude extollendam putabāt/quanto sui Juris femina/sua sponte/nō alicuius superioris impulsu: integriorem seruauerit virginitatem: Non enim erat alicui veste sacerdotio alligata/aut dyane voto obnoxia seu alterius professiōis iplicita/sed sola sue mētis integritate supato carnis aculeo(cui etiā prestātissimi nōnūq; subcubuere viri)illibatū a cōtagione boiuz corpus/i mortē vsq; seruauit: Verum etsi hac tam comendabili constantia/plurimū hec laudanda sit femina: Nō minus tamē ingenij viribus z artificio manuum comendanda ē. Nec qppe aspernatis mulieribus exercitijs/ne otio torporet/se in picture z sculptu-

Taf. 3: Irene und Marcia, in: Foresti: De claris selectisque mulieribus, 1497, fol. 39^{v}

Binnen weniger Jahre fand sich Forestis Werk auch nördlich der Alpen: Das Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek etwa stammt aus dem Besitz des Nürnberger Humanisten Sixtus Tucher (gest. 1507). Antoine Dufour übertrug den Text 1504 in einer Handschrift sehr frei ins Französische. Dem Benediktiner Johannes Butzbach in der Abtei Maria Laach diente Forestis Werk 1505 als Quelle für ein handschriftliches *De praeclaris picturae professoribus*.[3] Johannes Ravisius wiederum nahm den Text in seine 1521 in Paris gedruckte Anthologie *De memorabilibus et claris mulieribus: aliquot diversorum scriptorum opera* auf.

Andrea Lermer

1 Carlo Pirovano (Hg.): Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300–1535, Mailand 1988, Kat. 181, Inv. Nr. Reg. Cron. 2239.
2 John G. Pollard: Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo nazionale del Bargello, Bd. 1, Florenz 1984, Kat. 250.
3 Johannes Butzbach: *De praeclaris picturae professoribus (Von den berühmten Malern)* (1505), hg. v. Margaret Daly Davis, in: Fontes 30 (2009): http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/705/ (zuletzt: 24.4.2018).

Literatur
Justine Amiot: Le *De plurimis claris selectisque mulieribus* de Jacopo Filippo Foresti: un maillon méconnu de la réception du *De mulieribus claris* de Boccace et du genre des vies de femmes célèbres, in: Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité 18 (2013), S. 33–45. – Achim Krümmel: Die Holzschnittdarstellungen in den Werken des Ordenshistorikers Jacobus Philippus Foresti, in: Rafael Lazcano (Hg.): Iconografia agustiniana, Rom 2001, S. 439–469.

Kat. 4

Sigismondo Fanti
Triompho di Fortuna

Venedig: Agostin da Portese
Januar 1527 (zunächst falsch auf Januar 1526 datiert, im weiteren Druckverlauf korrigiert)
2°; 147 Bl. (19 unbezifferte u. 128 röm. bezifferte)
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [Nachdr. 1983]

Dieses Buch enthält einen „Proto-Kanon" (Johnson 2001, S. 204) von Künstlern und Architekten, die im nördlichen Italien des frühen 16. Jahrhunderts für wichtig erachtet wurden. Bemerkenswert ist, dass die ‚Porträts' historischer und zeitgenössischer Künstler hier nicht etwa im Rahmen einer Chronik oder einer Samm-

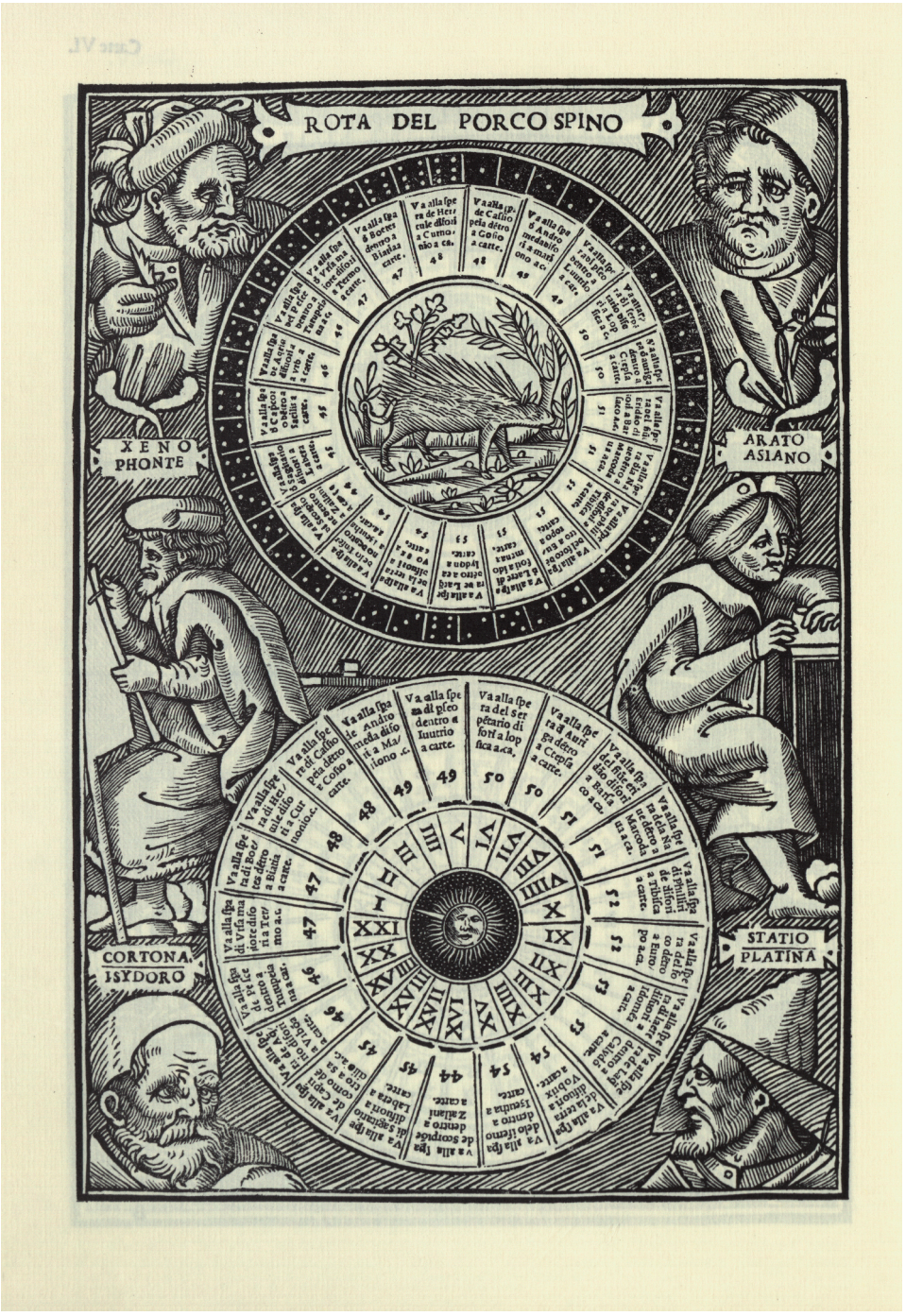
lung von Biografien berühmter Männer auftauchen, sondern im Kontext eines Gesellschaftsspiels: Der *Triompho di Fortuna* ist ein Orakel, das von versammelten Angehörigen der höheren Gesellschaft auf bestimmte Aspekte der Zukunft befragt werden konnte. Solche Losbücher (*Libri de la Sorte* oder *Libri de la Ventura*) erfreuten sich seit dem 15. Jahrhundert immer größerer Beliebtheit. Erschienen ist der *Triompho* in Venedig, der „Hauptdruckstadt Italiens" (Sotzmann 1850, S. 53), vertrieben wurde das Buch durch den Florentiner Verleger-Kaufmann Iacomo Giunta.

Der Autor Sigismondo Fanti (Lebensdaten unbekannt) war ein Humanist aus Ferrara, der sich besonders als Mathematiker und Astrologe hervortat. Er widmete das Buch, das er als „zugleich nützlich und unterhaltsam" (in der Überschrift des Prooemiums) bezeichnet, Papst Clemens VII. Nur wenige Jahrzehnte später, nach dem Inkrafttreten der Bestimmungen des Trienter Konzils, die solche Zukunftsweisungen als Hexenwerk verboten, wäre eine solche Widmung freilich nicht mehr möglich gewesen (vgl. Biondi 1983).

Die Holzschnitte im Inneren des Buches wurden vermutlich in Nord- oder Mittelitalien hergestellt und variieren stilistisch und qualitativ, weshalb davon ausgegangen wird, dass neben dem Frontispiz-Urheber – Baldassare Peruzzi, Dosso Dossi oder ein unbekannter Künstler aus Ferrara oder Venedig – noch zwei weitere Künstler beteiligt waren. Einer Klärung harren noch immer die beiden Monogramme I. M. und I. C.[1]

Dass es im *Triompho di Fortuna* nicht um Fortunas Sieg, sondern um den Sieg *über* sie geht, verdeutlicht das Frontispiz, in welchem ein alter, kniender Mann mit Kompass und Astrolab den Wendungen der Schicksalsgöttin entgegentritt. In diesem Mann hat man eine Darstellung des Autors selbst vermutet.

Der Spieler wählt zunächst unter 72 Fragen an die Zukunft eine für ihn interessante aus und wird sogleich auf einen Buchstaben und eine nach den Winden benannte Glücksgöttin verwiesen (z. B. auf den Buchstaben A der Östlichen Fortuna). Von dort aus gelangt er auf eines der „Häuser Italiens" (Orsini, Colonna, Medici etc.), wo unter der jeweiligen Palastfassade ein Hinweis auf eines der 72 nachfolgend abgedruckten Räder *(Rote)* gegeben ist. Jede der (acht unterschiedlichen) *Rota*-Seiten zeigt unter dem Titel zwei übereinanderstehende Räder, die von jeweils zwei berühmten Gestalten flankiert werden. Um weiterzukommen, muss der Spieler im Falle des unteren Rades die Uhrzeit bestimmen, für das obere Rad werden zwei Würfel geworfen. Weiter geht es auf einer der 36 „Sphären", die wiederum mit Büsten berühmter Männer und (seltener) Frauen flankiert werden. Im unteren Bereich dieser Seiten finden sich im Wechsel Szenen kriegerischer und kulturhistorisch wichtiger Ereignisse und Handlungen. Abschließend gelangt der Spielende zu einem Astrologen oder einer Sybille, die in Form eines Vierzeilers und eines enigmatischen Quadrates Antworten auf die eingangs gestellten Fragen geben.



Taf. 4a: Seite mit Porträt des „Cortona“, in: Fanti: Triompho di Fortuna, 1527, fol. 6^{v}

Zahlreiche Symbole, Tiere und Gestalten bevölkern die verschiedenen Abteilungen des Buches: Päpste, Herrscher, Krieger, mythologische Gestalten, Philosophen, Redner, Musiker, Mathematiker, Schreiber – und eben auch Maler, Bildhauer und Architekten, die in der *Rota*- und in der *Sphera*-Sektion auftauchen.

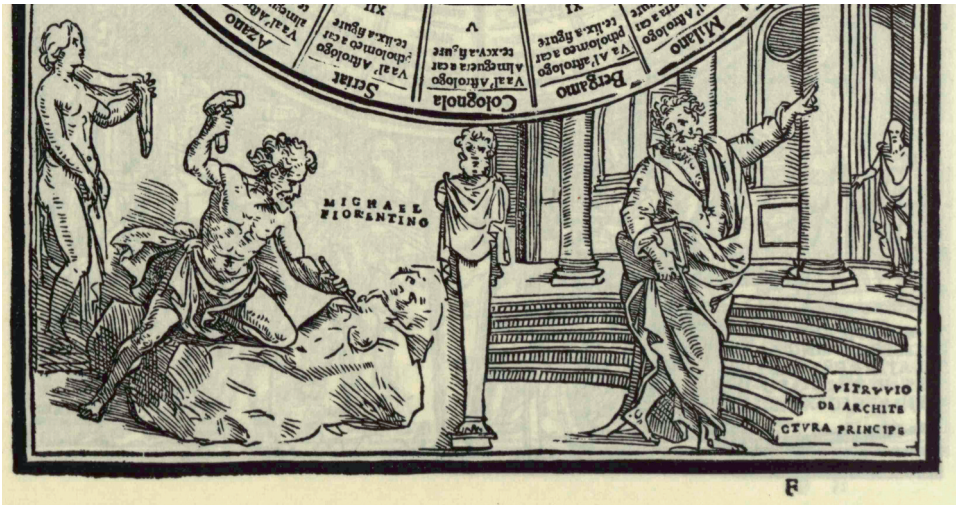
Im ersten Teil des Buches sind auf unterschiedlichen Seiten zwei Maler zur Darstellung gekommen: ein bärtiger Mann mit Hut, der sich über seine Staffelei beugt (Taf. 4a), und ein ebenso bärtiger Kollege, der mit überschlagenen Beinen und in unbequem verdrehter Körperhaltung ein Tafelbild gerade fertigstellt bzw. es dem Betrachter entgegenhält (Taf. 4b). Beide Figuren kommen ohne individualisierende Charakteristika daher und tauchen mehrfach mit unterschiedlichen Namen auf. Sowohl bekannte Künstlernamen wie Andrea Mantegna, Pietro Perugino, Francesco Francia, Boccaccio Boccaccino, Il Sodoma, Baldassare Peruzzi, Raffael, Dosso Dossi und Giulio Romano werden diesen Maler-Gestalten beigeschrieben als auch nicht eindeutig zu identifizierende Namen wie „Cortona“, „Matheo Heremito“, „Giovanni Francesco“ und „Lazaro“. Auch mit antiken Künstlernamen werden die Maler-Darstellungen betitelt: Diese entstammen alle einigen wenigen Abschnitten aus Plinius' Naturgeschichte und Vitruvs Architekturtraktat. Neben berühmten Künstlern wie Zeuxis, Parrhasius und Nikomachus sind auch hier weniger bekannte Namen wie Aristomenes, Polycles und Atramitenus ausgewählt worden, hinzu kommen noch die nicht näher identifizierbaren Künstler „Leon“ und „Artemon“. Keine Erwähnung finden dagegen die berühmteren Apelles, Phidias, Praxiteles, Lysippus und andere, die zwar in denselben Abschnitten bei Plinius und Vitruv aufgerufen werden, aber aus unerklärten Gründen – Johnson vermutet schlicht Nachlässigkeit oder mangelndes Interesse an der Etablierung eines antiken Künstlerkanons (2001) – nicht für den *Triompho di Fortuna* ausgewählt wurden.



Taf. 4b: Andrea Mantegna, in: Fanti: Triompho di Fortuna, 1527, fol. 10^{v}

Die größte Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Forschung hat die Figur des „Michael Fiorentino" in der Jupiter-Sphäre auf folio 38^{r} erregt, bei der es sich um die früheste Darstellung Michelangelos überhaupt handelt. Nur mit einem Lendentuch bekleidet und also in antikisch-idealer Nacktheit wird der vollbärtige Bildhauer bei der Arbeit an der *Morgendämmerung* für die Medici-Kapelle in San Lorenzo gezeigt (Taf. 4c). Er ist im Begriff, den Hammer in der hoch erhobenen rechten Hand auf den Meißel niederzuschlagen, der auf Höhe des Herzens der liegenden Skulptur angesetzt ist. Die Fertigstellung des *Triompho* und der Skulptur der *Aurora* (1524–1526) koinzidieren zeitlich ziemlich genau. Es ist durchaus möglich, dass der Künstler, der den Holzschnitt anfertigte, die Morgendämmerung in der Werkstatt von San Lorenzo in Florenz in unfertigem Zustand gesehen hat. Die Skulptur der Venus Anadyomene am linken Bildrand und die mittig platzierte Herme könnten laut Leopold A. Baer zum Inventar der Werkstatt gehört haben (1908). Ein mögliches Modell für diesen Bildhauer in Aktion wird in einem Fresko im Konstantins-Saal des Vatikanischen Palasts vermutet. Es stammt vermutlich von Giulio Romano und lässt sich in die Jahre 1523/24 datieren.

Mit mehr Gewissheit lässt sich den Holzschnitten entnehmen, dass der Künstler nicht nur die Darstellung des Ikonoklasten in der Sala di Costantino kannte, sondern auch Raffaels Schule von Athen: Sein Geometer-Mathematiker im *Triompho di Fortuna* (zuerst auf fol. 39^{r} rechts unten) zitiert Raffaels Figur des Euklid (Johnson 2001, S. 201). Der Künstler, der Sigismondo Fanti diese Holzschnitte lieferte, war also offenbar vertraut mit den Netzwerken der wichtigsten in Nord- und Mittelitalien tätigen Künstler seiner Zeit, anders als seine schematischen ‚Porträts' auf den ersten Blick vermuten lassen.



Taf. 4c: „Michael Fiorentino", in: Fanti: Triompho di Fortuna, 1527, fol. 38^{r}

Der Holzschnitt, der den Bildhauer „Michael Fiorentino" bei der Arbeit und rechts daneben einen in eine Toga gewandeten „Vitruvio de Architectura Principus" zeigt, kommt in der Folge noch siebenmal zum Einsatz. Derselbe Bildhauer wird dann als Polydoro Corinthio, Lamberto Florentino, Leonica Dorigo, Bellino de Bellini Floren[t]in, Alimandro Dorigo, Lanciloto Famoso, Pindiro Florentino bezeichnet, wobei es sich bei den nicht eindeutig identifizierbaren Namen nicht zwangsläufig um Künstler oder Bildhauer handeln muss (Johnson 2001, S. 201 f.). Der Figur des Architekten-Togatus werden ausschließlich antike Namen beigeschrieben: Neben Vitruv sind das die fünf Architekten des Jupiter-Tempels in Athen: Pisistratus, Antimachides, Antistates, Callaechrus und Porinus sowie Dinocrates, der im Auftrag Alexanders des Großen die Stadt Alexandria plante, und ein bisher nicht identifizierter Architekt namens Argo.

Die meisten zeitgenössischen Künstler, die im *Triompho* aufgeführt werden, sind im Jahrzehnt vor der Publikation dieses Werkes verstorben, weshalb Johnson ein kommemoratives Interesse des Kompilators vermutet (2001, S. 203), der zudem vor allem Künstler aus seiner Ferrareser Heimat versammelt.

Insgesamt wird bei der Auswahl der Künstler für den *Triompho di Fortuna* keinerlei systematischer Zugang sichtbar. Man sollte aber nicht vergessen, dass in diesem Buch eine systematische Etablierung eines Künstler- und Architektenkanons nicht angestrebt war. Die vielen Figuren im *Triompho di Fortuna* verfolgten den Zweck, „den Wissensdurst des Lesers auch nach anderen Richtungen hin zu befriedigen und vor allen Dingen das Buch dem Auge gefälliger erscheinen zu lassen" (Baer 1908, S. 23).

Fantis Losbuch wurde nicht wieder gedruckt, dürfte also „keinen großen Beifall gefunden zu haben" (Sotzmann 1850, S. 54). Die Darstellung Michelangelos jedoch scheint auf Interesse gestoßen zu sein. So fand sie (spiegelverkehrt) ihren Weg in ein Gemälde des die Madonna malenden Evangelisten Lukas von Maarten van Heemskerck von ca. 1550.[2] Allerdings arbeitet der Bildhauer hier an einer männlichen Skulptur, vielleicht einer Christus- oder Jupiterstatue.

Urte Krass

1 Die Hypothesen bei Baer 1908 u. Johnson 2001.
2 Musée des Beaux-Arts, Rennes. Siehe dazu François Bergot: Le dossier d'un tableau: „Saint Luc peignant la Vierge" de Martin van Heemskerck, Rennes 1974, S. 9 f.

Literatur

Leopold Alfred Baer: Die Darstellung Michelangelos in Fanti's „Triompho di Fortuna", Sonderabdruck aus dem Frankfurter Bücherfreund 2 (1908), S. 21–36. – Albano Biondi: Introduzione, in: Sigismondo Fanti: Triompho di Fortuna, Nachdruck d. Ausg. Venedig 1526, Modena 1983, S. 5–20. – Johannes Bolte: Zur Geschichte der Punktier- und Losbücher, in: Jahrbuch für His-

torische Volkskunde 1 (1925), S. 185–214. – Robert Eisler: The Frontispiece to Sigismondo Fanti's Triompho di Fortuna, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19 (1947), S. 155–159. – Geraldine A. Johnson: Michelangelo, Fortunetelling & the Formation of Artistic Canons in Fanti's „Triompho di Fortuna", in: Lars R. Jones und Louisa C. Matthew (Hg.): Coming About … A Festschrift for John Shearman, Cambridge, MA 2001, S. 199–205. – Anna M. Kim: Creative Iconoclasms in Renaissance Italy, in: Stacy Boldrick, Leslie Brubaker und Richard Clay (Hg.): Striking Images. Iconoclasms Past and Present, Ashgate 2013, S. 65–80. – Johann D. F. Sotzmann: Die Loosbücher des Mittelalters, in: Serapeum 11 (1850), S. 53–62.

Kat. 5

Heinrich Vogtherr d. Ä. (und Heinrich Vogtherr d. J.?)

Ein Frembds und wunderbars Kunstbůchlin allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmiden/Steinmetzen/Schreinern/Platnern/Waffen un[d] Messerschmiden hochnutzlich zů gebrauchen/Der gleich vor nie keins gesehen/oder inn den Truck kommen ist

Straßburg: Heinrich Vogtherr
1537
4°; Titelholzschnitt mit zwei Porträts, [3] Bl., 51 Taf., [1] Bl.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [Straßburg: Christian Müller 1572]

Zahlreiche Nachdr. und Übers., meist mit leicht verändertem Titel bzw. ohne die beiden Porträts auf dem Titelblatt; mit neu gesetztem oder auch ganz weggelassenem Text; z. T. Ergänzungen im Tafelteil. Nachdr. und verschiedene dt. Ausg.: Straßburg: Heinrich Vogtherr 1538, 1540; Straßburg: Jakob Frölich 1543, 1545; Straßburg: Christian Müller 1559, 1572; Wien: Niccolò Pierio 1592; Straßburg: Antonius Bertram s. a. [ca. 1600 i.d.R. datiert], 1608, 1610; Übers.: Straßburg: Heinrich Vogtherr 1539 (lat.), 1540 (lat.); Antwerpen: Jean Richard 1540 (frz.), 1541 (span.), 1549 (frz.), 1549 (niederl.), 1551 (frz.), 1572 (niederl.)

Ein Frembds und wunderbars Kunstbůchlin […] Der gleich vor nie keins gesehen/oder inn den Truck kommen ist gibt Heinrich Vogtherr d. Ä. (1490–1556) selbstbewusst an, mit seinem 1537 erstmals in Straßburg erschienenen Musterbuch vorgelegt zu haben. Die Publikation stellt in der Tat eines der frühesten Exemplare dieser neuen, sich in den folgenden Jahrhunderten überaus großer Beliebtheit erfreuenden Gattung dar. Sammlungen von Stickmustern oder Spitzenvorlagen – wie Peter Quentels *Eyn newe kunstlich moetdelboech* (Köln 1529) und Johann Schönspergers *Furm oder modelbuchlein* (Augsburg 1523) – zirkulierten, so steht zu vermuten, weit zahlreicher als heute bekannt ist. Ein hoher Verschleiß durch ihren Gebrauchswert und die möglicherweise hierin bedingte niedrige Attraktivität für eine Aufnahme in Bibliotheken dürften ursächliche Gründe dafür sein.[1]

Nun ist Vogtherrs Publikation keine Mustersammlung, sondern eine Motivkompilation zu unterschiedlichen Themenkomplexen wie Männer- und Frauenköpfe mit aufwendigem Kopfputz, Hände, Rüstungen, aber auch Säulen und Kapitelle, zusammengetragen für Künstler und Handwerker verschiedenster Bereiche. Diese werden angehalten, die Motive als Versatzstücke für eigene Werke zu verwenden, im Sinne von Dürers bekanntem Diktum „Dorum so thut not, willt du ein gut Bild machen, dass du von Etlichen das Haupt nehmest, von anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füss, also durch alle Gliedmass alle Art ersuchest" (zit. nach Funke 1967, S. 53). Die in klarer Umrisszeichnung ohne narrativen Faden oder szenischen Kontext zusammengestellten Einzelmotive – das konsultierte Exemplar weist 51 Tafeln auf,[2] ursprünglich gab es wohl 56 oder 58 (Muller 1997, S. 298) – folgen einer stringenten Sortierung. Es ist interessant, dass sich parallel zu dem Aufkommen dieser geordneten, gedruckten Musterbücher eine freiere künstlerische Praxis in Skizzenbüchern entwickelte.[3]

Deutlich anders in der Ausführung als die Vorlagensammlung sind die beiden feiner ausgearbeiteten Porträts Heinrich Vogtherrs und seines gleichnamigen Sohnes, die sich prominent auf dem Titelblatt des *Kunstbůchlins* finden (Taf. 5). Als Dreiviertel- resp. Profilbildnis auf schwarzem Grund mit umlaufender Namens- und Altersangabe sowie Datierung – 1537 – erinnern sie unverkennbar an Porträtdarstellungen auf Medaillen oder Münzen. Kränze fassen sie als visuelle Würdeformel ein, was etwa bei Andrea Fulvios *Illustrium imagines* von 1517, dem frühesten Beispiel der populären Gattung von Medaillenbüchern, lediglich Alexander dem Großen und Caesar zugestanden wird. Vermutlich kannte Vogtherr Johannes Huttichs ab 1525 in mehreren Auflagen in Straßburg erschienene *Imperatorum Et Caesarum Vitae*. Ganz sicher war er mit der neuen Literaturgattung allgemein vertraut, wie seine eigenen Caesarenbildnisse aus dem Jahr des *Kunstbůchlins* vor Augen führen.[4]

Die Druckermarke von Heinrich Vogtherrs im Jahr zuvor gegründeter Offizin befindet sich am Ende der kurzen, in Ich-Form verfassten Vorrede – neben dem Titel der einzige Text des Buchs. Ein (künstlerischer) Anteil seines Sohnes ist ungeklärt. Vogtherr d. Ä., „Moler und Burger zu Straßburg", gab reformatorische Schriften heraus und war aktiv an den Bauernkriegen beteiligt. Entsprechend wird die Ähnlichkeit seines Bildnisses, das als Autorenporträt Blickkontakt zum Betrachter aufnimmt, mit den Darstellungen Luthers als Junker Jörg beabsichtigt sein. Das *Kunstbůchlin* verfasste er „auß brüderlicher liebe/menigklichem zů nutz/und sollichen künsten zůr fürdernus" sowie als Reaktion auf „ein merckliche verkleinerung unnd abbruch" der Kunst in „gantzer Teutscher nation". Deutlich klingt auch protonationalistischer Stolz mit, weshalb das Fehlen des Vorwortes in der lateinischen Übersetzung weniger mit mangelnder Sprachkenntnis des Autors zu begründen sein dürfte (Heilmann 2011, S. 11) als vielmehr mit der politischen Entschärfung für einen nicht-deutschen Abnehmerkreis. Da Vogtherr,



Taf. 5: Heinrich Vogtherr d. Ä. und d. J., in: Vogtherr d. Ä.: Ein Frembds und wunderbars Kunstbůchlin, 1572, Titelblatt

der unter anderem unter dem Pseudonym „Satrapitanus", der graeco-latinisierten Form seines Namens, publizierte, humanistisch gebildet war und selbst als Augenarzt praktizierte, überrascht es wenig, seinen Porträtholzschnitt am Schluss von *Ein Newes hochnutzlichs Büchlin/von erkantnüs der kranckeyten der Augen* (1538) wiederzufinden – verbunden mit dem in variierender Form etwa bei Cicero (Tusc. 2,4,11), Vergil (Aen. 10, 276–284), Ovid (Ars am. 1, 603–608), Ennius (Ann. 7, 59) und Erasmus (Adag. 1,2,45) belegten Motto *Audentes Fortuna Iuvat*: Den Wagemutigen hilft das Glück.

Der große Erfolg des *Kunstbůchlins* ist abzulesen an den zahlreichen bekannten Nachdrucken, Übersetzungen und Adaptionen, etwa 1543 bei Jakob Cammerlander in Straßburg als *Eyn news kunstbüchlin*, sowie an seiner Rezeption im Bereich des Kunsthandwerks und der bildenden Kunst von Zeitgenossen wie Jörg Breu d. J. bis hin zu Rubens (siehe Funke 1967, S. 106).

Alessa Rather

1 Wolfgang Schmitz: Die Überlieferung deutscher Texte im Kölner Buchdruck des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln 1990, S. 251.
2 UB Frankfurt, Sig. 15/157.
3 Siehe Ulrike Jenni: Vom Musterbuch zum Skizzenbuch, in: Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil, 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 3, Köln 1978, S. 139–150.
4 Zu den Ausgaben Muller 1997, Kat. Nr. 225.

Literatur

Jutta Funke: Beiträge zum graphischen Werk Heinrich Vogtherrs d. Ä., Diss. Berlin 1967. – Maria Heilmann: Heinrich Vogtherr: *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin [...]*, in: Fontes 61 (2011): http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1499urn:nbn:de:bsz:16-artdok-14999 (zuletzt: 20.3.2018). – Frank Muller: Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556). Aspekte seines Lebens und Werkes, Dillingen an der Donau 1990. – Ders.: Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme, Wiesbaden 1997.

Kat. 6

Leonhart Fuchs

De historia stirpium commentarii insignes

Basel: Officina Isingriniana
1542
2°; Titelblatt mit Holzschnitt-Autorenporträt (verso), [13] Bl., 896 S. mit 511 Holzschnitt-Ill., [1] Bl. mit 3 Holzschnitt-Porträts, [1] Bl.
Universitätsbibliothek Basel

Eine deutschsprachige Ausg. 1543 unter dem Titel *New Kreüterbuch*, Basel: Michael Isingrin, mit 6 zusätzlichen Holzschnitt-Ill.; dann 1545 ebenfalls Basel: Michael Isingrin mit der Edition *Laebliche abbildung und contrafaytung aller kreüter [...],* ohne Text und Porträts. Zahlreiche Nachdr., oft in verkleinertem Format (meist 8°) und teils wohl mit schlecht geschnittenen Holzschnitt-Adaptionen: u. a. Basel: Michael Isingrin: 1545; Paris: Gazeau und Byrkman: beide 1545; jeweils Lyon: Arnouillet: 1549, 1550, 1552–53; Roville: 1558; Pesnot: 1575



Taf. 6a: Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes, 1542, S. 42

„Ich habe jetzund ein Herbarium verfertigt; es ist aber noch nicht im Druck; darin sind mehr als vierthalbhundert [350] Kräuter abconterfeit mit ihren Wurzeln, Stengeln, Blättern, Saamen und Blumen, wird ein lustig Buch zu sehen. Hab's mit großer Kost und Arbeit, Gott habe Lob, ans Ende gebracht."[1] Als der Tübinger Medizinprofessor und Botaniker Leonhart Fuchs (1501–1566) diese Zeilen im Oktober 1538 an Herzog Albrecht von Preußen schrieb, war die Arbeit an seinem ‚lustigen Herbarium' entgegen seiner Einschätzung jedoch noch lange nicht beendet: Vielmehr dauerte es nochmals ganze vier Jahre, bis das schließlich quantitativ um ein Vielfaches angewachsene, epochale Kräuterbuch *De historia stirpium commentarii insignes* erscheinen sollte. Unter dezidiertem Rückbezug auf das Wissen zur pflanzlichen Arzneikunde der griechischen Antike (besonders Discorides und Galen) und in Abgrenzung zur chymiatrisch-mineralisch ausgerichteten arabischen Medizin, die von zahlreichen zeitgenössischen Medizinerkollegen (etwa Paracelsus) favorisiert wurde, setzte Fuchs mit dem umfangreichen und detailreichen Kompendium neue Maßstäbe (Baumann, Baumann und Baumann-Schleihauf 2001, S. 18). Dasselbe galt für die großformatigen Holzschnitt-Illustrationen, die, obwohl lediglich durch Umrisslinien modelliert, möglichst umfassend die Spezifika des entsprechenden Heilkrauts, wie Blüten- und Wurzelbildung, dokumentieren (Taf. 6a): „They may not be art comparable to the works of Albrecht Dürer or the Dutch Flower painters, but Fuchs […] led the way at a time when botanical iconography was in its infancy" (Meyer, Trueblood und Heller 1999, Bd. 1, S. 116).

Für die Abbildungen verantwortlich zeichneten die Maler Albrecht Meyer und Heinrich Füllmaurer sowie der Formschneider Veit Rudolf Speckle. Sie alle erhalten in Fuchs' Publikation Porträts. Ihre halbfigurigen Bildnisse, auf einer Seite gedruckt, visualisieren dabei in bis dato ungekannt prominenter Weise die künstlerische Arbeitsteilung (Taf. 6b). Mit ihrer Platzierung am Buchende stehen die drei Porträts dem ganzfigurigen Autorenporträt des Leonhart Fuchs am Buchanfang gegenüber (Taf. 6c) und übernehmen somit gewissermaßen eine visuelle Rahmenfunktion. Im oberen Blattbereich zu sehen sind die *pictores*



Taf. 6b: Albrecht Meyer, Heinrich Füllmaurer und Veit Rudolf Speckle, in: Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes, 1542, nach S. 896



Taf. 6c: Leonhart Fuchs, in: Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes, 1542, Autorenporträt

operis Heinrich Füllmaurer und Albrecht Meyer: Füllmaurer überträgt links eine Vorzeichnung auf den Holzstock, der rechts dargestellte Meyer fertigt eine Vorzeichnung an. Während die beiden Zeichner auch ohne die Beschriftung anhand ihrer Tätigkeit klar identifizierbar wären, wird der in der unteren Blatthälfte wiedergegebene *sculptor* Speckle weder durch Attribute als Formschneider ausgewiesen, noch ist er bei der Arbeit zu sehen. Diese doch augenfällig voneinander abweichenden Präsentationsweisen lassen vermuten, dass Speckles Porträt wohl nicht exklusiv für das Fuchs'sche Buchprojekt geschnitten wurde, sondern vermutlich in einem anderen Kontext entstand und der *Historia* beigefügt wurde, um die Künstler-Trias zu vervollständigen. Mit Sicherheit kommt ihnen in der frühen Buchillustration eine Ausnahmestellung zu, schließlich ist keine vergleichbare Publikation bekannt, bei dem der Beitrag des/der Künstler(s) am Schaffungsprozess derart betont würde (Landau und Parshall 1994, S. 253 f.; Meyer, Trueblood und Heller 1999, Bd. 1, S. 116). Ob es sich dabei jedoch, wie Bruno Weber anführt, in erster Linie um eine „Manifestation künstlerischen Selbstbewusstseins" (1984, S. 52) handelt, dürfte zu überdenken sein, führt man sich die Editionsgeschichte vor Augen, die von finanziellen Engpässen und einer langen Entstehungszeit gekennzeichnet ist. Allein die Produktion der Illustrationen gestaltete sich aufwendig und war langwierig, da die Vorzeichnungen (schließlich immerhin 511 Stück) nach der Natur gezeichnet wurden und damit auch der Jahreszeitenwandel, Blühzeiten etc. zu berücksichtigen waren (Meyer, Trueblood und Heller 1999, Bd. 1, S. 118). Die Vermutung liegt nahe, dass Fuchs nicht nur die hervorragende Arbeit der Künstler, sondern vor allem auch den von ihm im Dienste der Wissenschaft betriebenen Aufwand unterstreichen wollte, um die Bedeutung seines Magnum Opus zu steigern. Die Nachfrage nach dem komplexen lateinischen Nachschlagewerk blieb allerdings auf einen kleinen Kreis beschränkt, der Absatz des kostspieligen Werks erwies sich als schwierig. Auf Drängen des

Verlegers Michael Isingrin erschien deshalb bereits 1543 die deutschsprachige Ausgabe als *New Kreuterbüch*, 1545 dann außerdem die *Laebliche abbildung und contrafaytung aller kreüter* ohne den Text und ohne die Porträts.

Hanna Lehner

1 Zitiert nach Klaus Dobat: Leonhart Fuchs (1501–1566). Arzt und Pionier der modernen Botanik, in: Fuchs 2001, S. 6–23, hier S. 15.

Literatur

Brigitte Baumann, Helmut Baumann und Susanne Baumann-Schleihauf (Hg.): Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs, Stuttgart 2001. – Leonhart Fuchs: Das Kräuterbuch von 1543. New Kreüterbuch, kolorierte Gesamtausgabe, hg. v. Klaus Dobat und Werner Dressendörfer, Köln 2001. – Karl Eugen Heilmann: Kräuterbücher in Bild und Geschichte, München-Allach ^{2}1973. – Sachiko Kusukawa: Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago 2012. – David Landau und Peter Parshall: The Renaissance Print. 1470–1550, New Haven/London 1994. – Gregor Martin Lechner (Hg.): Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung, Graphisches Kabinett Stift Göttweig, Krems/Donau 1987 (Ausst. Kat.), S. 32, Kat. Nr. 19 u. 20 sowie S. 35 f., Kat. Nr. 24. – Stefanie Marschke: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998. – Frederick G. Meyer, Emily E. Trueblood und John L. Heller (Hg.): The Great Herbal of Leonhart Fuchs. De historia stirpium commentarii insignes (Notable Commentaries on the History of Plants), 2. Bde., Stanford 1999. – Bruno Weber: Das Porträt auf Papier, Zentralbibliothek Zürich, Zürich 1984 (Ausst. Kat.), S. 51 f., Kat. Nr. 35.

Kat. 7

Monogrammist G. P.

Doppelbildnis des Malers Georg Pencz mit seiner Frau Margarete, geb. Prunner

Um 1560, Kupferstiche, Platte: 21,5 x 16,2 cm, jedes Porträt: 12,3 x 8,5 cm
Inschrift: „IMAGO GREGORI PEINS“ und „IMAGO DVXORE GREGORI/PEINS“
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Das Doppelporträt zeigt vermutlich den Maler Georg Pencz (um 1500–1550) und seine Frau Margarete (Taf. 7a u. 7b). In der Literatur wurde kontrovers debattiert, ob es sich aufgrund des Monogramms G. P. um ein Selbstporträt handelt; wegen der in schlechtem Latein verfassten Inschrift, die eine falsche Namensschreibung aufweist und keine Berufsbezeichnung enthält, steht darüber hinaus in Frage, ob hier überhaupt ein Porträt des Künstlers vorliegt.[1] Zumindest Ersteres wird u. a. wegen der auffällig unsicheren Strichführung inzwischen abgelehnt.[2] Nicole



Taf. 7a: Monogrammist G. P.: Georg Pencz, um 1560



Taf. 7b: Monogrammist G. P.: Margarete Pencz, geb. Brunner, um 1560

Birnfeld folgt Georg Nagler[3] mit seiner These, dass Aegidius, der Sohn des Ehepaars und nachweislich ebenfalls Kupferstecher, als Verfertiger gelten kann, was allerdings nicht das Monogramm G. P. erklärt (2009, S. 225). Katrin Dyballa schreibt die Blätter schließlich einem unbekannten Stecher zu, hält aber daran fest, dass diese den Künstler und seine Frau zeigen (2014, S. 14 u. 36).

Obwohl beide Figuren auf einer Platte gestochen sind, wurden die Porträts als Einzelbildnisse mit eigener Rahmung entworfen und sind daher häufig auseinandergeschnitten erhalten. Die Brustbildnisse im Dreiviertelprofil zeigen die Ehegatten leicht nach rechts bzw. links gedreht, sie wenden sich somit potenziell einander zu, beide blicken aus dem Bild heraus. Georg trägt ein Barrett und blickt „ernst […], aber auch leicht fragend" (Birnfeld 2009, S. 225). Der Backenbart ist modisch gestutzt und das Haupthaar sorgfältig über die Ohren gekämmt. „Das Gesicht, das uns da anblickt, paßt zu der Vorstellung, die wir uns von ihm nach seiner Kunst machen: Ein nüchterner Mann mit treuen Augen. Ein Mann von gediegener Gesinnung aber mit einer schwunglosen Seele; und ohne jede Heiterkeit" (Waldmann 1911, S. 101). Bei der Ehefrau Margarete, aus der Malerfamilie Prunner stammend, wird oft ein Bericht des Nürnberger Rats zur Einschätzung ihres schwierigen Charakters herangezogen, demzufolge sie bösartig, zänkisch und querulant gewesen sei (Dyballa 2014, S. 35). Sie schaut streng aus dem Bild heraus, ihre Haare sind fast vollständig von einer Netzhaube bedeckt. Ihre Schultern werden von einem breiten Schulterkragen bedeckt.

Ehegattenporträts wurden oft in Auftrag gegeben bzw. hergestellt, um biografisch wichtige Zeitpunkte wie beispielsweise eine Hochzeit zu dokumentieren. Dies kann hier freilich wegen des hohen Alters des Ehepaars ausgeschlossen werden, eher handelt es sich um ein Gedenkblatt an die Eltern von sechs Kindern, da das zugeschriebene Datum zehn Jahre nach Georg Pencz' Tod liegt. Zu klären bleibt, wieso der wichtigste Nürnberger Maler nach Dürers Tod ein Gedenkblatt von mittelmäßiger Qualität und frei von allen Attributen eines Künstlers erhielt.

Annalena Döring

1 Georg Kaspar Nagler: Die Monogrammisten, Bd. 3, Niewkoop ^{2}1966, S. 71, Nr. 238.
2 Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 25/26, München 1992, S. 374–376, s. v. Pencz (Hildegard Zimmermann).
3 Nagler 1966, S. 71, Nr. 238.

Literatur

Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009, S. 224 f., Kat. Nr. 21. – Katrin Dyballa: Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014. – Emil Waldmann: Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig 1911.

Kat. 8

Lambert Suavius
Drei ‚Papiermedaillen' auf Michelangelo, Dürer und Lambert Lombard

1561, Kupferstiche
Dürer: ø 9,7 cm, „ALBERTVS DVRERVS NORICVS PICTOR EMINENTISS"
Lambert Lombard: ø 9,9 cm, „LAMBERTVS LOMBARDVS PICTOR EBVRONENSIS"
Michelangelo: ø 9,9 cm, „MICHAELANGELVS BONAROTVS NOBILIS FLORENTINVS ANNO ETATIS SVE LXXXVIII"; dat. „MDLXI"
Université de Liège und Privatbesitz

Sollte der aus Lüttich stammende Architekt, Dichter, Maler und Grafiker Lambert Suavius (um 1510–1574/76) die drei ‚Papiermedaillen' auf herausragende Künstler seiner Zeit tatsächlich als Einheit konzipiert haben, würde es sich um die früheste bekannte druckgrafische Serie handeln, die mehrere Künstlerporträts auf voneinander unabhängigen Bildträgern zusammenstellt (Taf. 8a–8c).[1]

Für eine Zusammengehörigkeit sprechen die annähernd identischen Abmessungen und die vergleichbare formale Gestaltung aller drei Bildnisse. Das Medaillen-Rund – selbst wenn es ‚nur' auf Papier gedruckt war – wurde offenbar als auszeichnende Bildnisform *par excellence* wahrgenommen.[2] Die Ausrichtung der Profilbildnisse scheint Lambert Lombard (1505/06–1566), den Schwager von Suavius, Michelangelo (1475–1564) und Dürer (1471–1528) gegenüberzustellen. Entweder soll Lombard so mit den herausragenden Vertretern der italienischen und deutschen Schulen des 16. Jahrhunderts verglichen werden oder aber als Haupt der belgischen Maler und Architekten neben die Italiener und (Ober-)Deutschen der Zeit treten.[3]

Entstanden wären nach dieser Hypothese alle drei Stiche um das Jahr 1561, dem Datum des Michelangelo-Porträts. Dieses beruht auf der gerade eben erst, 1560/61, fertig gestellten Medaille des Leone Leoni auf Michelangelo. Wie auf dieser wird auch auf dem Stich das Alter Michelangelos fälschlich mit der symbolischen Zahl „88" beziffert.[4] Auch das Konterfei Dürers basiert im Übrigen auf einer Medaille, die Hans Schwarz um 1519–20 fertigte, integriert aber auch Elemente des Dürer-Porträtstiches von Melchior Lorck von 1550. Lambert Lombard, der keine tatsächliche Medaille erhalten hatte, scheint durch die Aufnahme in diesen Reigen erneut nobilitiert. Sein Porträt wurde von Suavius allerdings ebenfalls nicht erfunden, sondern nach dem Rundbildnis (vermutlich einem Selbstporträt) zu Beginn seiner 1565 von Dominicus Lampsonius publizierten Vita kopiert, wobei der Stich dort seinerseits bereits auf 1551 datiert ist.[5] Lambert Lombard reiht sich also auch in dieser Hinsicht als zweiter Künstler überhaupt, der eine eigenständig gedruckte Lebensbeschreibung erhielt, neben Michelangelo.



Taf. 8a: Lambert Suavius: Kupferstich-‚Papiermedaille' auf Albrecht Dürer, 1561



Taf. 8b: Lambert Suavius: Kupferstich-‚Papiermedaille' auf Michelangelo Buonarroti, 1561



Taf. 8c: Lambert Suavius: Kupferstich-‚Papiermedaille' auf Lambert Lombard, 1561

Bezeichnenderweise werden ein Jahrzehnt später dann aber doch nur das Bildnis Dürers von Johannes Wierix (dat. 1571) und das Bildnis Michelangelos (jetzt mit der Altersangabe „LXXI") mit veränderten Umschriften von einem Grafiker aus dem Umkreis der Wierix nachgestochen.[6] Trotz allem Bemühen konnte der Ruhm des Lambert Lombard langfristig nicht mit diesen beiden mithalten.

Suavius produzierte seit den 1550er Jahren ‚Papiermedaillen' auf antike und zeitgenössische Persönlichkeiten. In seinem Œuvre findet sich zudem ein einzelner Porträtstich Titians; außerdem steuerte er drei Künstlerbildnisse zu Dominicus Lampsonius' *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (1572; vgl. Kat. 11) bei.[7]

Ulrich Pfisterer

1 Steinmann 1913, S. 52 f.; Boon 1984, S. 185–187 (Kat. 75, 76 u. 78, wobei für Michelangelo fälschlich der Nachstich aus dem Wierix-Umkreis aufgelistet ist, s. u.); Denhaene 2006, S. 341 (Kat. 5, Cécile Oger).
2 Vgl. Madeleine Viljoen: Paper Value. Marcantonio Raimondi's *Medaglie contraffatte*, in: Memoirs of the American Academy in Rome 8 (2003), S. 203–226.
3 So das Lob von Dominicus Lampsonius: Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita, pictoribus, sculptoribus, architectis, aliisque id genus artificibus utilis et necessaria, Brügge 1565, fol. A3: „[…] pictor, atque architectus insignis, ac Belgarum omnium unus in utroque genere […] facile Princeps".
4 Zur Symbolik dieser Zahl Andreas Schumacher: Leone Leonis Michelangelo-Medaille. Porträt und Glaubensbekenntnis des alten Buonarroti, in: Georg Satzinger (Hg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, Münster 2004, S. 169–194.
5 Lampsonius 1565; vgl. Adolph Goldschmidt: Lambert Lombard, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 40 (1919), S. 206–240, hier S. 210; Denhaene 2006, S. 339 f. (Kat. 4, Gilberte Dewanckel).
6 Van der Stock und Leesberg 2004, part IX, S. 232 (Nr. 2079) u. part X, S. 234 (Nr. R54); auch im *Promptuaire des médalles des plus renommées personnes – Seconde Partie* (1581, vgl. Kat. 12) erhalten nur Dürer, Michelangelo und Raffael ‚Papiermedaillen'.
7 Boon 1984, S. 191 (Kat. 88) u. S. 199 (Kat. 148–150), vgl. S. 82 für ein ausgeschnittenes Bildnis im *Album Amicorum* des Abraham Ortelius.

Literatur

Karel G. Boon (Hg.): Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bd. 28, Blaricum 1984. – Godelieve Denhaene (Hg.): Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/06–1566, Brüssel 2006. – Ernst Steinmann: Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913. – Jan van der Stock und Marjolein Leesberg (Hg.): Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bde. 67 u. 68, Rotterdam 2004.

Kat. 9

Heinrich Pantaleon

Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniæ

Basel: Nicolaus Brylinger
1565–1566
2°; 3 Bde., Bd. 1: [6] Bl., 291 S., [6] Bl., 281 Porträt-Holzschnitte | Bd. 2: [4] Bl., 480 S., [6] Bl., 636 Porträt-Holzschnitte | Bd. 3: [3] Bl., 565 S., [5] Bl., 586 Porträt-Holzschnitte
Universitätsbibliothek Heidelberg

Deutsche Übers. des Autors als *Teutscher Nation Heldenbuch*, in vier Ausg. 1567, 1570, 1578, 1588

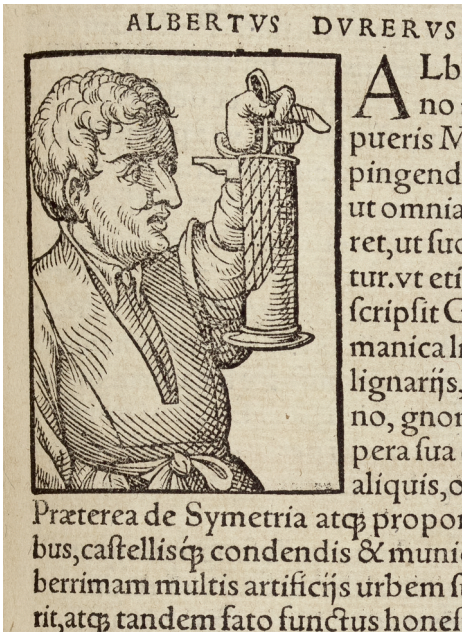
Die *Prosopographia* des Basler Medizinprofessors Heinrich Pantaleon (1522–1595) ist eine Sammlung von Personenbeschreibungen der ‚teutschen Helden'

von der Erschaffung Adams bis in Pantaleons eigene Zeit. Von denjenigen, die durch ihr Wirken die Geschichte des deutschsprachigen Raumes besonders geprägt haben – Päpste, Reformatoren und Einsiedler, Kaiser, Krieger und Bürgermeister, aber auch Künstler und Wissenschaftler –, hat Pantaleon in drei Bänden 1700 Kurzviten verfasst und „mit sampt aller beschribener personen bildtnussen (so viel müglich)", so der Untertitel auf dem Frontispiz, insgesamt 1603 Holzschnitt-Porträts, versehen.

Im Hinblick auf die Frage nach gedruckten Künstlerporträts ist die *Prosopographia* vor allem deshalb interessant, weil hier mit Albrecht Dürer auch ein bildender Künstler – aber eben auch nur ein einziger – in eine Heroengeschichte mit chronologisch umfassendem Anspruch aufgenommen und so implizit auch der Malerei eine Bedeutung in der deutschen Universalhistorie eingeräumt wurde. Sein Porträt stellt ihn allerdings nicht authentisch, sondern in Form eines Ideal- bzw. Typenporträts dar. Dürers ‚wahre' Gestalt hält mit ihm also nicht Einzug ins Pantheon.

Wie die Aufbereitung und der ausführliche Index der *Prosopographia* erkennen lassen, hat Pantaleon seine Heldenchronik sowohl als Nachschlagewerk zur deutschen Geschichte als auch als Exempelkatalog für Tugendvorbilder konzipiert. Sein Hauptanliegen jedoch, das auch bestimmend für die Gliederung des Werkes war, war eine nationalistische und humanistische Auslegung der Vier-Reiche-Lehre im Sinne der *translatio imperii et artium*.[1] Dabei entwirft der erste Band, ausgehend von dem sagenhaften Tuisko, einem Enkel Noahs, welcher nach der Sintflut in die deutschen Länder gezogen und Urvater der Deutschen geworden sei, das Narrativ einer frühen deutschen nationalen und hochkulturellen Identität.[2] Auf dieser Grundlage, die einer genealogischen Herleitung des deutschen Kaisertums aus Troja entgegensteht, setzt der zweite Band bei Karl dem Großen ein und entwirft eine umfassende Rechtfertigung der *translatio imperii*, die im 15. Jahrhundert mit den Viten von Conrad Celtis, dem ersten ausgewiesenen *Poeta*, und Johannes Aventinus, dem ersten *Historicus* der *Prosopographia*, in zentrale Motive des dritten Bandes mündet: die *translatio artium*, die Verbindung des Kaisertums mit dem Humanismus seit Maximilian I. und Pantaleons eigenes Jahrhundert als *aurea aetas*. Die nun berichteten 280 Gelehrten- und Künstlerviten sind vor allem Medizinern, Rechtsgelehrten, Astronomen, Mathematikern und Poeten, mit Orlandus Lassus aber auch einem Musiker und mit Albrecht Dürer eben einem bildenden Künstler gewidmet.

Sowohl in der lateinischen wie auch in der deutschen Ausgabe betont Pantaleon Dürers Doppelbegabung als Maler und Mathematiker, in der lateinischen etwas stärker seine Gelehrtheit. Den Passus zu Dürers Schriften übernimmt er aus Gessners *Bibliotheca universalis* und ergänzt ihn um ein Lob seiner Malerei.[3] In der deutschen Ausgabe wird der Eintrag zudem um eine Bemerkung zum „künstliche[n] Holbayn" angereichert, „das er alle andere weytt ubertroffen, dazu



Taf. 9a: Albrecht Dürer, in: Pantaleon: Prosopographia heroum, 1566, Bd. 3, S. 145



Taf. 9b: Albrecht Dürer, in: Heinrich Pantaleon: Teutscher Nation Heldenbuch, 3 Bde., Bd. 3, Basel 1570, S. 157

von König einrich der acht in Engelland berüffet worden“ (Bd. 3, S. 157), einer eigenen Vita wurde er gleichwohl nicht für würdig erachtet. Die Bildnisse zur Vita unterscheiden sich ebenfalls. Sie stellen in beiden Ausgaben nicht eigentlich Dürer dar, sondern sind Typenporträts, die Pantaleon auch für andere Viten wiederverwendet hat. Auf dem der lateinischen Ausgabe, das für die Einträge der *mathematici* Gemma Frysius und Cyprianus Leovitius sowie dem ebenfalls für seine mathematischen Künste gerühmten Pfarrherren Christoph Spandel genutzt wurde, betrachtet ein Mann im Wams eine Säulchen-Sonnenuhr (Taf. 9a). Das Bild der deutschen Ausgabe zeigt einen Mann mit Hut und Umhang ohne ein spezifisches Berufsattribut und erscheint auch in der Lebensbeschreibung Jacobs II. Fugger (Taf. 9b). Vorstellbar wäre, dass Pantaleon Dürer auch dadurch in der lateinischen Ausgabe eher als Gelehrten charakterisiert – Dürer hatte in der *Underweysung der Messung* tatsächlich die Konstruktion verschiedener Sonnenuhren beschrieben – und für die deutsche, wohl auch angeregt durch die Mitteilung zu Holbein, ganz bewusst einen unbestimmteren, an einen Reisenden erinnernden Typus wählte.

Wer die 1603, je 5,7 x 4,4 cm großen Holzschnitte gefertigt hat, ist nicht bekannt. Hans Asper hat der *Prosopographia* stilistisch sehr nahe Bilder für die



Taf. 9c: Andreas Vesalius, anonym nach Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1555), in: Pantaleon: Prosopographia heroum, 1566, Bd. 3, S. 271



Taf. 9d: Andreas Vesalius, Detail aus Frontispiz-Holzschnitt nach Jan Stephan van Calcar, in: Andreas Vesalius: De humani corporis fabrica, Basel 1555

Schweizerchronik des Johannes Stumphius geschnitten. Im Unterschied zu dieser oder Sebastian Münsters *Cosmographia* arbeitet Pantaleon allerdings ausschließlich mit Porträts. Abgesehen von den bei Buscher aufgezählten mündlichen und schriftlichen Quellen sowie möglichen Vorbildern (1946, S. 112–120) wäre weiterhin auch an Andrea Fulvios bebilderte Vitensammlung *Illustrium Imagines* von 1517 zu denken.

Von der Forschung sind die Holzschnitte oft als reine Fantasie-Bilder abgewertet worden, obwohl sich gerade unter den hohen Würdenträgern des zweiten und dritten Bandes zahlreiche authentische, seinerzeit kursierende Porträts etwa nach Stichen Cranachs oder Hans Aspers finden. Die rund 250 verschiedenen, mehrfach eingesetzten Idealporträts hingegen werden oft Personen gleicher Profession zugeordnet und erhalten somit eine systematisierende und eventuell mnemotechnische Funktion. Das Bildnis des Andreas Vesalius (Taf. 9c), das sich eindeutig am Frontispiz seines Anatomietraktats *De humani corporis fabrica* von 1555 orientiert (Taf. 9d), wird für ihn und zugleich andere Ärzteviten verwendet. Insofern charakterisiert die Porträts in der *Prosopographia* eine Mischung aus Authentizität und Typisierung. Diese Uneindeutigkeit hat vermutlich auch die Rezeption beeinflusst: So hat André Thevet in seinen *Vrais pourtraits et vies des hommes illustres* (vgl. Kat. 13) zwar vielfach aus Pantaleon als Quelle

geschöpft, aber kein einziges Bild übernommen. In der Online-Enzyklopädie Wikipedia indessen sorgen die Bilder der *Prosopographia* bis heute für Verwirrung.

Bernhard Seidler

1 Vgl. Matthias Pohlig: Zwischen Gelehrsamkeit und konfessioneller Identitätsstiftung. Lutherische Kirchen- und Universalgeschichtsschreibung, 1546–1617, Tübingen 2007, S. 259–270.
2 Roberto Bizzocchi: Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna, Bologna 1995, S. 165–167.
3 Vgl. Conrad Gessner: Bibliotheca universalis, Zürich 1545, fol. 17^{v}.

Literatur
Hans Buscher: Heinrich Pantaleon und sein Heldenbuch, Basel 1946. – Ursula Liebertz-Grün: Nationalkultur und Gelehrtenstand um 1570. Heinrich Pantaleons Teutscher Nation Heldenbuch, in: Euphorion 80 (1986), S. 115–148.

Kat. 10

Giorgio Vasari
Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori

Florenz: Giunti
1568
8°; 3 Bde., Bd. 1: [28] Bl., 529 S., 78 Porträts | Bd. 2: [18] Bl., 369 S., [1] Bl., 42 Porträts | Bd. 3: [42] Bl., 1012 S., [3] Bl., 23 Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Weitere Aufl. (teils nur die Künstlerporträts umfassend): *Ritratti de' più eccellenti pittori scultori et architetti contenuti nelle vite di m. Giorgio Vasari pittore & architetto aretino: con la tavola de nomi loro*, Florenz: Giunti 1568; *Effigie di celebri pittori, scultori et architetti la cui vita fu descritta dal Signor Giorgio Vasari*, Florenz: Simone Ciotti 1628; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti. In questa nuoua edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni ritratti, & arricchite di postille nel margine*, 3 Bde., Bologna: Evangelista Dozza 1647 [Nachdruck 1648, 1663, 1681]; *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Corrette da molti errori e illustrate con note. Pubbl. da Giovanni Bottari*, 3 Bde., Rom: Niccolò e Marco Pagliarini 1759–1760; Francesco Bartolozzi und Antonio Capellan: *Ritratti de' pittori, scultori e architetti insigni cavati dall'opera di Giorgio Vasari in cui descrive le loro vite*, Rom: Pagliarini 1760; *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari in questa la ed. sanese, arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo della Valle*, 11 Bde., Siena: Pazzini 1791–1794

In seiner Widmung der ersten Ausgabe der *Vite* (1550) an Herzog Cosimo de' Medici schrieb Giorgio Vasari (1511–1574), er habe das Buch „mit dem Stift eines



Taf. 10a: Girolamo Genga, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 3, S. 503



Taf. 10b: Girolamo Genga (Rosso Fiorentino), in: Vasari: Effigie, 1628, Nr. 127

Zeichners […] lediglich skizziert und schattiert".[1] Schreiben und Zeichnen, Schreiben und Malen hat Vasari wiederholt in seinem Œuvre gegenübergestellt. Dies gilt für seine frühen, extrem ambitionierten Porträts von Alessandro de' Medici und Lorenzo il Magnifico, denen er jeweils glänzende literarische Beschreibungen beigegeben hat, wie auch für seinen späten Freskenzyklus im Palazzo Vecchio in Florenz, den er umfänglich in den *Ragionamenti* beschreibt. Dass der schreibende Maler seinen *Vite* ein Autoren- und ein Künstlerbildnis beigegeben hat, beides Selbstbildnisse, das eine am Anfang des Gesamtwerks (Taf. 10d), das andere zu Beginn seiner Autobiografie (Taf. 10e), verweist auf die Doppelbegabung. Schreiben und Malen, das Wort und die Zeichnung treten in einen Wettstreit, werden in ihren jeweiligen Stärken und Schwächen, ihren Komplementaritäten und Eigenleistungen ausgelotet.[2]

Die erste Ausgabe der *Vite* orientierte sich an der Tradition der Bildnisvitenbücher mit abschließendem Epitaph, einer wörtlichen Beschreibung des Aussehens der Künstler sowie dem Verweis auf existierende Porträts derselben. Die Diktion der lateinischen und volkssprachlichen Epigramme der ersten Ausgabe folgen den Konventionen der lateinischen Grabinschriften. Eigentliche Künstlerporträts finden sich darin jedoch nicht. Die Verbindung von Porträt und Epitaph in den Schriften des Historikers Paolo Giovio wie auch in dessen Museum

am Comer See waren leitend. Anlässlich des Drucks der ersten Ausgabe empfahl Giovio Vasari das Werk „ohne Figuren“ zu drucken, damit es schneller herauskommen könne, was auf den Umstand verweist, dass eine umfangreiche Bebilderung vermutlich mit Künstlerporträts vorgesehen war.[3] Erst die erweiterte zweite Ausgabe hat Vasari mit von ihm und seiner Werkstatt gezeichneten Künstlerporträts in Holzschnitten eines „Cristofano“ genannten, bisher nicht identifizierten Holzschneiders in Venedig ausstatten lassen.



Taf. 10c: Correggio, in: Vasari: Le vite (Dozza-Ausgabe), 1647, Bd. 3, S. 22

Einige Vorzeichnungen haben sich in den Uffizien erhalten. Vasari bemühte sich, Vorlagen aus der historischen Zeit des jeweils Porträtierten ausfindig zu machen und diese zu verwenden; in vielen Fällen können die Vorlagen angegeben werden. Das Konterfei des Giotto hat Vasari einer heute im Louvre verwahrten Tafel aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert entnommen, die von der Hand eines nicht identifizierten Künstlers stammt und Porträts von Giotto, Uccello, Donatello, Manetti und Brunelleschi aufweist. Bezeichnenderweise lehnte Vasari die Bildnisse des Giotto und Brunelleschi also nicht an die Büsten ihrer Epitaphe in Santa Maria del Fiore an, sondern bezog sich auf diese Tafel, die er in Florenz gesehen haben muss.

Die Porträts unterstreichen den Text der Lebensbeschreibungen, indem durch Kleidung und Physiognomie dem Charakter der Künstler anschaulich Ausdruck gegeben wird. Michelangelo hat der Aretiner in einen Samtwams gegeben, obwohl der Künstler notorisch in abgerissenen Kleidern herumlief. Pontormo zeigt Vasari als paradigmatischen Melancholiker mit verdrehten Augen und düsterem Blick. Die Köpfe der Künstler im Büstenformat sind in sechs unterschiedliche Porträtrahmen eingefügt, die auf die Arbeit in Architektur, Skulptur und Malerei bzw. die Kombination dieser Künste verweisen, also auf Künstler, denen es gelungen war, alle drei Künste in sich zu vereinen, die zwei derselben praktiziert oder aber nur eine gemeistert haben. Offensichtlich fühlte sich der Drucker mit der Zuordnung der Rahmen zu den Bildnissen – beides wurde unabhängig voneinander in die Druckerei geliefert – jedoch überfordert, wie er in einem Brief an Vincenzio



Taf. 10d: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 1, n. n. (vor Index)



Taf. 10e: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 3, S. 980



Taf. 10f: Giorgio Vasari, in: Vasari: Effigie, 1628, Nr. 144

Borghini schrieb: „Ich bete zu Gott, dass er uns augenblicklich von diesen Meißeln, Winkeln und Pinseln [in den Rahmen der Porträts] erlöse“ (Burioni 2008, S. 59). In einer Borghini oder der Werkstatt Vasaris zugeschriebenen Zeichnung im Courtauld Institute finden sich Studien zu den Rahmen. Wo er kein Porträt finden konnte, ließ Vasari leere Kartuschen drucken. Einige wenige Charakterköpfe verwendete Vasari außerdem doppelt, wies sie also unterschiedlichen Künstlern zu, so bei Paolo Romano und Cosimo Rosselli, Girolamo da Carpi und Daniele da Volterra sowie bei Girolamo



Taf. 10g: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (Dozza-Ausgabe), 1647, Bd. 3, S. 376



Taf. 10h: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (Bottari-Ausgabe), 1759–60, Bd. 3, vor S. 499

da Treviso und Giovanni Antonio Sodoma.

Neben den Viten finden sich die Anekdoten der wichtigsten Künstler der Antike aus Plinius *Naturalis historia* in Vasaris Häusern in Arezzo und Florenz, wo in den 1570er Jahren auch zwei Serien von berühmten Künstlern von der Werkstatt freskiert wurden. Künstlerbildnisse hatte der Maler vor dem Druck der *Vite* 1568 umfänglich auch schon als Teil der Ausstattung des Palazzo Vecchio zum Einsatz gebracht.

Nach dem Abschluss des Druckes der *Vite* erschien noch 1568 ein heute äußerst seltenes Bändchen, die *Ritratti*,



Taf. 10i: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (della Valle-Ausgabe), 1791–94, Bd. 1, S. LXIII

das lediglich die Künstlerporträts umfasst und falsche Zuordnungen zwischen Rahmen und Bildnis korrigiert, und zwar bei den Porträts von Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi, Pordenone, Liberale Veronese, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Perino del Vaga, Giuliano Bugiardini und Cristofano Gherardi. Der Druck der *Ritratti* erfolgte, während sich die Bildnisse noch in den Textseiten befanden, wobei die Schrift maskiert wurde (Mortimer 1974, Bd. 2, S. 714). Eines von drei bekannten Exemplaren der *Ritratti* aus der New York Publik Library war im Besitz des Mailänder Architekten Giovanni Battista Clarici (1542–1602). In Vasaris Zeichnungssammlung, dem *Libro de' disegni*, verwendete er vereinzelt die gedruckten Porträts zur Verzierung der Blätter; in einem Fall lässt sich nachweisen, dass das gedruckte Konterfei den *Ritratti* entstammt (Pon 2001, S. 245). Die Viten von Michelangelo und Jacopo Sansovino erschienen jeweils mit Künstlerporträt auch als Separatdruck.[4] Palma il Giovane hat 16 Bildnisse nach Vasari auf Blättern gezeichnet, die sich heute in der Sammlung F. Lugt befinden (Prinz 1966, S. 43).

1628 gingen die Porträts der *Vite* in Florenz ein weiteres Mal in Druck, dieses Mal in neuen, ovalen Rahmen (Taf. 10f). Die leeren Kartuschen ließ der Druck von 1628 aus. Die originalen Porträtholzschnitte der 1568-Ausgabe, nicht aber die Rahmen, waren in Besitz des Simone Ciotti gekommen, wie dieser in der Widmung schreibt. Ciotti veränderte die Namensnennungen leicht und fügte wahlweise entweder Geburts- oder Todesdaten oder ein Datum hinzu. Einzig das Porträt von Girolamo Genga ist abweichend von Vasari gegeben; es handelt sich um eine spiegelverkehrte Wiederverwendung des Konterfeis von Rosso Fiorentino (Taf. 10a u. 10b). Die *Effigie* sollte, wie Exemplare in der Biblioteca Nazionale di Firenze und der Bibliothèque nationale de France zeigen, aus zehn Blättern zu einer 84 x 146 cm messenden Tafel zusammengesetzt werden (Simonato 2010, S. 271; vgl. Kat. 18).

Auf zwei Blättern im Louvre hat Nicolas Poussin Porträts aus dem ersten und zweiten Teil der *Vite* nachgezeichnet (Prinz 1966, S. 44). Um 1640 gibt es mehrere Versuche an Vasaris Künstlerbildnisse anzuknüpfen (vgl. Kat. 27 u. Kat. 30). Die von Carlo Manolessi mit Hilfe Giovan Pietro Belloris 1647 in Bologna publizierte Ausgabe der *Vite* (Taf 10g) ergänzte die fehlenden Porträts von Pietro Cavallini, Antonio Correggio (Taf. 10c), Benvenuto Garofalo und Don Giulio Clovio; zusätzlich wurde dem Brief von Giovanni Battista Adriani zu den antiken Künstlern ein Porträtstich hinzugefügt. Die Korrekturen in der Zuordnung der Porträtrahmen in den *Ritratti* von 1568 werden in der Dozza-Ausgabe nicht übernommen. 1675 schlägt Giuseppe Maria Casarenghi Kardinal Leopoldo de' Medici vor, Bildnisse der antiken und modernen Künstler von Vasari bis heute in einem Buch zusammenzustellen (Prinz 1966, S. 44). Das von Casarenghi nicht verwirklichte Vorhaben hat Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* erst in Zeichnungen[5] und dann im Druck umgesetzt (vgl. Kat. 41). Giovanni Bottari ließ die Bildnisse für seine 1759–60 gedruckte Ausgabe neu stechen (Taf. 10h). Dabei übernahm er

die Porträts der Dozza-Ausgabe und fügte die Konterfeis von Giovanni da Ponte, Berna Sanese, Duccio, Taddeo di Bartolo, Pisanello, Torrigiano, Marco Calavrese und Jacopo Palma hinzu. Die Bildnisse von Correggio, Raffael,[6] Pordenone, Michelangelo (Porträtstich von Giorgio Ghisi) und Tizian erneuerte er. Francesco Bartolozzi und Antonio Cappellani brachten 1770 ein Buch mit diesen neuen Stichen heraus. Guglielmo della Valle fügte die Künstlerbildnisse nun als Radierungen in seine elfbändige, 1791–94 erschienene Vasari-Ausgabe ein. Della Valle griff auf die Bebilderung der Bottari-Ausgabe zurück, verwendete Radierung und ließ das Autorenporträt von Vasari (Taf. 10i) sowie die Porträts von Signorelli erneuern und fügte Galasso da Ferrara, Iacopo detto il Indaco, Fra Giocondo, Giovanni Lappoli, Niccolo Soggi, Perino da Vinci und Leone Leoni hinzu. Die Vita von Leonardo und Raffael versah er mit einem zweiten Konterfei, tilgte das Raffael-Porträt Bottaris und kehrte zum Bildnis Raffaels aus den *Vite* zurück.

Bei dem hier gezeigten Exemplar handelt es sich um den Typ A der zweiten Ausgabe der *Vite*.[7]

Matteo Burioni

1 Le Vite de più eccellenti architetti, sculptori e pittori, Florenz 1550, Bd. 1, S. 3.
2 Valeska von Rosen: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt der Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: Marbuger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 27 (2000), S. 171–208. Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Michael R. Müller und Ders. (Hg.): Grenzen der Bildinterpretation, Wiesbaden 2014, S. 15–37.
3 Karl Frey und Hermann Walter Frey: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 Bde., Bd. 1, München 1923, S. 218 f.
4 Giorgio Vasari: Vita del gran Michelagnolo Buonarroti scritta da m. Giorgio Vasari, pittore & architetto aretino. Con le sue magnifiche essequie stategli fatte in Fiorenza dall'Achademia del Disegno, Florenz: Giunti 1568; Giorgio Vasari: Vita di M. Iacopo Sansovino: scultore, & architetto eccellentissimo della Sereniss. Rep. di Venetia descritta da M. Giorgio Vasari et hora da lui medesimo in più luoghi ampliata, riformata, et corretta, s. l. [1571].
5 Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366.
6 Porträt von Bindo Altoviti, Washington National Gallery, ehemals als Selbstporträt Raffaels angesehen.
7 Rosanna Bettarini: Premessa, in: Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6. Bde., Bd. 1, Florenz 1966, S. IX–XLVIII.

Literatur

Lina Bolzoni: Poesia e ritratto nel Rinascimento, Roma 2008. – Matteo Burioni: Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008, S. 47–69. – Laura Corti und Margaret Daly Davis (Hg.): Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari und Sottochiesa di S. Francesco Arezzo, Florenz 1981 (Ausst. Kat.), S. 257–259, Kat. Nr. 11 (Charles Davis). – Sharon Gregory: Vasari

and the Renaissance Print, Farnham 2012, S. 63–132. – Maria H. Loh: Still Lives: Death, Desire, and the Portrait of the Old Master, Princeton 2015, S. 19–25. – Laura Moretti und Sean Roberts: From the *Vite* or the *Ritratti*? Previously Unkown Portraits from Vasari's *Libro de' Disegni*, in: I Tatti Studies 21 (2018), S. 105–136. – Ruth Mortimer: Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books, 2 Bde., Cambridge, MA 1974, Nr. 516, S. 714 f. – Lisa Pon: Lives and Afterlives of Vasari's Portraits of Artists, in: Craigen Bowe, Susan Dackerman und Elizabeth Mansfield (Hg.): Dear Print Fan. A Festschrift for Marjorie B. Cohn, Cambridge 2001, S. 243–248. – Giovanni Previtali: Guglielmo della Valle, in: Paragone 7 (1956), S. 3–11. – Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568, Florenz 1966. – Paul Ortwin Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), S. 119–154. – Lucia Simonato: Dalle „Vite" di Vasari all' „Academie" di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della „Teutsche Academie", in: Katja Burzer u. a. (Hg.): Le vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione/Die *Vite* Vasaris: Entstehung, Topoi, Rezeption, Venezia 2010, S. 271–292. – Ingrid R. Vermeulen: Vasari illustrato: il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759–60) e la collezione di stampe Orsini, in: Prospettiva 125 (2007), S. 2–22. – Giuseppina Zappella: Il ritratto librario, Rom 2007. – Dies.: Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento, 2 Bde., Mailand 1988.

Kat. 11

Dominicus Lampsonius
Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies

Antwerpen: Hieronymus Cock
1572
[1] Bl., 23 Porträts, ca. 21,1 x 12,3 cm
Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und Rijksmuseum, Amsterdam

Zwei (oder drei) weitere Aufl.: Zunächst von der Witwe Cock zwischen 1572 und 1601, wobei einige Abzüge auch die Adresse von Adriaen Collaert aufweisen und möglicherweise eine eigenständige dritte Aufl. anzeigen; dann bei Theodoor Galle: *Illustrium quos Belgium habuit Pictorum effigies*, Antwerpen s. a. [nach 1601, vor 1633]

Auf dem letzten Blatt der Serie zeigt der verstorbene Hieronymus Cock auf einen Totenschädel und das begleitende, lateinische Gedicht des Dominicus Lampsonius (1532–1599) spricht davon, Cock rufe die übrigen dargestellten Künstler zu sich in den Tod (Taf. 11a). Eröffnet wird die 1572 bei der Witwe Cocks, Volcxken Dierckx, herausgebrachte, 23-teilige Stichserie mit Porträts niederländischer Künstler wiederum mit einem Cock rühmenden und an ihn erinnernden Gedicht. Seine Witwe hat den Verleger, Druckgrafiker und Gründer einer der führenden Druckereien in Antwerpen, In den Vier Winden, mit der Serie geehrt. Fünf Stiche

können durch Signaturen und durch eine Erwähnung in den Gedichten der Hand Cornelis Corts zugeordnet werden, neun weitere tragen Signaturen des Johannes Wierix oder lassen sich ihm anderweitig zuschreiben. Die Porträts von Lukas van Leyden und Bernard van Orley gehen jeweils auf eine Zeichnung Dürers zurück; Porträtzeichnungen von Orley und Leyden sind im *Tagebuch der Niederländischen Reise* erwähnt.[1] Auch in den lateinischen Gedichten fällt der Name Dürer mehrfach.

Der Anstoß zur Stichserie ging von Cocks Witwe oder von ihm selbst aus. Es lässt sich nicht sagen, ob Lampsonius zur fertigen Serie lediglich die Gedichte beisteuerte oder ob er auch die Auswahl und Anordnung der Dargestellten steuerte. Da Cornelis Corts die Niederlande 1565 verließ und nicht mehr für Cock arbeitete, ist anzunehmen, dass die Konzeption der Serie zu Lebzeiten Cocks von ihm selbst initiiert wurde. Eine vergleichbare Zusammenarbeit stellen 1563 die von Cock herausgebrachten *Taten des Herkules* dar (Stiche von Cornelis Cort nach Frans Floris), die in einem Exemplar eine lateinische Widmung von Lampsonius an Nicolaas Jonghelinck enthalten. Der Text der lateinischen Widmung würdigt die Zusammenarbeit der Künstler unter der Ägide von Cock; eine ähnliche Vorgehensweise ist für die Serie von Künstlerporträts anzunehmen, die möglicherweise durch den Weggang von Corts nach Italien ins Stocken kam und erst nach dem Tod des Verlegers vollendet werden konnten.[2]

Die Gedichte des Lampsonius sind in Form von Epigrammen angelehnt an lateinische Grabinschriften verfasst. Liest man die Epigramme als durchgehenden Text, stechen Themen eines Lobes der niederländischen Kunst heraus. Die Erfindung der Ölmalerei durch Jan van Eyck, die Höllenvisionen Boschs (vgl. Abb. 1) Essay Gamberini) und des Bosch-Schülers Brueghel dienen der Konstruktion eines niederländischen Kanons. Die Gegenüberstellung der niederländischen Meisterschaft in der Landschaft mit der italienischen in der Menschendarstellung ist ebenso ein durchgehendes Thema wie die kunstreiche Hand der Niederländer im Gegensatz zu den Kopfgeburten Italiens. Für den Romanisten Franz Floris betonte Lampsonius etwa, seine Werke hätten unter übermäßiger Schnelligkeit und mangelndem Fleiß gelitten. Das Gedicht zu Jan van Eyck (Taf. 11b) setzt mit „Ille ego“ an und knüpft damit direkt an das Giotto-Epitaph in Santa Maria del Fiore an, das Vasari in seinen *Vite* bringt. Lampsonius erklärt Jan van Eyck damit zum Begründer der niederländischen Tradition. In Abweichung zu Vasari spielt in der Porträtserie von Lampsonius ein mannigreich variiertes Verhältnis von Kopf und Hand eine Rolle.

Auf der Grundlage der Kenntnis der ersten Ausgabe der *Vite* von Giorgio Vasari (vgl. Kat. 10) hatte Lampsonius in der druckgrafischen Stichserie den ersten umfassenden Gegenentwurf einer niederländischen Kunsttradition publiziert. Lampsonius war ein dilettantischer Maler, Sekretär des Kardinals Reginald Pole und später dreier Fürstbischofe von Lüttich, weiterhin mit dem Geografen Abraham



Taf. 11a: Hieronymus Cock, in: Lampsonius: Pictorum Aliquot, 1572, Taf. 23



Taf. 11b: Jan van Eyck, in: Lampsonius: Pictorum Aliquot, 1572, Taf. 2



Taf. 11c: Jan van Scorel, in: Lampsonius: [Effigies], 2./3. Zustand, nach 1572



Taf. 11d: Jan van Scorel, in: Lampsonius/Theodoor Galle: Illustrium quos Belgium habuit pictorum effigies, 4. Zustand, nach 1601

Ortelius befreundet und hatte 1565 eine lateinische Vita des Malers Lambert Lombard verfasst, der er einen Selbstporträtstich voranstellte (vgl. Kat. 8).[3] In zwei erhaltenen Briefen an Giorgio Vasari lobte Lampsonius ausführlich dessen *Vite*, die er in einem noch heute in der Königlichen Bibliothek von Brüssel erhaltenen Exemplar der ersten Ausgabe besaß,[4] und strich die Meisterschaft der Niederlande in der Druckgrafik heraus. Es ist deswegen kein Zufall, dass Lampsonius vermutlich auf Anregung von Cock die niederländische Tradition als visuellen Kanon im Medium der Druckgrafik belobigte. Vasari fügte eine Passage aus einem Brief von Lampsonius in seine zweite Ausgabe der *Vite* ein.[5] Die lateinischen Gedichte von Lampsonius verwendete Karel van Mander 1604 ausgiebig in seinem *Het schilder-boek*.[6]

Vermutlich ließ die Witwe Cock relativ bald eine weitere Auflage drucken, wobei die Texte, die 1572 erst in einem zweiten Arbeitsschritt typografisch unter die Bildnisse gedruckt worden waren, nun in die leeren unteren Flächen der Druckplatten selbst eingraviert wurden (Taf. 11c). Einige Drucke weisen

dann die Adresse von Adriaen Collaert auf, der möglicherweise kurz vor 1600 eine dritte Auflage (im Namen der Witwe?) druckte. Als Volcxken Dierckx 1601 starb, erwarb Theodoor Galle alle Platten (auch das Porträt Cocks, das dann aber im Inventar von Galles Witwe 1636 separat aufgelistet wird).[7] Galle korrigierte einige Schreibweisen (etwa den Namen Scorels, Taf. 11d), ergänzte über den Bildnissen das Todesdatum und zumeist den Wirkungsort, außerdem versah er alle Platten mit seiner Adresse und dem Namen des Lampsonius. In diesem Neudruck fehlt das Porträt von Hieronymus Cock, der so auch in den späteren Porträtserien von Hondius (vgl. Kat. 20) bis zu den *True Effigies* von 1694 (vgl. Kat. 47) abwesend ist.

Matteo Burioni

1 Hans Rupprich: Dürers schriftlicher Nachlass, 3 Bde., Berlin 1959–1969, Bd. 1, S. 174 u. 156.
2 Joris van Grieken, Ger Luijten und Jan van der Stock (Hg.): Hieronymus Cock. De renaissance in prent, Museum Leuven, Brüssel 2013 (Ausst. Kat.), Kat. 73, S. 272 f. (Joris van Grieken).
3 Lamberti Lombardi: Apvd Ebvrones Pictoris Celeberrimi Vita, Brügge 1565.
4 Koninklijke Bibliotheek van België, Brüssel: Sig. A-2Z4 a-3n4 3o6.
5 Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Florenz 1568, Bd. 3, S. 860 f.
6 Walter S. Melion: Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck, Chicago 1991.
7 Dazu Lydia De Pauw-de Veen: Archivalische gegevens over Volcxken Diercx, weduwe van Hieronymus Cock', in: De Gulden Passer: Bulletin van de „Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen" 53 (1975), S. 215–247; zum Inventar der Catharina Moerentorf von 1636, in dem die Platten als „De Schilders drijentwintich platen" verzeichnet sind, s. Erik Duverger: Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiendde eeuw, Brüssel 1984, Bd. 4, S. 21.

Literatur

Sarah Meiers: Portraits in Print. Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and „Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 1–16. – Jean Puraye (Hg.): Dominique Lampson. Les effigies des Peintres célèbres des Pays-Bas, Liège 1956. – Gianni Carlo Sciolla und Caterina Volpi: Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, Turin 2001. – Pieter C. Vis: Over het boek PICTORUM ALIQUOT CELEBRIUM GERMANIAE INFERIORIS EFFIGIES. Portretten van een aantal beroemde Nederduitse schilders Dominicus Lampsonius 1572. Werkstuk, 2009: https://werkstukkenkunstgeschiedeniscom.files.wordpress.com/2016/10/werkstuk-lampsonius.pdf (zuletzt: 14.8.2018).

Kat. 12

Guillaume Rouillé
Promptuaire des medalles des plus renommees personnes qui ont esté depuis le commencement du monde. Seconde edition, en laquelle sot adiustez les personnages plus insignes, depuis survenuz

Lyon: Guillaume Rouillé
[2]1577–1578 *recte* 1581
4°; 2 Bde., Bd. 1: [3] Bl., 176 S., 338 Holzschnitt-Bildnisse in Medaillenform (inkl. Leerrunden) | Bd. 2: 311 S., [8] Bl., 622 Holzschnitt-Bildnisse in Medaillenform (inkl. Leerrunden)
Privatbesitz

Die ersten frz., lat. und ital. Ausg. waren 1553 ohne die Künstlerbildnisse erschienen; eine span. Übers. wurde 1561 publiziert. 1577/78[81] wurden neben der erweiterten frz. auch ital. und lat. Parallel-Ausg. ediert

In der zweiten Auflage des *Promptuaire des medalles*, die der Lyoneser Verleger Guillaume Rouillé (ca. 1518–1589) 1577–1581 herausgab, finden sich erstmals in einem Buch zu berühmten Männern und Frauen auch drei Bildnisse von Künstlern in Medaillenform.

Bereits die erste Auflage des Werkes von 1553 zielte auf eine europaweite Verbreitung mit parallelen Ausgaben in Französisch, Italienisch und Latein (eine spanische Übersetzung erschien 1561) und wurde in der Tat ein wahrer Bestseller. Einerseits bediente das Buch das zeitgenössische Interesse an gedruckten Münzen und Medaillen (nach dem Modell von Andreas Fulvios *Illustrium imagines*, Rom 1517); andererseits fügte es sich in die schnell um sich greifende Modeerscheinung der Bildnisvitenbücher mit Konterfeis berühmter Personen aller Zeiten, wie sie seit den 1540er Jahren publiziert wurden.



Taf. 12a: Michelangelo und Raffael, in: Rouillé: Prontuario de le medaglie, Bd. 2, 1581, S. 211

Rouillés Buch präsentierte dabei die gesamte Geschichte der Menschheit anhand von Medaillen-Porträts berühmter männlicher und weiblicher Protagonisten, wobei auf jeder Seite zwei Rundbildnisse zu einem Paar gruppiert sind, das von zwei Textkolumnen mit den entsprechenden Elogen auf die Dargestellten begleitet wird. Das gesamte Werk umfasst zwei Teile: Der erste Abschnitt reicht von Adam und Eva bis Publius Quinctilius Varus (dieser Teil wurde in der zweiten Auflage unverändert wieder abgedruckt). Der zweite Abschnitt reicht von Christus bis zum aktuell regierenden französischen König, in der ersten Auflage ist das Heinrich II., in der zweiten Heinrich III. und seine Frau Louise de Lorraine-Vaudémont. Aufgrund dieses umfassenden Anspruchs muss das Buch auch – wie der Autor selbst eingesteht – eine ganze Reihe fiktiver (Medaillen-)Porträts zeigen. Andere Bildnisse sind dagegen aus vorausgehenden Publikationen übernommen (insbesondere aus Fulvio) oder aber von tatsächlichen Medaillen, darunter einige des Valerio Belli (Daly Davies 2004, S. 372) – wobei beides freilich die historische Zuverlässigkeit nicht wirklich erhöhte.

Die erste Auflage von 1553 enthielt zwar auch einige Bildnisse von Literaten (z. B. Homer, Hesiod, Dante, Petrarca und Boccaccio), aber keine Künstler, sieht man einmal von Prometheus ab, den der Text – im Gefolge von Laktanz – als Erfinder der Kunst charakterisiert, als denjenigen, der „früher als alle anderen aus weichem Ton die Gestalt eines Menschen schuf, und von dem die Kunst, Statuen und Abbilder zu machen und zu formen, ihren Ausgang nahm" (1553, Bd. 1, S. 24). Ausgehend von Plinius werden noch einige antike Künstler zumindest im Text erwähnt: Phidias im Widmungsschreiben, Skopas, Bryaxis, Timotheos und Leochares als Bildhauer des Mausoleums von Halikarnassos in der Lobrede auf Mausolos.

Erst im zweiten Band der zweiten Auflage, dessen Erscheinungsdatum in praktisch allen bekannten Exemplaren auf dem Titel von 1578 in 1581 korrigiert



Taf. 12b: Johannes Stöffler und Albrecht Dürer, in: Rouillé: Prontuario de le medaglie, Bd. 2, 1581, S. 248



Taf. 12c: Enea Vico (zugeschrieben): Porträt Michelangelos, 1545, Kupferstich



Taf. 12d: Giulio Bonasone (zugeschrieben): Porträt Raffaels, 1531–76, Kupferstich

wurde (Andreoli 2006, S. 257, Anm. 34), finden sich dann Künstlerporträts: Michelangelo und Raffael treten als Paar auf (Taf. 12a); Dürer, der auch als Autor theoretischer Texte hervorgehoben wird, erscheint möglicherweise deshalb mit dem Astrologen, Mathematiker und Kosmografen Johannes Stöffler zusammengruppiert (Taf. 12b).

Dass in der ersten Ausgabe von 1553, die immerhin 828 Bildnisse aufweist, Künstlerporträts gänzlich fehlen, lässt sich nicht nur mit dem früheren chronologischen Schlusspunkt im Vergleich zur zweiten Ausgabe mit ihren 950 Bildnissen erklären. 1553 waren Künstlerbildnisse in Serien berühmter Männer und Frauen noch äußerst selten, reine Sammlungen von Künstlerbildnissen gab es noch gar nicht. Rouillé kannte wahrscheinlich noch nicht einmal die erste Ausgabe von Vasaris *Vite* (1550), die ja ebenfalls noch ohne Porträts verlegt wurde (vgl. Kat. 10). Aber er kannte bereits die Werke von Paolo Giovio, der unter den Quellen des *Promptuarium* von Anfang an erwähnt wird. Giovios *Elogia* (1546) übten nicht nur einen entscheidenden Einfluss auf Rouillé aus, Giovio erhielt in der zweiten Ausgabe auch einen eigenen Eintrag mit Bildnis. Die Idee, auch berühmte Künstler aufzunehmen, mag Rouillé dann durch die (verspätete) Lektüre von Giorgio

Vasaris Lebensbeschreibungen gekommen sein, die er nach 1553 (möglicherweise auch erst in der bebilderten Version von 1568) gelesen hat und auf die am Ende der Elogen auf Michelangelo und Raffael verwiesen wird.

Das Bildnis Michelangelos basiert auf dem Enea Vico zugeschriebenen Stich von 1545 (Massari 1983, S. 74), dem Prototyp für das Profilbildnis des 72-jährigen Künstlers, das dann auch von Bonasone 1547 gestochen und ebenfalls in die Michelangelo-Vita Condivis übernommen wurde (Taf. 12c).[1] Zwar lieferte 1561 Leone Leoni mit seiner Michelangelo-Medaille ein ähnliches Profilbildnis, dieses wurde jedoch sicher nicht für das *Promptuaire* verwendet, bedenkt man die Abweichungen bei Bart und Kleidung, aber auch die fast identischen Altersangaben und Formulierungen der Inschrift bei Rouillé – „Michelangelus Florentinus An. Aet. Sue LXXI" – und Enea Vico: „Michaelangelus Buonarotus Nobilis Florentinus An. Aet. Sue. LXXI".



Taf. 12e: Matthes Gebel: Medaille Dürers, um 1528, London, Victoria and Albert Museum

Die Inschrift um das Raffael-Bildnis Rouillés entspricht dem Beginn des Textes, der sich unter dem Porträtstich des Künstlers findet, der Giulio Bonasone zugeschrieben wird und hier offenbar als Vorlage diente, allerdings leicht verändert, etwa in der Zurichtung des Kragens (Taf. 12d).

Allein das Bildnis Dürers (Taf. 12e) reproduziert exakt eine tatsächliche Medaille – geschaffen von Matthes Gebel 1527 (als Dürer 56 Jahre alt war) und dann nochmals 1528 zum Tod des Künstlers wieder aufgelegt.[2] Allerdings war Rouillé das Todesdatum von Dürer unbekannt. Die Eloge auf Dürer stammt direkt aus der *Bibliotheca Universalis* (1545–49) des Conrad Gessner, der das Sterbedatum des Künstlers ebenfalls nicht erwähnt. Da Gessner zudem mehrere lateinische Editionen der Werke Dürers von 1530 anführt, extrapoliert Rouillé in seinem lateinischen *Promptuarium* nach der Erwähnung von *De varietate figurarum* aus dem Jahr 1534, dass der Künstler um diesen Zeitpunkt herum seine ‚Blütezeit' *(floruit)* gehabt haben müsse (obwohl der Meister da bereits gestorben war). Die Informationen finden sich vereinfacht in der französischen und ansatzweise auch italienischen Ausgabe: Daraus lässt sich ableiten, dass die erste Textfassung auf Dürer die lateinische war.

1584 schrieb François Grudé, *sieur de La Croix du Maine*, in seiner *Bibliothèque* alle Holzschnittporträts des *Promptuaire* Georges Reverdy zu.[3] Auf diese erste Attribution folgte eine weitere an Corneille de la Haye (Corneille de Lyon).[4] Eindeutig klären lässt sich die Künstler-Frage bislang aber nicht.

Chiara Franceschini
(Übersetzung Ulrich Pfisterer)

1 Vita di Michelagnolo Buonarotti raccolta per Ascanio Condivi de la Ripa Transone, Rom 1553.
3 La Bibliothèque du sieur de La Croix-Dumaine, 2 Bde., Bd. 1, Paris 1584, S. 119.
4 Henri Bouchot: Les Clouet et Corneille de Lyon, d'après des documents inédits, Paris 1892, S. 50 f.

Literatur

Ilaria Andreoli: La storia in Soldoni: Il *Promptuaire des medailles* di Guillaume Rouillé, in: Ugo Rozzo und Mino Gabriele (Hg.): Storia per parole e per immagini, Udine 2006, S. 235–266. – John Cunnally: Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance, Princeton, NJ 1999. – Margaret Daly Davis: Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Georg Satzinger (Hg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, Münster 2004, S. 367–387. – Estelle Leutrat: Les Débuts de la Gravure sur Cuivre en France: Lyon 1520–1565, Genève 2007. – Stefania Massari: Giulio Bonasone, Roma 1983.

Kat. 13

André Thevet

Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins, et payens. Recueilliz de leurs tableaux livres, medalles antiques, et modernes

Paris: I. Keruert, Guillaume Chaudiere
1584
2°; 2 Bde. in 1 Bd.: Titelblätter, Vorrede, Widmungen, Widmungsporträt, Lobgedichte, Autorenporträt, Inhaltsverzeichnisse, Druckprivileg, Register, n. n. Bl. mit handschriftlichen Notizen zum Inhalt (vermtl. 16. Jh.), 52 Nachzeichnungen auf 52 Versos von Porträts in Rötel mit teilweiser Beschriftung in Tinte (vermtl. 16. Jh.), 664 fol., 222 Taf.
Bibliothèque nationale de France, Paris

Neuaufl. und Übers.: *Histoire des plus illustres et scavans hommes de leurs siecles. Tant de l'Europe que de l'Asie, Afrique & Amerique. Avec leurs Portraits en Tailles-douces, tirez sur les veritables Originaux*, 8 Bde., Paris [2]1670/71; [3]1695; André Thevet und George Gerbier alias D'Ouvilly: *Prosopographia, or, some select pourtraitures and lives of Ancient and Modern Illustrious Personages. Collected Out of their Pictures, Books, and Medals*, Cambridge 1676



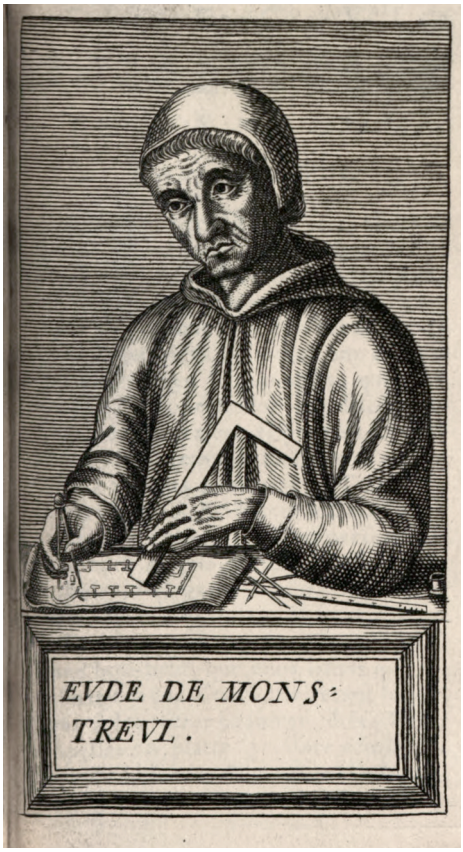
Taf. 13a: Berthold Schwarz, in: Thevet: Les vrais pourtraits et vies, 1584, fol. 505^{r}



Taf. 13b: Eudes de Montreuil, in: Thevet: Les vrais pourtraits et vies, 1584, fol. 503^{r}

André Thevets (1516–1590) Opus magnum, die *Vrais pourtraits et vies*, ist eine der umfangreichsten französischen Vitensammlungen, die auf 222 herausragend gestochenen Tafeln 232 *hommes illustres* ins Bild setzt und umfassend beschreibt. Der eigentlich für seine Reiseberichte (besonders Brasilien) bekannte königliche ‚Cosmograph' lieferte mit seinen *Vrais pourtraits* ein vielfach rezipiertes und im 17. Jahrhundert gleich zweimal in erweiterten Neuauflagen (unter verändertem Titel und in kleinerem Format) sowie zudem in einer englischen Übersetzung erschienenes Werk, das bereits in der Erstausgabe unbekannte Viten außereuropäischer Herrscher enthielt.

Die 1584 in Paris in zwei Bänden gedruckten *Vrais pourtraits* sind in acht Bücher unterteilt. In den Büchern eins bis drei des ersten Bands will Thevet Bildnisse und Lebensbeschreibungen antiker Philosophen sowie griechischer und lateinischer Kirchenväter bringen. Im zweiten Band, der die Bücher vier bis acht enthält, sollen durch ihr heroisches Handeln bewährte Soldaten, Heerführer und Kapitäne vorgestellt werden; ihnen folgen ausgewählte Juristen, Redner und „autres", die sich durch ihre klugen und weisen Ratschläge verdient gemacht hätten. Diese illustre Reihe sollen Künstler und Mediziner beschließen, die sich insbesondere durch ihre „ingenieux travail" für das Gemeinwohl auszeichneten. Allerdings ist Thevets angekündigte Zusammenstellung nicht ganz stringent, finden sich doch dann im zweiten Band u. a. auch die französischen Könige, die Herrscher der



Taf. 13c: Eudes de Montreuil, in: Thevet: Histoire des plus illustres et scavans hommes de leurs siecles, Bd. 7, ^{3}1695, o. P.

Neuen Welt, Johannes Guttenberg oder aber Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus.[1]

Wenngleich Thevet im Plural von Künstlern spricht und zudem das Register „Architectes, excellens“ und „peintres & peintresses excellentes“ indiziert, so findet sich doch kurioserweise nur ein einziges Künstlerporträt – sieht man von dem vermeintlichen „Inventeur de l’Artillerie“, dem Mönch Berthold Schwarz, einmal ab (Taf. 13a). Als einziger Künstler zieht der u. a. an Saint-Denis tätige und 1289 verstorbene Architekt Eudes de Montreuil hier *pars pro toto* für die Künste in Thevets illustres Pantheon ein (Taf. 13b). Just der „maître des œuvres de maçonnerie du roi“[2] ist es, der hier im Mantel mit typischer Kappe des 13. Jahrhunderts nachdenklich und leicht melancholisch, mit nach rechts gesenktem Haupt blickend, im klassischen Dreiviertelporträt gezeigt wird. Mit seiner rechten Hand einen Zirkel haltend, greift er auf dem vor ihm liegenden Grundriss (einer nicht näher zu bestimmenden Wandpfeilerkirche mit Dreikonchenchor) offenbar eine Strecke ab. Sein linker Arm ist aufgestützt und die hagere Hand präsentiert uns ein Winkelmaß, dessen unteres Ende leicht schräg den Grundriss berührt. Unter und neben dem angewinkelten Arm finden sich weitere klassische Attribute eines Architekten: übereinanderliegende Reißfedern, ein Maßstab sowie ein kleines Tintenfässchen am Rand. Der Architekt wird uns hier zwar gattungstypisch vor Augen gestellt, zugleich dürfte die Darstellung aber zwei Bildwelten miteinander verbinden: Einerseits wird der Pariser Meister Eudes durch seine Kleidung und den Grundriss einer Dreikonchenkirche als ‚mittelalterlich‘ charakterisiert; andererseits verweisen die plastische Porträtauffassung sowie der Grundriss selbst auf eine frühneuzeitliche Bildpraxis der Darstellung des Architekten und seiner Profession – zumal uns keine Porträts mittelalterlicher Architekten des 13. Jahrhunderts bekannt sind, die einen Grundriss nebst kleinem Maßstab zeigen. Thevet weist das Bildnis jedoch als authentisch

aus: Es rekurriere auf den Grabstein Eudes', den Thevet noch vor seiner Zerstörung im Jahr 1580 gesehen haben will. Doch solch ein ‚Künstlerbild' erscheint für das 13. Jahrhundert nur schwer vorstellbar, insbesondere wenn man die überlieferten, zweidimensional aufgefassten Grabplatten mit ganzfigurigen Bildnissen in Betracht zieht.[3] Vielmehr dürfte es sich hier um ein fiktives, retrospektives Porträt handeln, das einzelne Motive frei adaptiert.[4] Thevet verzichtete darauf, Zeichner und Stecher zu nennen; gleichwohl gibt er aber an, dass er nur die Besten aus Flandern beauftragt hätte. Die Vorlagen für die Bildnisse trug der Autor aus zahlreichen Bibliotheken und Kabinetten zusammen. Allerdings sind die in den Pariser Neuauflagen des 17. Jahrhunderts gebrachten Stiche wesentlich gröber und reichen nicht an die der Erstausgabe heran; zudem sind die Porträts nun stets um eine Kartusche mit Namen ergänzt (Taf. 13c).

Wohl nicht ganz ohne ‚Stolz' nimmt Thevet das Bildnis eines französischen Architekten in seine *Vrais pourtraits* auf. Eudes' Vita dient zugleich der Reflexion künstlerischer Produktion antiker Malerinnen und Maler (u. a. Eirene, Polygnotos) sowie Bildhauer und Architekten (u. a. Skopas, Bryaxis), wie sie Thevet nach Plinius' *naturalis historia* referiert. Überdies könne sich Eudes sogar mit dem Werk Archimedes und dem Michelangelos messen lassen. Mit Eudes' Tod hätte Frankreich schließlich an Glanz verloren – um Künstlerlob und -panegyrik ist Thevet also nicht verlegen, und so sieht er in dem Bildnis den „premier & le plus excellent" Architekten einer vergangenen Zeit und Garanten künstlerischer Superiorität. Eudes' Porträt und Vita sind dabei auf eigentümliche Art und Weise mit den berühmtesten antiken und neuzeitlichen Künstlerinnen und Künstlern verknüpft, auf deren Darstellung in mehr oder weniger lebensgetreuen „pourtraits" indes verzichtet wurde.

Sebastian Fitzner

1 Eugene J. Dwyer: André Thevet and Fulvio Orsini. The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France, in: The Art Bulletin 75 (1993), S. 467–480, hier S. 472.
2 Andreas Beyer u. a. (Hg.): De Gruyter AKL. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 90, Berlin/Boston 2016, S. 358 f., s. v. Montreuil, Eudes de (Yves Gallet).
3 Luc Mojon: St. Johannsen. Saint-Jean de Cerlier. Beiträge zum Bauwesen des Mittelalters aus den Bauforschungen in der ehemaligen Benediktinerabtei 1961–1984, Bern 1986, S. 13–48 u. 60.
4 Peter Cornelius Claussen: Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1994), S. 141–160, hier S. 158, Anm. 53.

Literatur

Rouben C. Cholakian: Einleitung, in: André Thevet: Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres, hg. v. Rouben C. Cholakian, 2 Bde., New York 1973 (Originalausgabe: Paris 1584), Bd. 1, S. v–xv. – Patricia Eichel-Lojkine: Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies

d'hommes illustres avec portraits du XVIème siècle, Louvain 2000. – Frank Lestringant: L'illustre Thevet. „Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres" de 1584, in: Rosanna Gorris Camos (Hg.): L'auteur à la Renaissance. L'altro que è in noi, Turnhout 2009, S. 383–399. – André Thevet: Portraits from the French Renaissance and the wars of religion, hg. v. Roger Schlesinger und übers. v. Edward Benson, Kirksville 2010 (Originalausgabe: Paris 1584).

Kat. 14

Nikolaus Reusner
Icones sive Imagines vivae, literis Cl. Virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae. Ex typis Valdkirchianis in lucem productae: Cum Elogiis variis

Basileae: Conr. Valdkirch.
1589
8°; Teil 1: [143] Bl., 83 Porträts | Teil 2: [63] Bl., 9 Porträts
Privatbesitz

Die *Icones sive Imagines* (1589) enthalten zwei Werke mit eigenen Titelblättern. Im ersten veröffentlicht Nikolaus Reusner (1545–1602) Porträts der berühmten Literaten Griechenlands und Italiens, von *Elogia* (kurze Biografien) und *Epigrammata* (Gedichte) verschiedener Autoren begleitet. Im zweiten stellt Theodor Zwinger Bilder berühmter Männer Germaniens, Englands, Frankreichs und Ungarns in ähnlicher Weise vor.

Grundlegend für Reusners *Imagines* war Paolo Giovios *Elogia virorum literis illustrium* (1577), für die einst der Verleger Pietro Perna den Maler und Holzschneider Tobias Stimmer („inter primos suae aetatis summo, atque perfectissimo"[1]) gewinnen konnte, etwa 400 Porträts in Giovios Museum zu Como nachzuzeichnen. Anhand dieser Vorlagen wurden Giovios berühmte Literaten in der Pern'schen Ausgabe mit je einem Porträt, einem *Elogium* (im klassischen Sinn einer *Inscriptio*, die das Leben des Verstorbenen beschreibt[2]) und einem Epigramm versehen. Vermutlich hat nicht nur diese bebilderte Giovio-Ausgabe von 1577 Reusners Projekt den Antrieb gegeben, sondern bereits die allerersten, nicht illustrierten *Elogia* des Giovio (1544), in der er die vier *Ordines imaginum*, d. h. die Systematik seiner Bildsammlung, erklärt hat. Bezeichnenderweise ist dort die erste Klasse den verstorbenen Männern „fruchtbarer Begabung" gewidmet, in der dritten befinden sich u. a. Künstler (*Artefices*) und geistreiche Schriftsteller („[…] facetissimorum etiam hominum, qui dictis, aut scriptis, excitato risu aegrorum animorum curas allevarint"). Darüber hinaus erinnert Reusner in seinem aufschlussreichen Vorwort an die Porträtkunst der Antike. Seine Hauptquellen (und damit auch die des Giovio) sind die wichtigen Passagen von Plinius d. Ä.



Taf. 14a: Leonardo da Vinci, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 276



Taf. 14b: Tizian, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 238



Taf. 14c: Baccio Bandinelli, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 280

über Bildnisbüsten sowie sein Bericht über die *Imagines* oder *Hebdomades* des Marcus Terentius Varro.[3] Die Information über Varros verlorene Sammlung von 700 Porträts berühmter Griechen und Römer, in sieben Berufskategorien gegliedert, hatte in der Renaissance eine bedeutende Nachwirkung.[4] Varro habe, so Plinius, durch seine Werke nicht zugelassen, dass das Aussehen der berühmten Männer „verloren ginge und das Vergehen der Zeit etwas gegen die Menschen vermöge; und so wurde er [Varro] der Erfinder einer selbst von Göttern geneideten Gabe, indem er nicht nur Unsterblichkeit verlieh, sondern [diese Bilder] in alle Länder sandte, damit sie, Göttern gleich, überall gegenwärtig sein können." Unter den Berufen sind Philosophen, Dichter und Künstler.[5]

Auch wenn im Unterschied zu Varro die Werke Giovios und Reusners lediglich nach Ausweis ihrer Titelblätter den berühmten Literaten gewidmet sind („literis clarorum virorum"), d. h. nur einer, gleichwohl umfassenden Kategorie, so ist doch Varros Konzept, das Porträt mit Lebensbeschreibungen und Gedichten zu verbinden, von beiden übernommen worden. Die spezifischen Berufsbezeichnungen der Literaten werden als Ergänzungen zu ihren Namen bei Reusner ge-

nannt: *Poeta*, *Iurisconsultus*, *Orator*, *Historicus*, *Philologus*, *Grammaticus*, *Cardinalis*, *Rhetor*, *Medicus* und *Philosophus*. Dieses ‚Varronische' Format betrifft allerdings nur die ersten 72 der insgesamt 82 Eintragungen von Reusner. Wie bei Giovio (1544, 1577) wird Leon Baptista Alberti als „Philologus" gelistet. Die zweizeilige Legende unter Albertis Bild ist dennoch lehrreich: „Par mihi nec Zeusis, nec erat Vitruvius ingens/Doctior hic libris fiet, et ille meis". In der anschließenden *vita* erwähnt Reusner (nach Giovio) zudem die künstlerischen wie kunsttheoretischen Fähigkeiten dieses „Seculi sui Archimedes & Vitruvius". Die lange Serie von 72 hervorragenden Männern schließt folgerichtig mit dem Historiker Paolo Giovio.

Die zehn darauffolgenden *Imagines* bieten dann nur noch je ein Porträt samt einer zweizeiligen Bildlegende, die Valentinus Thilo Ligius verfasst hat; *Elogia* und Epigramme fehlen gänzlich. Diese letzten zehn Dargestellten sind „M. Christophus [Landino] L. P.", „Baptista Siculus Citharoedus incompar.", „Leonardus Vintius Florent. Pictor." (Taf. 14a), „Andreas Sarlous [del Sarto] Florentinus Pictor", „Titianus Pictor" (Taf. 14b), „Michael Angelus Bonarolus Patr. Flor. Statuarius", „Baucius Bandinellus Statuarius" (Taf. 14c), „M. Valerius Sculptor Gemmarum", „Antonius Sangalio Architectus", „Gellus Florentinus Sarctor", d. h. abgebildet werden ein Dichter und Rhetoriker, ein Musiker, drei Maler (Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Tizian), zwei Bildhauer (Michelangelo Buonarroti, Baccio Bandinelli), ein Gemmenschneider (Valerio Belli), ein Architekt (Antonio da Sangallo) und ein Schneider (der letztgenannte Giovan Battista Gelli hätte als geistreicher Schriftsteller und Kunsttheoretiker, der er war, auch ohne weiteres in Giovios vierte Kategorie gepasst). Die auffällig reduzierte Form der Einträge zu den Künstlern sowie ihre Platzierung am Ende legt die Vermutung nahe, dass Reusner ursprünglich allein die Gelehrten behandeln wollte, aber als nachträglichen Einfall das Werk mit Künstlern und wenigen anderen erweitert hat. Sie blieben ohne *Elogia* und Epigramme, da der Herausgeber bei Giovio keine vorfand. Reusner hätte aus Giorgio Vasaris *Viten* (vgl. Kat. 10) schöpfen können, eine Möglichkeit, die er nicht genutzt hat.

Es ist nicht auszuschließen, dass Reusners Kenntnisse der Münzbücher eine Rolle in der Ausarbeitung seines Werkes spielten. Man denke nur an Andrea Fulvios *Illustrium imagines* (1521), die schon das Varronische Format aufgreifen, wie auch an das Vorwort zum *Promptuarium* von Guillaume Rouillé (1553; vgl. Kat. 12), wo beteuert wird: „Vedi in faccia, come viventi, tutti i primi capi di nationi, et popoli, gl'inventori di leggi, di costumi, di lingue, di scenze [sic], d'arti, d'ingegni, di virtù, di valore et di fatti gloriosi in terra et mare".

Durch die Ergänzung seiner Gelehrtenserie mit Bildnissen der hervorragendsten Künstler der Zeit betont Reusner stillschweigend die Würde der *Artifices* sowie die Wichtigkeit, das Gedächtnis an die erhabensten unter ihnen zu verewigen.

Margaret Daly Davis

1 Nikolaus Reusner: Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium, Quorum Fide Et Doctrina religionis & bonarum literarum studia, nostra patrumque memoria, in Germania praesertim, 1587, Praefatio.
2 Menegazzi, VIII, S. 5–6.
3 N. H., XXXV, II, 9–11.
4 Anonymer Florentiner: Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, hg. u. mit einem Abrisse über die florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen von Carl Frey, Berlin 1892, S. LXV.
5 Konrat Ziegler und Walther Sontheimer (Hg.): Der kleine Pauly. Lexikon der Antike, Stuttgart, 5 Bde., Bd. 5, 1964–1975, Sp. 1137.

Literatur
Linda Susan Klinger: The Portrait Collection of Paolo Giovio, Diss. Princeton, NJ 1991. – Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art, 34 Bde., Bd. 20, Basingstoke 1996, S. 672–675, s. v. Andreas Stolzenburg: Tobias Stimmer.

Kat. 15

Jan van der Straet
Nova Reperta

Antwerpen: Philipp Galle
Ca. 1590
Quer-4°; 19 fol. und ein Frontispiz
Deutsches Museum, München

Nachdr. der Serie: Das Buch erschien zwischen 1591 und 1638 in mindestens drei Ausg. bei Philipp, Theodoor und Johannes Galle in Antwerpen. Die Stiche finden sich auch in zwei weiteren Publ.: *America Retectio* (Entdeckung Amerikas), gestochen von Adriaen Collaert, 1589–1590; *Vermis Sericus* (Seidenherstellung), gestochen von Karel de Mallery, um 1590

Die *Nova Reperta* (*Neuen Erfindungen*) bieten einen detaillierten Bericht über die Errungenschaften des frühmodernen Menschen, von der Entdeckung der Neuen Welt bis zu technologischen Fortschritten in Medizin, Mechanik und Kunst. Diese Serie, entstanden um 1590, ist das Ergebnis einer produktiven Zusammenarbeit zwischen dem flämischen Erfinder und Zeichner Jan van der Straet (1523–1605; auch bekannt als Joannes Stradanus oder Giovanni Stradano), dem Florentiner Humanisten und Adligen Luigi Alammani (Aloysius Alammanus) und dem Zeichner und Kupferstecher Philipp Galle. Die *Nova Reperta* stellen dabei die vierte Kooperation der Gruppe dar, die zwischen 1576 und 1605, also bis zum



Taf. 15: *Color Olivi* mit Darstellung Jan van Eycks, in: Van der Straet: Nova Reperta, ca. 1590, fol. 14

Tod Jan van der Straets, gemeinsam agierte. Zwei weitere Veröffentlichungen wurden initiiert, aber nie vollendet (Druck von Dantes *Divina Commedia* und Homers *Odyssee*).[1]

Exakt lassen sich die *Nova Reperta* nicht datieren, die Aufnahme neuer Informationen aus Amerika in die erste Auflage liefert jedoch den gängigen Terminus post quem von 1588. Die Drucke wurden mehrfach wiederaufgelegt und gehören zu den meistverbreiteten Stichen der Frühen Neuzeit. Auf Basis der *Nova Reperta* entstanden außerdem noch zwei weitere Publikationen: *America Retectio*, gestochen von Adriaen Collaert in den Jahren 1589–90, und *Vermis Sericus*, eine Serie zur Seidenraupenzucht und Seidenproduktion, gestochen von Karel de Mallery um 1590 (Sellink 2012, S. 127).

Anfänglich waren die *Nova Reperta* als eine Sammlung von zehn Drucken mit speziellem Fokus auf die Neue Welt und nautische Entdeckungen konzipiert, wurde dann aber um Darstellungen verschiedener ‚neuer Dinge' aus der gesamten Welt der Frühen Neuzeit erweitert.[2] Laut Alice Bonner McGinty (1974) haben Jan van der Straet und Philipp Galle in der Bildersammlung vier thematische

Fäden miteinander verwoben: die Entdeckung Amerikas, einschließlich Amerigo Vespuccis Begegnung mit der allegorischen Personifikation *America* (fol. 1); die Dienstbarmachung von Materie und Bewegung, wie im Prozess der Destillation (fol. 7) und beim Mahlen mit Wasser und Windmühlen (fol. 10–11); Fortschritte in der Landwirtschaft, besonders im Bereich der Seidenproduktion (fol. 8) und bei der Raffination von Zuckerrohr (fol. 13); schließlich die Reproduktion von Information in Form von gedruckten Büchern (fol. 4), Druckgrafiken (fol. 19) und Ölmalerei (fol. 14). Jedes der Blätter enthält dabei einen lateinischen Titel sowie einen kurzen Untertitel zur Erklärung. Von den 19 Folia der *Nova Reperta* sind vier von den Stechern Theodoor Galle und Jan Collaert signiert, Collaert werden außerdem *Lapis Polaris Magnes*, *Saccharum*, und *Orbis Longitudines Repertae e Magnetis a Polo Declinatione* zugeschrieben.[3] Die Serie ist somit mehr durch die Präsentation technologischer Fortschritte denn durch ikonografische Kohärenz gekennzeichnet, wobei die Vielfalt an Themen und präzisen Details den Betrachter fesselt.

Auf den 19 Blättern der *Nova Reperta* werden nur vier Personen spezifisch dargestellt und durch Text identifiziert: Amerigo Vespucci, Entdecker der Neuen Welt (als einziger Protagonist ist Vespucci gleich zweimal, in fol. 1 wie auch in fol. 16, abgebildet); der Florentiner Dichter Dante Alighieri; Flavio Biondo, der florentinische Humanist des 15. Jahrhunderts; und Jan van Eyck. In Folio 14 mit dem Titel *Color Olivi* findet sich van Eyck durch die Inschrift des Bildes als Erfinder der Ölmalerei ausgewiesen (Taf. 15): „Colorem olive commodum pictoribus, Invenit insignis magister Eyckius." Mit diesem Text paraphrasiert Jan van der Straet Giorgio Vasari und dessen letztlich fälschliche, aber vielfach wiederholte Annahme, van Eyck sei der Urheber der Ölmalerei gewesen.[4]

In Jan van der Straets Darstellung von Jan van Eyck arbeitet der Künstler gerade an einer großen Leinwand, die den Heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen zeigt. Die Szene erinnert den Betrachter an ein populäres Gemälde des Heiligen Georg, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien im Umlauf war und van Eyck zugeschrieben wurde (Davis 2009, S. 235–237). Um den Künstler herum vermitteln Assistenten aller Altersstufen Phasen des Werkstattunterrichts: vom Skizzieren und Untermalen bis zum Mahlen und Präparieren von Pigmenten. Insgesamt unterstreicht die Komposition die langwierige Ausbildung, intellektuellen Anforderungen und das höfische Erscheinungsbild des malerischen Handwerks.

Der als Jan van Eyck porträtierte Mann entspricht mit seinem kurz geschorenen Bart und der offenen Weste nicht dem Selbstbildnis des Künstlers von 1433.[5] Das Gemälde des Künstlers mit Chaperon und pelzbesetztem Mantel war Ende des 16. Jahrhunderts gleichwohl bekannt, nachdem es von Hieronymus Cock in Dominicus Lampsonius Publikation *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies* von 1572 (vgl. Kat. 11) reproduziert worden war. Jan van der Straet stattete ‚seinen' van Eyck jedoch mit zeitgenössischen Kennzeichen des kulti-

vierten, höfischen Künstlers aus. Dieser Anachronismus findet auch darin Ausdruck, dass der Maler vor einer gespannten Leinwand steht und eben nicht vor einer behandelten Holztafel, die van Eyck üblicherweise als Malgrund verwendete (Davis 2009, S. 237–239).

Erin Giffin

1 Mehr zur Beziehung zwischen Künstler und Druckerei in Sellink 2012.
2 Die einzige Ausnahme vom Thema der Entdeckungen ist das fol. 12 mit dem Titel *Olem Olivarum*, das die Ernte und das Pressen von Oliven darstellt. Die wirkungsvolle Modernität der *Nova Reperta* wird diskutiert in Gert Jan van der Sman: A Fertile Imagination: Stradanus as an Inventor of Prints", in: Baroni und Sellink 2012, S. 135–159.
3 Theodoor Galle unterzeichnete das Folio mit dem Titel *America*; Jan Colleart unterzeichnete *Conspicilla*, *Astrolabium* und *Politura Amorum* (Baroni und Sellink 2012, S. 305).
4 Die Annahme des nördlichen Ursprungs der Ölmalerei wurde auch durch die Künstlerbiografien Karel van Manders bestärkt. Vgl. Bernsmeier 1986, S. 135 f., u. Davis 2009, S. 225.
5 Heute in der National Gallery in London, Inv. Nr. NG222.
6 Das neu entdeckte Guajak-Holz wurde damals als geeignet für die medizinische Behandlung der Syphilis angesehen.

Literatur

Alessandra Baroni und Manfred Sellink (Hg.): Stradanus 1523–1605. Court Artist of the Medici, Turnhout 2012. – Alessandra Baroni Vannucci: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus Pictor et inventor, Milan 1997. – Uta Bernsmeier: Die *Nova Reperta* des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert, Diss. Hamburg 1986. – Lucy Davis: Renaissance Inventions: Van Eyck's Workshop as a Site of Discovery and Transformation in Jan van der Straet's *Nova Reperta*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 59 (2009), S. 223–247. – Friedrich Klemm und Ernst H. Berninger: *Nova Reperta*. Erfindungen und Entdeckungen des Mittelalters und der Renaissance in Kupferstichen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, München 1972. – Alice Bonner McGinty: Stradanus: His Role in the Visual Communications of Renaissance Discoveries, Technologies, and Values, Diss. Tufts University 1974. – Manfred Sellink: Johannes Stradanus and Philips Galle: A Noteworthy Collaboration between Antwerp and Florence, in: Baroni und Sellink 2012, S. 109–133.

Kat. 16

Hendrick Hondius

Serie von 4 Porträtstichen zu nordalpinen Künstlern

1598, Kupferstiche, zwischen 11.8 x 7.6 cm und 12.3 x 8.0 cm
Cornelis Cort: „CORNELIVS CORTES, HOLLANDEN DE HOREN, AEREARVM FORMAR INCISOR SOLERTISS. OBIT ROMAE A.o SA. 1578, AE SVAE 42."

Albrecht Dürer: „ALBERTVS DVRER, NORIVS, INTER PICTORES OMNIVM AET. FACILE, PRINCEPS“
Joris Hoefnagel: „GEORGIVS HOVFNAGELIVS AQNTVERPIAN: QVI PICTVR: DELICAT GENIO DVCE AMPLEXVS SPONTE PROMOVIT ET MAXIME ILLVSTRAVIT:“
Lucas van Leyden: „LVCAS LEYDANVS PICTOR AEREARVM EXCELENTISSIMVS“
Staatliche Graphische Sammlung München

Siehe hierzu Kat. 20.



Taf. 16: Hondius: Lucas van Leyden, 1598, Staatliche Graphische Sammlung München

Kat. 17

Aegidius Sadeler d. J.
Bartholomäus Spranger und seine verstorbene Frau Christina

1600, Kupferstich, Blatt: 31,2 x 43 cm
Staatliche Graphische Sammlung München

Das großformatige Gedenkblatt zählt hinsichtlich der Konzeption und Ausführung zu den eindrucksvollsten Kupferstichen Aegidius Sadelers (1570–1629), der als erster Hofkupferstecher Kaiser Rudolfs II. in Prag tätig war (Taf. 17). Dargestellt ist ein komplexes Bezugssystem allegorischer Bildmotive und Inschriften, das zwei Intentionen – Totengedenken und Künstlerlob – überzeugend miteinander vereint. Im Sinne einer *oratio funebris* thematisiert der Stich sowohl die Trauer des Witwers als auch die Tugendhaftigkeit der Verstorbenen.

Die vier rhetorischen Mittel der klassischen Trauerrede (*exordium*, *laus*, *luctus* und *consolatio*) werden hier ins Bildhafte übertragen (Raupp 1998, S. 180–182): Als *Exordium* (Eröffnung) fungiert die Gestalt des kostbar gekleideten Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger in der linken unteren Bildhälfte. Die dreireihige Kette um seinen Hals, die ihm nach Karel van Mander Kaiser Rudolf II. verehrt hat,[1] ist ein sichtbares Zeichen der großen Wertschätzung Sprangers als Künstler. Von Trauer erfüllt, schaut Spranger den Betrachter direkt an und involviert ihn so in das Dargestellte. Mit dem Zeigefinger seiner linken Hand leitet er den Blick weiter auf das Epitaph seiner jüngst verstorbenen Gattin in der rechten Bildhälfte. Deren Bildnis wird von einem ovalen Rahmen eingefasst, der seinerseits auf einem Sarkophag platziert ist. Flankiert wird dieses Arrangement von Fides und Minerva, die als Verweise auf die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit Christina Müllers im Sinne der *Laus* (Lob des/der Verstorbenen) dienen. In demselben Kontext ist die Inschrift oberhalb des Porträts zu verorten: „Ungerechter Tod, warum raffst du eine solche Zierde dahin! Liebe, du bist gerecht, die du auch einer Toten die Treue hältst!“[2] Zahlreiche Bildelemente dienen der Trauerbekundung (*Luctus*) und sind zugleich evidente Symbole der menschlichen Vergänglichkeit, wie der kleine Thanatos mit Totenschädel, die umgekippte Sanduhr zu dessen Füßen sowie die im Erlöschen begriffene Fackel in der rechten unteren Bildecke. Die von Thanatos fast verdeckte Inschrift thematisiert die Hoffnungslosigkeit Sprangers angesichts des Schicksalsschlags: „Der Geist deines Gatten strebt zu deiner Seele hin, holt sie aber noch nicht ein. Ja, würde er auch das Seine mit sich selbst fahrenlassen, dich gewinnt er nicht wieder.“ Tatsächlich wird der Künstler, der seine Malutensilien („das Seine“) dem Epitaph zu Füßen gelegt hat, vom personifizierten Tod bedroht. Dieser zielt mit einem Speer auf sein Herz, wird jedoch von Chronos abgehalten, der schützend eine noch laufende



Taf. 17: Sadeler d. J.: Bartholomäus Spranger und seine verstorbene Frau Christina, 1600

Sanduhr zwischen Tod und Künstler hält. Den Grund dieses Einschreitens erläutert die Inschrift auf dem Mauervorsprung, an den sich Spranger lehnt: „Was wollt ihr vor der Frist? Dass du stirbst, verbietet die Zeit. Die herrlichen Künste wollen, dass du noch herrlicher wirst." Dementsprechend zielen alle weiteren, Spranger umgebenden Gestalten auf die Glorifizierung des Künstlers: Im wahrsten Sinne des Wortes stärken ihm die Personifikationen der drei Künste (Sculptura, Architectura und Pictura) den Rücken; über ihm erheben sich Fama und ein kleiner Assistenz-Putto, der eine Siegespalme in Händen hält und Spranger mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Im noch nicht erreichten Zenit des Ruhms besteht somit der Trost (*Consolatio*) als abschließendes (bild-)rhetorisches Element.

Während man früher von einem Gemälde bzw. Entwurf Sprangers als Vorlage ausging (Raupp 1998, S. 180), tendiert die jüngere Forschung zur eigenständigen Urheberschaft Sadelers (Larsson 2013, S. 178). Hierauf deuten etwa die fehlende Angabe eines Inventors und Sadelers Widmung an Spranger in der Legende: „Die privaten Tränen Bartholomäus Sprangers hat Aegidius Sadeler, voller Bewunderung für dessen Kunst und seine Liebe mit Liebe erwidernd, öffentlich gemacht und ihm in wahrhaft wechselseitigem Wohlwollen gewidmet. Prag im Jahrhundertjahre."

Mit der demonstrativen Ausschöpfung seiner eigenen künstlerischen Fähigkeiten kreierte Aegidius Sadeler hier nicht nur eine Hommage an Spranger, sondern setzte sich mit ihm „in wechselseitigem Wohlwollen" gleich. Somit ist das Blatt sogar in zweifacher Hinsicht Ausdruck eines ausgeprägten künstlerischen Selbstbewusstseins, wie es sich am Prager Kaiserhof um 1600 entwickelt hat.

Hanna Lehner

1 The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters From the First Edition of the Schilder-boeck, hg. v. Hessel Miedema, Doornspijk 1994 [Originalausgabe: Haarlem 1604], Bd. 1, S. 353 [fol. 273^{v}].
2 Alle Übers. der Inschriften nach Larsson 2013.

Literatur

Christian Beaufort (Hg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II., Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel Essen, Freren 1988 (Ausst. Kat.), S. 420 f. (Kat. Nr. 313). – Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009, S. 33 f. u. 225–227 (Kat. Nr. 22). – Jan Piet Filedt Kok: Artists Portrayed by Their Friends. Goltzius and His Circle, in: Simiolus 24 (1996), S. 161–181. – Lars Olof Larsson: Gattenliebe und Künstlerruhm: Aegidius II. Sadelers Stich von Bartholomeus Spranger vor dem Epitaph seiner Frau Christina Müller, in: Lubomír Konečný und Lubomír Slavíček (Hg.): Libellus Amicorum. Beket Bukovinská, Prag 2013, S. 174–188. – Hans-Joachim Raupp: Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600, in: Gunter Schweikhart (Hg.): Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance, Köln 1998, S. 177–190.

17. Jahrhundert


Titianus
Anto van Dyck

Kat. 18

Jean Le Clerc, Gabriel Michel (Angevin) de Rochemaillet und Léonard Gaultier

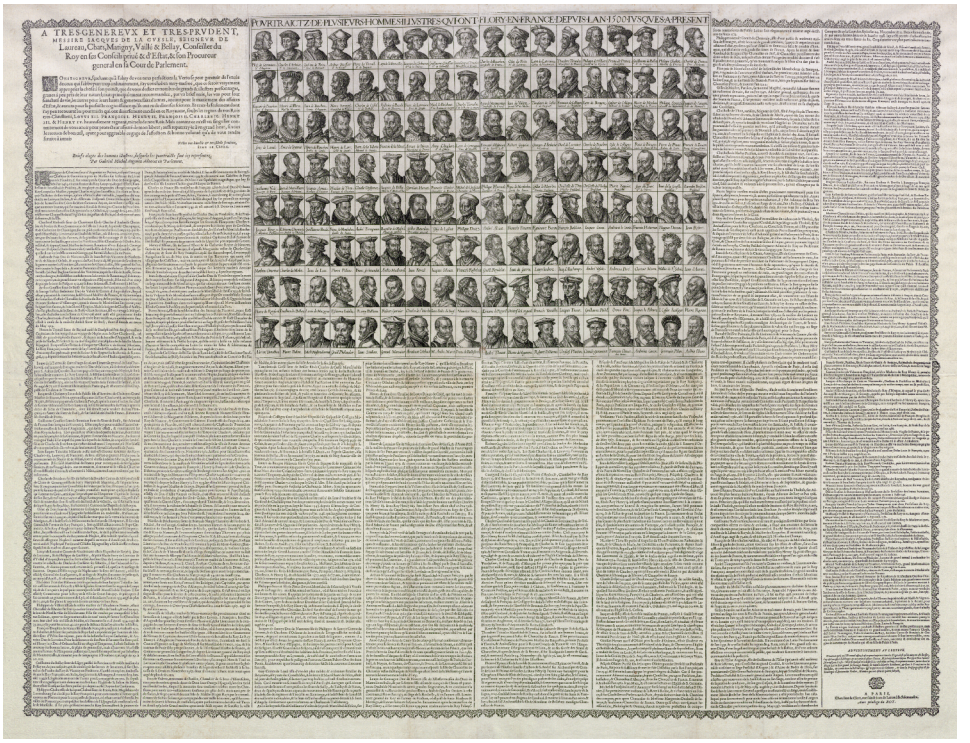
Pourtraictz de plusieurs hommes illustres qui ont flory en France depuis l'an 1500 jusques à present

Paris: Jean Le Clerc
Gr.-2°; zwischen 1602 und 1609/12, die Porträts in Kupferstich, jede der beiden Druckplatten auf 36,5 x 24,3 cm beschnitten, die einzelnen Bildnisse je 4,4 x 2,7 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Zumindest eine spätere Aufl. nummeriert die Künstlerporträts durch

Der großformatige Einblattdruck präsentiert wohl erstmals in Frankreich drei jüngst verstorbene Künstler – die Maler François Clouet und Antoine Caron mit dem Bildhauer Germain Pilon – sowie den Humanisten Guillaume Philandrier, der aufgrund seines Vitruv-Kommentars als „Architekt" vorgestellt wird, in einer Zusammenstellung berühmter Männer des vergangenen 16. Jahrhunderts (Taf. 18a). Ein von zwei Platten gedruckter Kupferstich mit 144 kleinen Bildnissen wurde dazu auf zwei größere, ihrerseits sorgfältig zusammengefügte Text-Blätter aufgeklebt. Die beigefügte Beschriftung liefert nicht nur eine Widmung des Druckers Jean Le Clerc (vor 1560–1621) an den Adligen Jacques de la Guesle, Ratgeber des Königs und Procureur général des Pariser Parlements, sowie ein kurzes Nachwort mit weiterführender Literatur und das undatierte Druckprivileg. Vor allem bieten die acht dicht gefüllten Spalten Text (in der achten aus Platzgründen nochmals kleiner gedruckt) Kurz- und Kürzestbiografien zu allen 144 Dargestellten aus der Feder des Gabriel Michel (Angevin) de Rochemaillet (1562–1642), Avocat en Parlement und nebenher produktiver Autor, Übersetzer und Herausgeber von rund 40 Werken. Dabei finden sich unter den Porträts auch einige Berühmtheiten, deren Bezug zu Frankreich teils sehr lose war, so Erasmus von Rotterdam, Andreas Vesalius oder Andrea Alciati.

Das bislang nicht genauer datierte Blatt muss im Jahrzehnt zwischen 1602 und 1612 entstanden sein (es gibt mindestens noch eine spätere Auflage mit nummerierten Bildnissen). Zum einen stirbt der Widmungs-Empfänger Jacques de la Guesle 1612. Zum anderen verweist das Nachwort an den Leser, das die Kürze der Biografien entschuldigen will, auf ‚weiterführende Literatur', deren jüngster Titel erst 1602 erschienen war: auf das *Promptuaire des Medalles* (vgl. Kat. 12), auf die *Bibliotheca universalis* und ihren *Appendix* von Conrad Gessner (1545–51), auf Antoine du Verdiers *Prosopographie* und *Bibliothèque* (1573/85) sowie auf Scévole de Sainte-Marthes *Gallorum doctrina illustrium* von 1602. Für die Porträts sehr wahrscheinlich verantwortlich war der Kupferstecher Léonard Gaultier (1561–



Taf. 18a: Le Clerc, de Rochemaillet und Gaultier: Pourtraictz de plusieurs hommes illustres, zwischen 1602 und 1609/12

1635), der freilich an keiner Stelle signiert hat oder genannt ist – und der auch kaum die Idee für dieses Unternehmen geliefert haben wird (eine andere Zuschreibung nennt Thomas de Leu).[1] Vielmehr scheinen der Verleger Le Clerc und der Autor Michel de Rochemaillet solche Zusammenstellungen berühmter Männer als Geschäftsidee betrieben zu haben: So bestehen die 1620 publizierten *Briefs éloges des plus célèbres jurisconsultes, interprètes du droit romain, depuis 500 ans ou environ* ebenfalls aus zusammengeklebten Textblättern und Porträtstichen, das Gleiche gilt für die *Histoire sommaire des patriarches, juges, roys et conducteurs du peuple hébrieu, depuis Adam jusque au dernier roy de Judée* (hier hat sich offenbar nur eine spätere Auflage erhalten, Paris: J. Honervogt 1669). In Buchform vorgelegt wurden dagegen die mit 53 Stichen illustrierten *Pourtraits des grands maistres de l'Ordre de Sainct Jean de Hierusalem avec un abbregé de leurs faicts plus memorables* (Paris: Le Clerc 1609). Schließlich konnte man allein den Begleittext zu unseren *Pourtraictz* seit 1609 auch als Büchlein erwerben unter dem Titel *La Vie des graves et illustres personnages qui ont diversement excellé en ce royaume, sous les regnes de Louys XII. François I. Henry II. François II. Charles IX. Henry III. & Henry IIII. heu-*

reusement regnant (eine parallele Ausgabe erschien in Rouen bei Jean Petit). Auch wenn sich die Reihenfolge von Einblattdruck und Buchausgabe nicht eindeutig klären lässt, dürfte kein allzu großer Abstand zwischen beiden bestanden haben. Die Kürze der Biografien macht zudem wahrscheinlich, dass der begrenzte Platz auf dem Einblattdruck die Textlänge festgelegt hat, die Kurzbiografien also erst im Nachhinein auch in Buchform gedruckt wurden, womit sich die Datierung des Einblattdruckes nochmals auf 1609 oder vorher eingrenzen würde.



Taf. 18b: Antoine Caron, in: Le Clerc, de Rochemaillet und Gaultier: Pourtraictz de plusieurs hommes illustres, zwischen 1602 und 1609/12 [durchnumm. 2. Aufl.]

Die anspruchslosen Porträtstiche scheinen gleichwohl um ‚Vorlagentreue' bemüht. Antoine Carons Bildnis (Taf. 18b) geht auf den Porträtstich des Thomas de Leu von 1599 zurück. Das Aussehen von Guillaume Philandrier war durch sein Autorenporträt in den von ihm edierten Vitruv-Ausgaben (etwa Lyon 1552) und durch sein Bildnis in den 1572 von Philips Galle in Antwerpen verlegten *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies* bekannt. Keine Rolle für Gaultier spielten die Philandrier-Konterfeis in Reusners *Icones* von 1589 (vgl. Kat. 14) und im 1611 erschienenen *Opus chronographicum* von Opmeer und Beyerlinck (vgl. Kat. 21). Die Vorlagen für François Clouet und Germain Pilon lassen sich dagegen nicht benennen.

Von lakonischer Kürze sind die Textinformationen zu den Dargestellten. Philandrier wird entgegen seiner früheren Klassifizierungen in Serien berühmter Männer als „Architekt" angesprochen: „Guillaume Philander de Chastillon, citoyen de Rome, s'est acquis le renom d'Architecte tres-excellent, par les Notes qu'il a faites sur Vitruve." Zu den drei anderen Künstlern heißt es nur zusammenfassend: „La France n'a pas seulement produict d'illustres guerriers & doctes personnages, mais aussi d'excellents Peintres & statuaries en grand nombre, & entre autres François Clouët, dict Iamet Tourangeau, Valet de chamber du Roy, Antoine Caron de Beauvais, & Germain Pilon Parisien, qui par leur ouvrages tant bien elabourez se sont immortalisez".

Ulrich Pfisterer

1 Insgesamt zu Gaultier siehe Emmanuelle Brugerolles und David Guillet: Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII, in: Gazette des Beaux-Arts 135 (2000), S. 1–24; abweichende Zuschreibung etwa bei Edith Karagiannis-Mazeaud: Images d'un homme illustre: Charles de Guise, cardinal de Lorraine (1524–1574). Mécénat, religion et politique européene, in: Pierre-Jean Dufief (Hg.): L'écrivain et le grand homme, Boulogne 2005, S. 65–86, hier S. 66.

Literatur
Joana Barreto: Portraits perdus, portraits inventés: de la vérité à la vraisemblance, in: Joana Barreto, Gabriele Quaranta und Colette Nativel (Hg.): Voir Gaston de Foix (1512–2012): métamorphoses européennes d'un héros paradoxal, Paris 2015, S. 199–239. – Hélène Delalex: La collection de portraits gravés du roi Louis-Philippe au château de Versailles, in: La revue des musées de France – Revue du Louvre 3 (2009), S. 79–92: https://journals.openedition.org/crcv/11331 (zuletzt: 27.7.2018). – Roger-Armand Weigert: Inventaire du Fonds français, Graveurs du XVIIe siècle. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Bd. 4, Paris 1961, S. 415–549.

Kat. 19

Audebert Le Mire
Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia

Antwerpen: Philips Galle
1604
4°; gest. Titel, [1] gedr. Bl., 52 Bl. mit 52 Kupferstichen
Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

Eine zweite, leicht veränderte und ergänzte Aufl. publizierte Philips' Sohn Theodoor Galle 1608 mit 58 Porträts; auch eingebunden in einige Exemplare von Audebert Le Mire: *Elogia Belgica sive illustrium Belgi scriptorum*, Antwerpen: David Martinius 1609

Unter den mehr als 40 Buchpublikationen des Audebert Le Mire (Audebertus Miraeus, 1573–1640),[1] Kanoniker an der Kathedrale Nôtre-Dame von Antwerpen und Geschichtsschreiber, sollten seine 1602 in Antwerpen erstmals publizierten kurzen Biografien und Elogen auf die einhundert wichtigsten Theologen und profanen Autoren Belgiens zu seinen erfolgreichsten zählen (*Elogia Illustrium Belgii Scriptorum, qui vel Ecclesiam Dei propugnarunt, vel disciplinas illustrarunt*, Anwerpen: Bellerus 1602; die zweite Aufl. bereits 1603, eine dritte 1609). Das nicht illustrierte Buch war in zehn Gruppen à zehn Personen gegliedert, beginnend mit den kirchlichen Würdenträgern, voran Papst Hadrian VI. Es folgten mehrere Sektionen Theologen, dann Juristen, Philologen und Philosophen, Ärzte und Mathematiker, Historiker, Literaten, schließlich Dichter – wobei die Zuordnung



Taf. 19: Dominicus Lampsonius, in: Le Mire: Illustrium Galliae Belgicae, 1604, Nr. 50

offenbar nach dem wichtigsten literarischen Beitrag geschah, aber sich nicht immer ganz konsequent umsetzen ließ. Unter diese Gruppen mischten sich zudem der Anatom Andreas Vesalius, der Kartograf Abraham Ortelius und – als einziger (auch) Künstler und letzter Repräsentant der „Decas X. Poetae" (S. 204 f.) – der „Philologe und Maler" Dominicus Lampsonius (1532–1599; Taf. 19).

Der Text zu Lampsonius geht vom Dictum des Simonides zum Vergleich von Dichtung und Malerei aus und rühmt den Belgier dafür, beides in seiner Person vereint zu haben – allein diese Doppelbegabung als Künstler-Schriftsteller rechtfertigte ja die Aufnahme in eine Sammlung berühmter Autoren: Unter anderem habe Lampsonius für die *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (vgl. Kat. 11) Text und Porträtstiche beigesteuert und in der Lebensbeschreibung des Lambert Lombard (1565) diesen so getreu geschildert, dass man ihn „wie in einem Spiegel" zu sehen glaube. Ein Lobgedicht des Hubert Oudejans schließt den Eintrag ab.[2]

1604 publiziert Le Mire dann beim Grafik-Verleger Philips Galle eine Folge mit 52 gestochenen Porträts, die *Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia*, als Ergänzung zu seinem früheren Text. Er habe – so schreibt Le Mire in dem einseitigen Vorwort – im Gefolge seiner *Elogia* begonnen, Bildnisse der beschriebenen Personen zu sammeln, die er hier nun im Stich vorlege und von denen er hoffe, dass sie eine entsprechend positive Aufnahme finden. Wie Herrscher Bildnis-Reihen der Vorfahren in ihren Häusern aufhängen, damit sie ihnen als Vorbild und Ansporn dienen, so hofft nun Le Mire, dass gerade die Bildnisse der Geistesgrößen nicht nur das Auge erfreuen, sondern auch intensiv zur Nachahmung anspornen. Auf der Rückseite des Vorworts unterteilt eine Auflistung alle Stiche in neun unterschiedlich umfangreiche Gruppen (da die Dekaden II und III zu einem Absatz mit nur fünf Bildnissen zusammengefasst sind) – die Menge der Porträtstiche ergab sich offenbar daraus, wie viele Porträtvorlagen Le Mire hatte beschaffen können. Als (letzte) Nummer 51 ist der Humanist und Dichter Franciscus Modius aus Brügge aufgenommen, zu dem es keine Biografie in den *Elogia* gibt. Diese durchnummerierten 52 Bildnis-Stiche (1–51 mit einer Nr. 35b) folgen ohne weitere Unterteilung aufeinander. Die Ausgabe von 1608 schließlich ergänzt eine gestochene Widmung an den Regenten der Niederlande, Albrecht, und ein Lobgedicht auf die *Elogia* von Justus Lipsius. Im Gegenzug werden Lipsius selbst sowie noch fünf weitere Personen, darunter Christopher Plantin, in die Porträtreihe aufgenommen.

Alle Bildnisse zeigen Büstenporträts in hochrechteckigem Rahmen. Am oberen Rand sind im Bildfeld vor allem noch die Sterbedaten, teils das Alter und selten weitere Details verzeichnet. Unter den Dargestellten präsentiert die Druckplatte jeweils ein Textfeld mit einem Lobgedicht, das häufig aus den *Elogia* von 1602/03 übernommen wurde. Während die Autoren der Gedichte genannt sind, bleiben die Entwerfer und Stecher der Porträts anonym. 17 Kupferplatten verwendete Galle

aus früheren Porträtserien seines Verlages wieder und glich sie nur hinsichtlich der Inschriften und Nummerierung an. Für das Konterfei des Lampsonius (Nr. 50) ist die Vorlage jedoch unbekannt – es handelt sich um sein einziges überliefertes Bildnis aus dem 16. Jahrhundert. Das begleitende Gedicht von Oudejans ruft die klassischen Topoi auf, wonach weder Schrift noch Bild dem Lampsonius ganz gerecht werden können, der als Dichter und Maler neben Vergil und Apelles stehe.

Zahlreiche Porträtstiche einschließlich derjenige des Lampsonius finden sich dann noch 1739 in Johannes Franciscus Foppens *Bibliotheca Belgica* (vgl. Kat. 63) wieder.

Ulrich Pfisterer

1 Zum Leben immer noch am ausführlichsten Charles-Barthélemy de Ridder: Aubert Le Mire, sa vie, ses écrits. Mémoire historique et critique, Brüssel 1863 (Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers, publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 31).

2 Der letzte Teil der Eloge wird in der Ausg. 1609 verändert; u. a. wurde – wie bei anderen Einträgen auch – statt des Gedichts die Grabinschrift abgedruckt, offenbar da das Gedicht zu diesem späteren Zeitpunkt auch unter dem gestochenen Porträt zu lesen war, s. u.

Literatur

Bart Ramakers: Art and Artistry in Lucas de Heere, in: H. Perry Chapman und Joanna Woodall: Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands, Leiden 2010, S. 165–194, hier S. 168 f. – Manfred Sellink (Hg.): The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Philips Galle, part IV, Rotterdam/Amsterdam 2001, S. 29–31.

Kat. 20

Hendrick Hondius

Pictorum aliquot celebrium, praecipué Germaniae Inferioris, effigies

Den Haag: Hendrick Hondius
[1610]
Gest. Titel, [2] Bl., [68] Porträtstiche (durchschnittlich 20 x 12 cm), [1] Bl.
Privatbesitz [^{2}1618]

Weitere Aufl.: *Theatrum honoris in quo nostri Apelles, saeculi seu pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebriorum praecipuè quos belgium tulit, verae et ad vivum expreßae imagines in aes incisa exhibentur*, Amsterdam: Jansson 1618

Porträts spielten eine entscheidende Rolle, um den Ruf des Hendrick Hondius (1573–1650) als Stecher zu begründen. 1597 in Den Haag in die Zunft aufge-

nommen, legte er 1598 auch vier kleinformatige Bildnisse berühmter nordalpiner Künstler vor (Orenstein 1994, S. 146 f.; vgl. Kat. 16). Nur Lucas van Leyden, nicht aber Cornelis Cort, Albrecht Dürer und Georg Hoefnagel waren in der vorausgehenden Sammlung des Dominicius Lampsonius und Hieronymus Cocks von 1572 (vgl. Kat. 11) vertreten gewesen. Bezeichnenderweise werden nicht nur van Leyden und Cort als Kupferstecher gerühmt. Auch die *pictores* Dürer und Hoefnagel hatten ein wichtiges druckgrafisches Œuvre vorzuweisen – gerade in diesem Medium schien der Norden offenbar besonders gut mit Italien konkurrieren zu können. Das Antlitz des Lucas van Leyden (vgl. Taf. 16) entspricht erstaunlicherweise weder der Serie von Lampsonius und Cock noch der dann 1610 von Hondius gewählten Version.[1] Der Dürer-Stich nach der Medaille des Hans Schwarz mag als erster und noch ohne den Gedanken an eine Serie entstanden sein. In einem zweiten Zustand wurde er aber formal so angeglichen, dass er eindeutig zusammen mit den drei anderen eine kleine Künstlergalerie bildet und belegt, wie früh Hondius mit der Fortschreibung des ‚visuellen Kanons der niederländischen Kunst' begann.

Zwei umfangreiche Porträtfolgen von Theologen und Reformatoren (1599) sowie von für die Niederlande wichtigen Potentaten und Politikern (1608), möglicherweise auch die Nachfrage nach weiteren Auflagen von Lampsonius' Künstlerbildnissen ließen Hondius dann um 1610 das Projekt einer wesentlich erweiterten Folge von „vor allem niederdeutschen" Künstlerporträts angehen. Die insgesamt 68 Porträts sind nicht durchnummeriert. Die Anordnung der Stiche in den erhaltenen Exemplaren variiert daher stark, die wenigsten sind vollständig, wenn es sich nicht um lose Stiche handelt. Dies zeigt, dass die Serie sowohl als Ganze wie auch in kleineren Gruppen und als Einzelblätter vertrieben wurde (Orenstein 1996, S. 132 f.). Konzipiert war sie offenbar in drei Abschnitten: Teil eins mit 22 Bildnissen kopierte Hondius seitenverkehrt nach Lampsonius' *Effigies* von 1572. Ihm lag dabei wohl die zweite, nach 1572 veranlasste Ausgabe vor, wie etwa die Schreibweise des Namens von Jan van Scorel nahe legt (allerdings ist unklar, ob das Porträt von Hieronymus Cock schon zu diesem Zeitpunkt nicht mehr mit aufgenommen war oder aber erst ab dem nach 1601 von Theodor Galle veranstalteten Neudruck fehlte). Die lateinischen Gedichte von Lampsonius wurden exakt übernommen, der Stil der Drucke sorgfältig nachgeahmt. Allein das Bildnis des Lucas van Leyden wird durch ein neues des Pieter Cornelisz Engebrechtsz. ersetzt – Lucas folgt im nächsten Abschnitt mit einem anderen Bildnis, da man offenbar den Stich eines jungen Mannes von Lucas als dessen Selbstbildnis auffasste und für ein besseres Bildzeugnis hielt.[2] Teil zwei, vom Bildnis Dürers eröffnet, präsentiert 27 Maler des 16. Jahrhunderts und endet mit dem „Maler und Dichter" Karel van Mander. Mit Johannes Stradanus beginnt der dritte Teil mit 19 Malern der Zeit um 1600. Das Konterfei des Jacques de Gheyn etwa, der als Maler und Bildhauer vorgestellt wird (Taf. 20a), zeigt nicht nur einen frühen



Taf. 20a: Jacques de Gheyn, in: Hondius: Pictorum aliquot celebrium, [2]1618



Taf. 20b: Pieter Brueghel, in: Hondius: Pictorum aliquot celebrium, ²1618

Einblick in die Werkstatt. Es ist als einziges der ganzen Serie auch auf 1610 datiert.

Die Stiche fertigte Hondius selbst mit der Hilfe von Simon Frisius, Andries Stock und Robert de Baudous an. Jeder dieser Stecher arbeitete dabei in seinem eigenen Stil (Orenstein 1996, S. 51 f.). Auch den Vorlagen, die Hondius aus der Serie von Lampsonius und Cock entnahm, wurden im Hintergrund der Dargestellten deren ‚Schöpfungen' hinzugefügt, so dass etwa Bosch von Teufeln hinterfangen wird (Abb. 3 Essay Gamberini) oder Brueghel von Bauern (Taf. 20b). Der in der frühneuzeitlichen Biografie üblichen Parallelität zwischen Künstlerpersona und Werk gibt Hondius so augenfällig Ausdruck. Dabei spielte das 1604 erschienene *Schilder-Boeck* von Karel van Mander eine entscheidende Rolle.

Bemerkenswert ist auch die allegorische Rahmung der Porträts: Das Titelblatt, auf dem die abgezogene Haut des Lukas-Stieres die zentrale Textkartusche rahmt, zeigt flankierende Personifikationen von Malerei und Optik. Kleine zeichnende Kinder stehen für „fortwährende Arbeit/Anstrengung", deren Lohn und „Früchte" am Boden als Ruhm und Reichtum angedeutet sind. Über allem thront Fama auf einer Erdkugel mit „Europa" im Zentrum. In seinem Einleitungsgedicht an die Kunstliebhaber preist Hondius die „docta manus" der Künstler und hebt die Verschiedenheit ihrer Begabungen hervor. Es endet mit der Wendung, dass die gegenwärtige Zeit sich der Wiedergeburt des Apelles glücklich schätzen solle. Auf einem weiteren Blatt lassen Putti zwei Schriftrollen durch die Luft schweben, die den „Philozographum", den guten Künstler-Liebhaber, dem „Misographum" kontrastieren, möglicherweise angeregt durch Philibert de l'Ormes berühmter Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Architekten. Das abschließende Gedicht mit der Darstellung des Todes als Sensenmann thematisiert die lebensechten Darstellungen der Künstler, durch die sie auch nach dem Tod weiterexistieren.

Die zweite Ausgabe gab Hondius 1618 mit Johannes Janssonius heraus, der als Buchdrucker die Drucklegung wesentlich beschleunigen und vereinfachen konnte. Die Platten gelangten wohl auch in den Besitz von Janssonius (Orenstein 1996, S. 115). Die Porträts sollten dann Eingang in Sandrarts *Teutsche Academie* (vgl. Kat. 41) wie auch in eine 1764 gedruckte Ausgabe von Karel van Mander (vgl. Kat. 80) finden. Andries Stock verwendete das Bildnis Hans Holbeins d. J. für eine dreiteilige Serie mit Künstlerbildnissen, die im oder um das Jahr 1629 entstand (vgl. Kat. 23).

Matteo Burioni und Ulrich Pfisterer

1 Bart Cornelis und Jan Piet Filedt Kok: The Taste for Lucas van Leyden Prints, in: Simiolus 26 (1998), S. 18–86, hier S. 36.

2 Dieses Bildnis von Lucas van Leyden findet sich bereits bei Theodor Galle. Cornelis und Kok 1998, S. 34 f.

Literatur
Joris van Grieken, Ger Luijten und Jan van der Stock (Hg.): Hieronymus Cock. De renaissance in prent, Museum Leuven, Brüssel 2013 (Ausst. Kat.), S. 272 f., Kat. Nr. 73 (Joris van Grieken). – Sarah Meiers: Portraits in Print. Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and „Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 1–16. – Walter S. Melion: Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's *Schilder-Boeck*, Chicago 1991. – Nadine M. Orenstein: The New Hollstein Dutch & Flemish Engravings and Woodcuts 1450–1700. Hendrick Hondius, Roosendaal 1994, S. 90–105. – Dies.: Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland, Rotterdam 1996. – Lelia Packer: Drawn Copies by Hendrick Hondius and Others after Prints by Lucas van Leyden, in: Master Drawings 53 (2015), S. 191–206. – Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Olms 1984. – Annette de Vries: Hondius Meets van Mander: The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artists' Portraits, in: Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel (Hg.): The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists, Leiden 2013, S. 259–304. – Joanna Woodall und Stephanie Porras: Picturing the Netherlandish Canon, 2015: https://courtauld.ac.uk/research/courtauld-books-online/picturing-the-netherlandish-canon (zuletzt: 24.7.2018).

Kat. 21

Pieter van Opmeer und Laurens Beyerlinck

Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum MDCXI, continens historiam, icones, et elogia, summorum pontificum, imperatorum, regum, ac virorum illustrium in duos tomos divisum

Amsterdam: Hieronymus Verdussius
1611
2°; 2 Bde., Bd. 1: [12], 516, [31] S. | Bd. 2: 338, [5] S., im Text 475 Holzschnittporträts (22 von Künstlern), zudem Münz- und Medaillendarstellungen sowie eine gefaltete Stammtafel der österreichischen Erzherzöge
Privatbesitz

Weitere Aufl. ohne den Teil von Beyerlinck und ohne Porträtillustrationen unter dem Titel *Chronographia Petri Opmeeri a mundi exordio ad suas usque tempora historias*, Köln 1625, 1642 und 1684

Das *Opus Chronographicum* markiert in doppelter Hinsicht einen Meilenstein in der Geschichte gedruckter Künstlerporträts in Serien. Zum einen bringt es erstmals in größerer Zahl Bildnisse von Malern und Druckgrafikern aus Italien, den Niederlanden und Oberdeutschland zusammen, wobei ein Zeitraum vom 14. bis zum späten 16. Jahrhundert abgedeckt wird (nachdem Suavius nur Michelangelo, Dürer und Lambert Lombard, Rouillé neben Raffael und Michelangelo nur noch

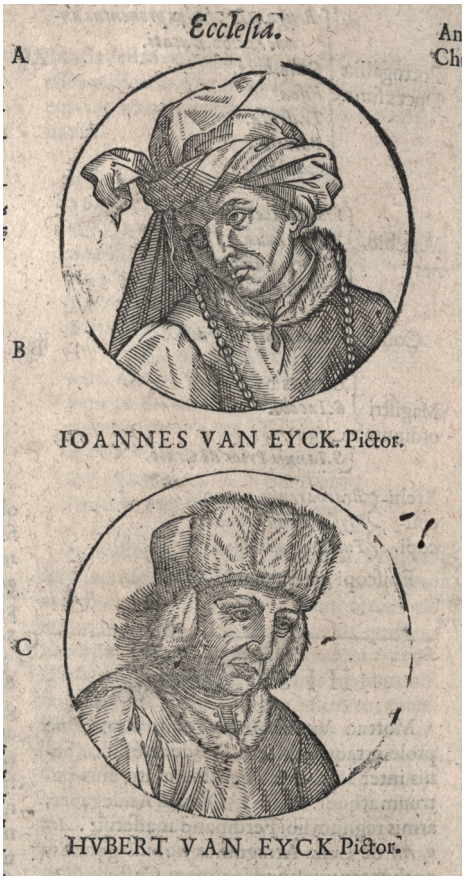
Dürer zeigte, vgl. Kat. 8 u. Kat. 12). Zum anderen präsentiert das Werk seine Künstlerbiografien zum ersten Mal überhaupt im Kontext einer Welthistorie und spricht so der Kunstproduktion eine gesamthistorische Bedeutung zu. Umso mehr erstaunt, dass die Publikation von Opmeer und Beyerlinck erst in den letzten Jahren langsam ins Blickfeld der kunsthistorischen Forschung gerät.

Die Weltchronik wurde von dem in Amsterdam geborenen katholischen Apologeten und Historiker Petrus Opmeer (1526–1595) begonnen. Er behandelte darin den Zeitraum seit Erschaffung der Welt bis in die Jahre 1569/71 in sechs Büchern und in synoptischer Zusammenstellung vor allem nach geografischen (Herrschafts-)Bereichen (Italia, Germania, Turcia, America usw.). Ediert wurde das Werk allerdings erst posthum durch seinen Sohn Petrus Opmeer d. J., der es dem Erzherzogpaar in den Niederlanden, Albert und Isabella, widmete und eine kurze Biografie seines Vaters aus der Feder des Valerius Andreas Desselius voranstellte. Diese Lebensbeschreibung betont in den letzten Sätzen, dass Opmeer eng befreundet mit zahlreichen Malern, Bildhauern und Architekten gewesen sei, „wie man auch aus seinem Werk, der *Chronographia*, ersehen könne" (fol. [5^{r}]). Unter den Freunden werden namentlich genannt Maarten van Heemskerck, Pieter Aertsen, Willem Tetrode, Frans Floris, Anthonis Mor und Philips Galle. Der kirchliche Zensor des Werkes, Laurens Beyerlinck, dessen „Approbatio" bereits aus dem Jahr 1608 datiert, steuerte für den Druck zudem einen zweiten Teil bei, der die Chronik nach dem Modell Opmeers von 1572 bis 1611 fortführt.

Außergewöhnlich ist die Bedeutung, die Opmeer der kulturellen und künstlerischen Entwicklung in seiner synoptischen Geschichtsdarstellung einräumt. So nennen die Einträge zum antiken Griechenland neben Philosophen, Gesetzgebern und Literaten, die teils auch in Porträts wiedergegeben werden, die wichtigen Künstler und Werke nach Plinius, etwa die Athena-Statue des Phidias (Bd. 1, S. 38) oder die Errungenschaften des Zeuxis (Bd. 1, S. 124 f.). Die ersten neuzeitlichen Künstler, die nun auch mit Holzschnitt-Porträts vorgestellt werden, erscheinen als die Wiederbegründer der Malerei in Italien und den Niederlanden, Giotto (Bd. 1, S. 392; Taf. 21a), von dem die Navicella an St. Peter hervorgehoben wird, sowie Jan und Hubert van Eyck (Bd. 1, S. 406; Taf. 21b), die als Erfinder der Ölmalerei gerühmt werden. Erscheinen diese drei in der Kategorie „Ecclesia", so wechselt der Titel dieser Spalte, in der etwa auch die berühmten Humanisten der Zeit aufgeführt werden, an einem Punkt (Bd. 1, S. 418) unvermittelt zu „Viri Illustres" – als ob erst im Laufe des Druckens deutlich geworden wäre, dass eine neue Kategorie für „Berühmte Männer" notwendig wird. Im Weiteren (auch den Teil von Beyerlinck eingerechnet) finden sich dann sechs Bildnisse italienischer Maler und dreizehn nordalpiner Maler und Druckgrafiker. Zahlreiche weitere Künstler – darunter Michelangelo und Tertrode – werden dagegen nur im Text erwähnt. Als Kunsttheoretiker sind schließlich Leon Battista Alberti und Luca Gaurico mit Porträt vorgestellt. Insgesamt nimmt die Publikation in den Reigen



Taf. 21a: Giotto, in: Opmeer und Beyerlinck: Opus chronographicum, 1611, Bd. 1, S. 392



Taf. 21b: Jan und Hubert van Eyck, in: Opmeer und Beyerlinck: Opus chronographicum, 1611, Bd. 1, S. 406

ihrer 475 Bildnisse (darunter einige wenige Frauen) rund 215 Personen aufgrund außergewöhnlicher Geistesleistungen auf, unter denen wiederum 22 Künstler vertreten sind.

Opmeer und Beyerlink ziehen ihre Informationen neben Plinius und möglicherweise Alberti aus den *Vite* des Vasari (vgl. Kat. 10), aus Guicciardini's *Descrittione* (1567), Hadrianus Junius *Batavia* (1588) und wohl aus Dominicus Lampsonius' Lebensbeschreibung des Lambert Lombard (1565)[1] sowie aus dessen *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies* (1572; vgl. Kat. 11). So beschreibt etwa Opmeers Eintrag zu Hieronymus Bosch diesen ausschließlich als modernes Gegenstück zum antiken ‚Grillen-Maler' Antiphilus (Plinius, nat. 35, 114).

Wer die mittelmäßigen Holzschnitt-Porträts fertigte, ist unbekannt. Die Bildnisse rekurrieren alle auf das Rund von (antiken) Münzen und (neuzeitlichen) Medaillen – wobei im *Opus chronographicum* auch einige echte Münzen und Medaillen abgebildet sind. So werden nicht nur die unterschiedlichen Vorlagen vereinheitlicht. Die Bildnisse werden durch den Rekurs auf Münzen und Medaillen als ‚dauerhafte Geschichtsmonumente' ausgewiesen und nobilitiert und reihen sich in die Tradition anderer Bildnisse in Geschichtswerken. Die italienischen

Künstler sind aus Vasaris illustrierten Lebensbeschreibungen von 1568, die Niederländer teils aus Lampsonius oder ganz aktuell aus den 1610 erschienenen Künstlerbildnissen des Hondius übernommen (vgl. Kat. 20). Allein Dürer stellt eine Ausnahme dar: Nicht sein Bildnis bei Hondius diente als Vorlage, sondern ein Bildnistypus, den Erhard Schön 1527 als Holzschnitt druckte und der sich etwa auch in Walter Hermann Rivius' *Vitruvius Teutsch* (1548, fol. XXI^{v}) findet.

Ulrich Pfisterer

1 Lamberti Lombardi Apud Eburones Pictoris Celeberrimi Vita, Brügge 1565.

Literatur
Reindert L. Falkenburg: Pieter Aertsen's Old Market Vendor: *Imitatio Artis* as Paradox, in: Annette de Vries (Hg.): Cultural Mediators: Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy, 1450–1640, Leuven/Paris/Dudley 2008, S. 1–28. – Ulrich Pfisterer: Alternde Künstler als Liebhaber – Inspiration, (Pro-)Kreativität und Verfall: Anthonis van Dyck, Tizian und die Tradition der Renaissance, in: Peter Kielmansegg und Heinz Häfner (Hg.): Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen, Berlin 2012, S. 55–71. – Isabel I. Zinman: „Pictura Batava": Hadrianus Junius, Artists and Chorography, M.A. thesis Universität Leiden 2014: https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/296437 (zuletzt: 24.7.18).

Kat. 22

Ottavio Leoni
Bildnisse dreier Männer

1620–30, Radierung, Platte: 9,0 x 17,8 cm, Blatt: 9,5 x 18,6 cm
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Bildnisse vierer Männer

1620–30, Radierung, Platte: 9,1 x 18,1 cm, Blatt: 9,6 x 18,6 cm
Privatbesitz

Über Ottavio Leoni (1578–1630) schrieb Baglione in seinen *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti* von 1642, „si come per Roma se ne vedono, ce non vi è Principe, Principessa, Gentilhoumo, e Gentildonna, come anche persona privata, che da Ottavio stata ritratta non sia; & in casa, di mano da Cavaliere, non conserui qualche ritratto."[1] Der Porträtist Leoni war hauptsächlich für seine aus dem Gedächtnis gezeichneten Bildnisse *alla macchia* auf meist farbigem Papier berühmt.



Taf. 22a: Ottavio Leoni: Cosimo Orsini, Camillo Graffico, Sigmund Laier und Ottavio Leoni, 1620–30

Leoni fing erst ca. 1615 mit dem Drucken an, sein frühester datierter Druck entstand 1621, als er nach der Wahl Papst Gregors XV. das päpstliche Druckprivileg bekam; die Tätigkeit als Stecher beschränkte sich also auf die letzten zehn Jahre seines Lebens (Fitzwilliam Museum 2011 und Wallace 1989, S. 158).[2] Die beiden Blätter, einmal mit vier und einmal mit drei Männerköpfen, sind Beispiele seiner wenigen Radierungen (Wallace 1989, S. 159).

Der französische Stecher, Sammler und Kunstkritiker Pierre-Jean Mariette identifizierte die Figuren auf den zwei Blättern etwa 120 Jahre später als Cosimo Orsini, Camillo Graffico, Sigmund Laier und Lodovico Leoni (Taf. 22a) sowie Camillo Graffico, Hercule Pedemonte und Antoine Carone (Taf. 22b).[3] Auf einem im Metropolitan Museum[4] zu findenden Exemplar des Viererblattes ist eine mit Bleistift geschriebene, undatierte Notiz zu finden, die die Figur des Camillo Graffico als Cesare Bartolotti, ein Ingenieur, und Lodovico als dessen Sohn (und *Autore* des Blattes) Ottavio Leoni identifiziert. Cosimo Orsini ist nach dieser Beschriftung ein Amateurmaler („che si diletto di Pittura"), und der bayerische Miniaturmaler Sigmund Laier (1639 in Rom gestorben und im Pantheon begraben) wird als „pittore" kenntlich gemacht. Während die Identifizierung mit dem Ingenieur Bartolotti in dieser Runde der Künstler und Kunstliebhaber wenig einleuchtet, scheint es doch umso plausibler, dass sich Leoni hier selbst abgebildet hat und nicht seinen Vater als jungen Mann.[5] Womöglich war es auch Graffico, der Leoni in die Kunst des Gravierens einführte – und der deswegen hier nicht fehlen durfte.[6]

Die meisten von Leonis Stichen waren deutlich formeller gestaltet als die beiden uns vorliegenden Radierungen. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Brust-



Taf. 22b: Ottavio Leoni: Camillo Graffico, Hercule Pedemonte und Antonio Casone, 1620–30

stücken von Leoni (vgl. Kat. 57) sind hier nur die Köpfe, ohne jegliche Attribute, zu sehen. Durch das dichte Nebeneinander der Figuren, die den Betrachter mit ihren direkten Blicken konfrontieren, stellt sich zwischen ihnen eine große Intimität ein (Wallace 1989, S. 159 f.). Auf dem Viererblatt wurde Camillo Graffico möglicherweise noch nachträglich eingefügt, da er von den beiden ihm zur Seite abgebildeten Figuren fast ganz überdeckt wird. Es scheinen auch weniger förmliche Freundschaftsblätter zu sein als vielmehr Studien oder Experimente in der für Leoni neuen Ätztechnik. Er nutzte hier die Freiheiten des Mediums, das ihm erlaubte, mit der Ätznadel wie mit einem Zeichenstift vorzugehen. Dafür sprechen auch zwei Zeichnungen von Leoni, auf denen einmal sieben Kinderköpfe und einmal drei Frauenköpfe ähnlich gruppiert sind.[7] Zudem lassen sich zwei der Männerköpfe (Camillo Graffico und Hercule Pedemonte), die Leoni bereits 1614 auch gezeichnet hatte,[8] aus dem Dreierblatt auf einem Gemälde von Leoni, *Susanna im Bade*[9], als alte Männer wiederfinden (Bissell und Darr 1980, S. 52).

Annalena Döring

1 Giovanni Baglione: Le Vite de Pittori Scultori et Architetti, Rom 1642, S. 321. Sinngemäß: In ganz Rom gäbe es niemanden, der sein Porträt nicht von Leoni habe machen lassen, und kein Haus, wo sich keines seiner Gemälde finden ließe.

2 Die zwei Radierungen werden unterschiedlich datiert: Metropolitan Museum und Hamburger Kunsthalle: 1620–30; Fitzwilliam Museum und Primarosa 2017: 1615–18; Reed und Wallace 1989: 1625–30.

3 Sebastian Buffa (Hg.): The Illustrated Bartsch: Italian Artists of the Sixteenth Century, Bd. 38, New York 1983, S. 171.
4 Metropolitan Museum of Art, Acc. Nr.: 67.797.28.
5 Vergleiche dazu auch die Skizze im Louvre, Paris, *Portrait dit d'Ottavio Leoni par lui-même*, INV 3310.
6 Primarosa 2017, S. 432.
7 Louvre, Paris, INV 3320 und INV 3323.
8 Louvre, Paris, INV 3330 und Musée Magnin, Dijon, INV 1938 D 410.
9 Detroit Institute of Arts, Asc. Nr.: 41.89.

Literatur

Raymond Ward Bissell und Alan Darr.: A Rare Painting by Ottavio Leoni, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 58 (1980), Nr. 1, S. 46–53. – o. A.: Early Prints, Fitzwilliam Museum 2011: http://classic.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/leoni/earlyprints/index.html (zuletzt 27.7.2018). – Yuri Primarosa: Ottavio Leoni (1578–1630). Eccellente miniator di ritratti, Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti, Rom 2017. – Sue Welch Reed und Richard Wallace (Hg.): Italian Etchers of the Renaissance, Museum of Fine Arts, Boston, Boston 1989 (Ausst. Kat), S. 158–160, Kat. Nr. 77 (Richard Wallace).

Kat. 23

Andries Jacobsz Stock

Kupferstichserie mit Porträts Albrecht Dürers, Hans Holbeins d. J. und Lucas van Leydens

Albrecht Dürer: 1629, Kupferstich, 22,3 x 16,6 cm
Hans Holbein d. J.: Um 1629, Kupferstich, 23,1 x 17,6 cm
Lucas van Leyden: Um 1629, Kupferstich, 21,9 x 16,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Das Dürer-Porträt wurde von Hendrick Hondius verlegt – auf einem Blatt der Scottish National Portrait Gallery (FP I 48.4) wird dagegen in der Inschrift Frederik de Wit genannt: „[…] Stock Sculpsit: F: de Wit, excudit. 1629." –; eine Version des Bildnisses van Leydens im Besitz des Rijksmuseum, Amsterdam (nicht aber die vorliegende) führt das Monogramm „Hh" (Hondius) an. Auch das Holbein-Porträt zeigt Hondius' Monogramm. Die Inschriften unter den Porträt-Ovalen lauten für die vorliegenden Blätter: Für Dürer: „Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris, et Sculptoris/hactenus excellentissimi, delineata ad imaginem eius/quam Thomas vincidor de Boloignia, ad vivum depinxit Antverpiæ/1520 And: Stock Sculp: Hhondius excudit. 1629". Für Holbein: „Effigies Johannis Holbeini Pictoris Celeberrimi/nati Basileæ Å Mcccc.xc.viii Obyt Londini/Johannis Holbein Px Å MDLiiii Æ. sine LVI./Hho exc." Für van Leyden: „Effigies Lucæ de Leyda. Pictoris et sculptoris Incomparabilis/dum esset annor XV ad ectypum propria ipsius manu depictum/Obyt Lug d Batav, anno MDXXXIII. Ætat suæ, XXXIX/L.de Levda Pinxit. And Stokius fecit."



Taf. 23a: Andries Jacobsz Stock: Albrecht Dürer, 1629



Taf. 23b: Andries Jacobsz Stock: Lucas van Leyden, (um) 1629

„Der Polonius hat mich conterfet, das will er mit ihm gen Rohm führen", notierte Albrecht Dürer in seinem Tagebuch der Niederländischen Reise.[1] Bei „Polonius" bzw. „Thomas Polonier" handelt es sich um den Raffael-Schüler Tommaso Vincidor aus Bologna, der im Jahr 1520 von Papst Leo X. nach Brüssel geschickt wurde, um dort Kartons für Wandteppiche anzufertigen, und dann den Rest seines Lebens in den Niederlanden blieb, wo er 1534/36 in Breda verstarb; den bewunderten Dürer porträtierte er bei dessen zweitem Aufenthalt in Antwerpen (3. September bis 4. Oktober 1520).[2] Das fragliche Gemälde ist leider nicht auf uns gekommen. Allerdings ist es in Form einer Nachzeichnung und diverser Kopien überliefert[3] – und auch in vorliegendem Kupferstich des Andries Jacobsz Stock (um 1580–[nach] 1648).

Das Blatt ist eines von drei Künstlerbildnissen, die Stock im oder um das Jahr 1629 anfertigte (Taf. 23a–23c).[4] Neben Dürer gehören Lucas van Leyden und Hans Holbein d. J. zu den Abgebildeten. Van Leyden gab Stock nach einem Selbstporträt des Künstlers, das sich heute im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig befindet.[5] Dass er ihn in seine kleine Serie aufnahm, wird vor allem mit dem damals schon seit geraumer Zeit wieder gewachsenen Interesse an dem Maler und Meister der Druckgrafik zu erklären sein; Rudolf II., der auch für die ‚Dürer-Renaissance' um 1600 entscheidend mitverantwortlich zeichnete, spielte für dieses Revival eine nicht unwesentliche Rolle.[6] Als Vorlage für das Holbein-Porträt wiederum diente Stock das Bildnis des Künstlers in Hondius' Stichwerk *Pictorum aliquot celebrium* von 1610 bzw. 1618 (vgl. Kat. 20). Der Rückgriff auf Hondius lag dabei nicht zuletzt deshalb nahe, weil Stock seit 1601 für ihn arbeitete, an dem Unternehmen also selbst beteiligt war. Viel mehr ist über Stock im Übrigen nicht bekannt: Ausgebildet wurde der in Antwerpen geborene Kupferstecher wohl von Jacques de Gheyn, der am 15. Juni 1613 auch sein Trauzeuge war, ab 1614 gehörte er der Lukas-Gilde in den Haag an, offenbar 1641 wurde er wegen Falschmünzerei verhaftet, ein Jahr darauf aber begnadigt; er stach ausschließlich nach fremden Vorlagen.[7]



Taf. 23c: Andries Jacobsz Stock: Hans Holbein d. J., (um) 1629

Für seine dreiteilige Serie brachte er diese typologisch auf Linie: Die Brustbildnisse, allesamt in Dreiviertelansicht, sind vor schlichtem Hintergrund gegeben und in ein Oval eingepasst, das entsprechend der Lichtführung der Porträts einen Schatten wirft, unter dem Oval findet sich jeweils ein verschieden gestaltetes, angenageltes Band mit Inschrift fingiert. Vincidors Dürer-Gemälde, das Stock im Gegensinn reproduzierte, scheint gemäß den Kopien bereits Ovalform gehabt zu haben, hier wurde lediglich der Landschaftshorizont entfernt und ein reicheres Gewand gewählt. Bei van Leyden musste Stock unten ein Stück Körper ergänzen, um die rechteckige Vorlage der neuen Form anzupassen. Die weitgehendste Adaption erfuhr das Holbein-Bildnis: So ist der Künstler im Original bis zur Hüfte wiedergegeben, mit Arbeitsutensilien versehen – einen Pinsel hält Holbein in der Rechten, eine Palette hängt links oben an der Wand – und prominent von der Szene mit der *Äbtissin* aus seinem *Totentanz* (um 1525) hinterfangen. Alle drei Abgebildete tragen eine Kopfbedeckung.

Stocks Kupferstiche dienten Balthasar Moncornet später als Vorlagen für dessen Bildnisse der Künstler in seinen *Divers Portraits*, die in den 1640er/50er Jahren entstanden (vgl. Kat. 32). Durch eine abermalige Verkehrung entspricht bei ihm das Dürer-Porträt in seiner Ausrichtung nun wieder dem Original (vgl. Taf. 32b). Stocks, wie Cornelius Müller Hofstede konstatiert, „ruhmredig[e] Unterschrift“[8] unter dem Bildnis des Nürnberger Meisterkünstlers – „Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris, et Sculptoris/hactenus excellentissimi […]“ – wandelte Moncornet ab, ließ sie aber doch weiterhin anklingen: „Albert Durer, Alleman, Peintre, Sculpteur, et Graveur tres-excellent.“ Den Stich nach van Leydens Selbstporträt nahm außerdem Isaac Bullart in seine *Academie des sciences et des arts* von 1682 auf (vgl. Kat. 44).

Franz Hefele

1 Albrecht Dürer: Tagebuch der Reise in die Niederlande, hg. v. Friedrich Leitschuh, Leipzig 1884, S. 63.
2 Gerd Unverfehrt: *Da sah ich viel köstliche Dinge*. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande, Göttingen 2007, S. 87–89. Zu Dürer und Vincidor: Luigi Coletti: Tommaso Vincidor da Bologna. Scolaro di Raffaelo e amico del Dürer, in: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione 22 (1928/29), Nr. 1, S. 309–324.
3 Zwei Kopien, eine von Willem van Haecht, eine von einem anonymen Flamen (manchmal Anthonis van Dyck zugeschrieben), sind abgebildet in: Nicole Dacos: Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas, in: Dies. (Hg.): Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance, Brüssel/Rom 1980, S. 61–99, Abb. 13 u. 15. Die Zeichnung befindet sich im Fitzwilliam Museum, Cambridge, Objektnummer: 3171.
4 Nur das Porträt Dürers trägt eine Datierung: 1629. Es darf angenommen werden, dass die anderen beiden Blätter um dieses Datum herum entstanden.
5 Lucas van Leyden: Selbstbildnis, um 1525, Öl und Tempera auf Holz, 29 x 22 cm, INV GG 160.
6 Siehe dazu: Larry Silver: Marketing the Dutch Past: The Lucas van Leyden Revival around 1600, in: Amy Golahny, Mia M. Mochizuki und Lisa Vergara (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, Amsterdam 2006, S. 411–422. Silver bringt ebenfalls das Dürer-Revival der Zeit zur Sprache, das es mit Blick auf Stocks Serie gewiss auch mitzubedenken gilt. Die Erklärung für van Leydens Aufnahme wird bereits angebracht von Müller Hofstede 1959, S. 235. Als „Meister der Druckgraphik" firmiert van Leyden im Untertitel eines jüngst erschienenen Ausstellungskatalogs: Susanne Wagini (Hg.): Lucas van Leyden (1489/94–1533). Meister der Druckgraphik, Staatlichen Graphischen Sammlung München, Berlin 2017.
7 Siehe den kurzen Eintrag in Thieme und Becker 1992. Das RKD. Netherlands Institute for Art History nennt abweichend 1626 als Jahr der Gefangennahme und gibt Stocks Lebenszeit sehr vage an mit 1562/92–1648/68: https://rkd.nl/en/explore/artists/75309 (zuletzt: 30.7.2018).
8 Müller Hofstede 1959, S. 221.

Literatur

Karel G. Boon: Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Bd. 28, Blaricum 1984, S. 94 f. – Cornelius Müller Hofstede: Das Selbstbildnis des Lucas van Leyden im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig, in: Hans Möhle (Hg.): Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 221–238. – Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 32, München 1992, S. 70, s. v. Stock (Stockius), Andries Jacobsz (M. D. Henkel).

Kat. 24

Jacob Matham
Michelangelo und Raffael

1630, Kupferstiche
Michelangelo: 25,7 x 19,2 cm, „Cum privil. Sac. Cæ. M./IMatham sculp. et excud/1630 und Obiit Ætat./Suæ An. 90"
Raphael: 25,4 x 19,2 cm, „Cum privil. Sa. Cæ. M./IMatham sculp et excud. 1630 und obiit Ætat Suæ/An. 33."
Rijksmuseum, Amsterdam

Die beiden Stiche mit Porträts von Michelangelo und Raffael heben sich vom sonstigen Œuvre Jacob Mathams (1571–1631) ab. Zum einem rahmte er seine wenigen anderen Porträts in Kartuschen, so z. B. das Gedenkblatt auf seinen Lehrer und Stiefvater Hendrick Goltzius (Taf. 24a); zum anderen sind dies die einzigen Künstlerporträts (neben demjenigen von Goltzius), die Matham stach.

Beide Bildnisse sind rechteckig gerahmt und jeweils mit einem Zweizeiler unterfasst.[1] Die Künstler blicken den Betrachter an. Michelangelo wird als alter Mann gezeigt, die Inschrift im Bild deklariert sein Sterbealter auf 90 Jahre (Taf. 24b). Das Bildnis, das weder in der Kunst noch in der Literatur weitere Beachtung fand, ist frei nach einem Porträt im Fresko von Daniele da Volterra in S. Trinità dei Monti in Rom gestochen (Steinmann 1913, S. 49, Taf. 24c), wie auch der Zweizeiler bestätigt („ad vivum delineatus prout est Romae in monte Trinitatis"). Es zeigt ihn als wohlsituierten Herrn mit Umhang und einem kleinen runden Käppchen. Das Porträt Raffaels (Taf. 24d) geht auf das Selbstbildnis („hanc sui viventis imagine[m] manu propria factam") in der *Schule von Athen* in den Stanzen des Vatikans zurück – und damit auf eine weitaus berühmtere Vorlage, die wohl auch ohne Mathams Zutun Eingang in die Porträtgeschichte gefunden hätte.



Taf. 24a: Jacob Matham: Hendrick Goltzius, 1630



Taf. 24b: Jacob Matham: Michelangelo, 1630



Taf. 24c: Daniele da Volterra: Fresko in S. Trinità dei Monti in Rom, Detail (Michelangelo), 1550–52

Matham stach auf seiner vier Jahre währenden Italienreise, die ihn von 1595 bis 1597 auch nach Rom brachte, nachweislich ein Fresko der Stanza della Segnatura im Vatikan sowie mehrere Werke Michelangelos (Widerkehr 2007, Bd. 1, S. xxxi). Auch die Vorlagen zu seinen beiden Porträts wird er auf dieser Reise gesehen haben. Matham war zudem in Haarlem eng mit Karel van Mander befreundet und lieferte das gestochene Titelblatt für dessen *Schilder-boeck* (vgl. Kat. 80).[2] Auf diesem Wege könnte er ein Interesse für andere Vitenbücher entwickelt haben, die bereits mit Konterfeis versehen waren, und den beiden Künstlern ihre Porträts „zum ewigen Gedenken geweiht“[3] haben, wie er in der Inschrift zum Michelangelo-Bildnis bekennt. Dass er die beiden Meister erst 30 Jahre nach seiner Italienreise und damit ein Jahr vor seinem Tod stach, wobei er 1530 auch nur noch zwei andere Werke (darunter das Goltzius-Porträt) schuf, könnte als Reverenz an den enormen Einfluss, der von diesen drei Künstlern auf sein künstlerisches Schaffen ausging, erklärt werden (Wiederkehr 2007, Bd. 1, S. xlvii).

Annalena Döring



Taf. 24d: Jacob Matham: Raffael, 1630

1 Michelangelo: „Michael Angelus Bvonarvotvs Florentinus Pictor, Cælator, et Architectus incom/parabilis ad vivum delineatus prout est Romæ in monte Trinitatis, perenni memoriæ Sacratur a Matham."
Raphael: „Raphael Sanzius Urbinas Pictor et Architectus, ad miraculu[m] orbi notissimus hanc sui/viventis imagine[m] manu propria factam Posteritati Reliquit, qua[m] typis expressam Immortalitate donavit Matham".
2 Helen Noë: Carel van Mander en Italië, 's-Gravenhage 1954, S. 227.
3 „perenni memoriae sacratur".

Literatur
Ernst Steinmann (Hg.): Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913. – Léna Widerkehr: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700: Jacob Matham, Bd. 1 u. 2, Ouderkerk aan den IJssel 2007.

Kat. 25

Anthonis van Dyck

Icones principum, virorum doctorum, pictorum, chalcographorum, statuariorum nec non amatorum pictoriae artis numero centum

Antwerpen: Marten van den Enden
1635
2°; [2] Bl., Titelblatt, [48] Bl. Kupferstichporträts, [2] Bl.
Privatbesitz

Zahlreiche weitere Aufl.: [80] Bl. Kupferstichporträts, Antwerpen: Marten van den Enden [1640]; [100] Bl. Kupferstichporträts, Antwerpen: Gillis Hendricx 1645; [110] Bl. Kupferstichporträts, Antwerpen: Frans Foppens [ca. 1660]; [110] Bl. Kupferstichporträts, Antwerpen: Joannes Meyssens [ca. 1665]; [?] Bl. Kupferstichporträts: Antwerpen: Henri und Cornelis Verdussen [1689]; Antwerpen: Henri und Cornelis Verdussen [1721]; Den Haag: Bernard Picart [1722]; Antwerpen: Henri und Cornelis Verdussen [1728]; Amsterdam: Johannes Covens und Cornelis Mortier 1732; Amsterdam und Leipzig: Arkstee und Merkus 1759

Wohl keine Bildnisserie hat im Laufe der Geschichte einen größeren Einfluss ausgeübt, als die über mehr als hundert Jahre immer wieder nachgedruckte und ergänzte *Iconographie* des Anthonis van Dyck (1599–1641). Diese seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Sammelbezeichnung leitete sich vom lateinischen Titel der Stichfolge ab, die in den Jahren zwischen 1626 und 1635 begonnen und danach stetig ergänzt wurde. Wegen des völligen Fehlens schriftlicher Quellen liegt das Entstehen der Porträtfolge bis heute weitgehend im Dunkeln. Insgesamt lassen sich 190 Porträts mit van Dyck in Verbindung bringen, die zu großen Teilen aber erst nach seinem Tod gestochen wurden. Van Dyck selbst hat nur 17 der Bildnisse ganz oder zumindest teilweise eigenhändig radiert. Den Anfang machte das völlig

verätzte Bildnis des Erasmus von Rotterdam, dem die Porträts von Antwerpener Kollegen folgten. Diese Radierungen entstanden vermutlich nur als Arbeitsgrundlage für die an dem Porträtwerk beteiligten Kupferstecher. Sie gelangten aber auch in unbearbeiteter Form in den Handel, so dass bis heute zahlreiche Probedrucke überliefert sind. Zwölf der als Radierung begonnenen Blätter wurden noch zu van Dycks Lebzeiten von professionellen Kupferstechern überarbeitet und bildmäßig abgerundet. Offensichtlich wurde durch die annähernd gleichen Formate der Platten und das vergleichbare Druckbild ein serieller Charakter angestrebt, ohne dass jedoch durch eine Nummerierung eine Abfolge festgelegt worden wäre.



Taf. 25a: Joos de Momper, in: Anthonis van Dyck: Icones principum virorum, 1645

Die Entstehungsgeschichte der Seriereicht bis in den Winter des Jahres 1631/32 zurück, als van Dyck aus Italien nach Den Haag zurückgekehrt war (Depauw und Luijten 1999, S. 72–91). Von dieser Zeit an bis zu seinem Tod im Jahre 1641 scheint er das Unternehmen mit unterschiedlicher Intensität betrieben zu haben. Sein Ziel war es dabei, eine Serie von Bildnissen berühmter Zeitgenossen zu schaffen, die durch ihre Berühmtheit auch van Dycks Ruhm als Porträtisten mehren sollten. Zugleich trugen seine Künstlerbildnisse auch allgemein zur Aufwertung dieses Berufsstandes bei, indem beispielsweise die dargestellten Maler und Bildhauer nicht bei ihrer als schmutzig geltenden Arbeit gezeigt wurden. Das in seinen Grundzügen von van Dyck selbst radierte Bildnis des Landschaftsmalers Joos de Momper (Taf. 25a) ist dafür ein gutes Beispiel. Er wird als „Maler der Berge" vor einer Felskulisse abgebildet, auf die er mit dem behandschuhten Finger weist. Die vestimentäre Botschaft fügt sich gleichermaßen zum landschaftlichen Ambiente wie zu den zeitgenössischen Vorstellungen von einer den besseren Ständen angemessenen Kleidung. Dass van Dyck nicht nur mit seinen Malerkollegen in Kontakt und Austausch stand, sondern auch mit den Eliten des höfischen Europas, bezeugt das zu Beginn des Jahres 1632 in Den Haag entstandene Porträt des Diplomaten Constantijn Huygens, der wenig später drei Epigramme auf die Stiche der *Iconographie* verfasste. Vier Jahre später bat der Künstler seinen Freund Franciscus Junius, den Bibliothekar des Grafen Arundel, um einige Verse für das gerade gestochene Bildnis Kenelm Digbys.



Taf. 25b: Titelblatt, in: Anthonis van Dyck: Icones principum virorum, 1645

Um die Mitte der dreißiger Jahre übernahm der Antwerpener Verleger Marten van den Enden die Distribution der Serie, die insgesamt drei Lieferungen umfasste und zu van Dycks Lebzeiten in zwei Auflagen erschien. Die erste Gesamtedition bestand aus insgesamt 80 Bildnissen, darunter 16 Porträts von Fürsten, Feldherrn und Politikern, zwölf von Gelehrten und Diplomaten sowie 52 von Künstlern und Kunstliebhabern. Nur sehr wenige berühmte Frauen waren darunter, wie beispielsweise die einstige Regentin der Niederlande, Isabella Clara Eugenia von Spanien.

Ausgerechnet die vollständig eigenhändigen Radierungen van Dycks fanden zu seinen Lebzeiten keine Aufnahme in die *Iconographie*. Dennoch konnte man diese Blätter offensichtlich käuflich erwerben, die gerade wegen ihrer Unfertigkeit geschätzt wurden. Mit Ausnahme des Porträts von Philippe Le Roy, dessen Druckplatte sich vermutlich im Besitz des Dargestellten befand, wurden aber sämtliche eigenhändigen Porträtradierungen in die 1645/46 bei Gillis Hendricx veröffentlichte Ausgabe der *Iconographie* aufgenommen, auch die fünf unbearbeiteten Radierungen. Gerade diese Blätter genossen dabei in Sammlerkreisen besondere Wertschätzung. Dokument dafür sind Versteigerungskataloge, in denen vor allem die unfertig anmutenden Drucke besonders angepriesen wurden. So heißt es in einem Amsterdamer Versteigerungskatalog vom 6. Februar 1704, dass unter den zum Verkauf stehenden allerbesten Abzügen von van Dyck auch zahlreiche Probedrucke seien, „veel Proef-drukken“ (Depauw und Luijten 1999, S. 25, Anm. 19).

Grundlage für die meisten eigenen Radierungen wie auch für die Kupferstiche, die durch professionelle Stecher für die *Iconographie* gefertigt wurden, waren Kreidezeichnungen van Dycks, die teilweise durch eine Lavierung in ihrem plastischen Ausdruck gesteigert wurden. Für einige der gestochenen Bildnisse dienten kleine Ölskizzen als Vorlage, die im Format der späteren Stiche ausgeführt waren, wobei jeweils vier Porträts auf einer Tafel zusammengefasst wurden (Depauw und Luijten 1999, S. 81–91 u. 175–217). Nachdem 1641, im Todesjahr van Dycks, schon zwei 80 Bildnisse umfassende Auflagen erschienen waren, ließ Gillis Hendricx an der Fortführung arbeiten. So wurde für die 1645 publizierte Ausgabe von hundert Bildnissen das von van Dyck radierte Selbstbildnis zu einem Titelblatt (Taf. 25b) umgearbeitet. Nun fanden auch van Dycks radierte Porträts Aufnahme und weitere Blätter, die er selbst zum Stich vorbereitet hatte. Auch darüber hinaus wurde die Serie ergänzt und erweitert. So ließ man beispielsweise von van Dyck gemalte Porträts auf Platten ähnlicher Größe stechen, bis die Folge schließlich am Ende des Jahrhunderts 190 Blätter umfasste. Durch ihre Normierung wie durch ihre weite Verbreitung prägten sie bis zum Ende des Ancien Régime die Vorstellung von einem idealen höfischen Porträt.

Nils Büttner

Literatur
Carl Depauw und Ger Luijten (Hg.): Anthony van Dyck as a Printmaker, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen und Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Antwerpen 1999 (Ausst. Kat.). – Marie Mauquoy-Hendrickx: L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné, 2 Bde., Brüssel ^{2}1991. – Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1984. – François Wibiral: L'Iconographie d'Antoine van Dyck. D'après les recherches de H. Weber, Leipzig 1877.

Kat. 26

Rembrandt van Rijn
Selbstbildnis mit Saskia

1636, Radierung und Kaltnadel, 10,4 x 9,2 cm, 3. Zustand von 3
Staatliche Graphische Sammlung München

„Rembrandt's Women" – dem Thema eignet ein Faszinationspotenzial, das ein genuin kunsthistorischer Zugriff kaum auszuschöpfen vermag: Nachdem die National Gallery of Scotland in Edinburgh und die Londoner Royal Academy 2001 eine Ausstellung nämlichen Titels ausgerichtet hatten, publizierte mit Christoph Driessen zehn Jahre später ein Besucher ein Buch, in dem er die seiner Auffassung nach in der Ausstellung zu kurz gekommenen Biografien der Lebensgefährtinnen des Künstlers nachreichte: *Rembrandt und die Frauen* (2011).[1] Neben Geertje Dircx und Hendrickje Stoffels (und natürlich Rembrandt selbst) ist Saskia Uylenburgh eine der Hauptfiguren des Buches. Es handelt sich bei ihr gewissermaßen um die Frau unter den Frauen, war sie doch Rembrandts einzige Gattin.

In der vorliegenden, in der Platte signierten und auf 1636 datierten, gerade einmal 10,4 x 9,2 cm messenden Radierung hat Rembrandt (1606–1669) sich und seine Frau, die nur sechs Jahre später jung versterben wird, in Form eines Ehepaarbildnisses festgehalten, das jedoch zugleich die Thematik ‚Künstler und Modell' ins Spiel bringt:[2] Rembrandt gibt sich ‚in Aktion' wieder, mag das Arbeitsgerät – laut Forschung mal ein *porte-crayon*, mal ein nicht näher definierter Zeichenstift, dann wieder eine Radiernadel – auch just ruhen (Taf. 26a).[3] Das Blatt nimmt somit, wie Nicole Birnfeld ausführt, „eine singuläre Stellung ein, denn innerhalb des graphischen Mediums wird man kein anderes Ehepaarporträt benennen können, das den Künstler bei der Arbeit oder mit Attributen zeigt, während die Ehefrau dem künstlerischen Prozess beiwohnt" (2009, S. 106). Kurzum: Es darf angenommen werden, dass hier nicht nur ein Doppel- bzw. Ehepaarbildnis vorliegt, sondern ein im 16. und 17. Jahrhundert auch in den Nieder-

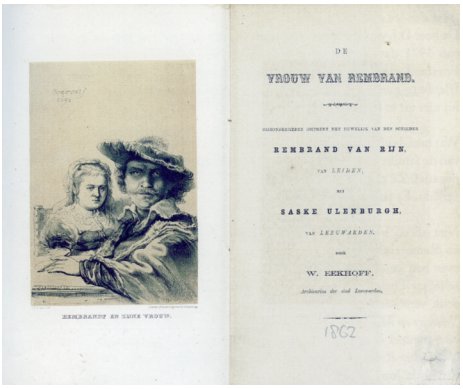
landen populärer künstlerischer Topos ins Bild gesetzt wurde, demzufolge die „Liebe als Antrieb für den kreativen Schaffensprozess" fungiert gemäß dem zeitgenössischen Sprichwort „Liefde baart kunst" („Die Liebe gebiert die Kunst").[4] Insofern ist Martin Sonnabends Frage: „Handelt diese Graphik vom künstlerischen Schaffen?" (2009, S. 69) vielleicht etwas arg vorsichtig gestellt, scheint sie doch recht eindeutig mit „ja" zu beantworten.



Taf. 26a: Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit Saskia, 1636

Das Blatt kennzeichnet ein gewisses kompositorisches Ungleichgewicht:[5] Saskia, die formal im Modus der Andeutung gegeben ist, nimmt den Hintergrund ein, Rembrandt, ungleich größer und durchgearbeiteter vor Augen gestellt, besetzt den rechten Vordergrund. Während Sonnabend jedoch der Gestalt des Künstlers eine „dominante, ja lastende Gegenwart" (2009, S. 69) attestiert, hält Birnfeld im Einklang mit dem schon Gesagten fest, dass die Gattin hier „nicht zur Nebenfigur degradiert wird, sondern die eigentliche Quelle der schöpferischen Arbeit darstellt" (2009, S. 240). Zu überzeugen weiß in diesem Zusammenhang der Vorschlag, das Blatt einer Gruppe von drei sogenannten radierten ‚Skizzenblättern' zuzuschlagen, die allesamt 1636/37 datiert sind und Saskias Konterfei wiedergeben (Sonnabend 2009, S. 69–71).[6] Das *Selbstbildnis mit Saskia* hätte demnach als ein solches ‚Skizzenblatt' begonnen, bevor Rembrandt sich dazu entschied, sein eigenes Porträt hinzuzufügen und die Platte schließlich entsprechend zu beschneiden.[7] Die ursprünglich „offen und unvollendet gedachte, beliebig weiterführbare Komposition wurde nun fest geschlossen und nach vorne begrenzt durch den Arm und die Hand mit dem Stift" (Sonnabend 2009, S. 71). Die gestalterische Unwucht des Blattes, nur bedingt mittels der einheitlichen Lichtführung und locker angedeuteten räumlichen Koordinaten – eine Stuhllehne, die Tischplatte – kaschiert, wäre damit nicht zuletzt aus dessen additivem Entstehungsprozess heraus erklärt; der Qualität der Radierung tut sie keinen Abbruch.

Welcher Reiz von dem *Selbstbildnis mit Saskia* ausgeht und ausging, dem ob der reichen Kostümierung Rembrandts in historisches Gewand jeglicher intimprivate Charakter abgeht (auch Saskia ist historisierend kostümiert), können diverse Versionen auf das Blatt erweisen: Ein Fälscher des 18. Jahrhunderts machte sich das recht lose Neben- bzw. Hintereinander der beiden Figuren zunutze,



Taf. 26b: Carel Christiaan Antony Last: Rembrandt en zijne vrouw, Lithografie, in: Wopke Eekhoff: De vrouw van Rembrand [sic], Amsterdam 1862

indem er Saskias Kopf kurzerhand durch den von Rembrandts Mutter ersetzte und so einen neuen ‚Rembrandt' schuf; im Umkreis von Januaris Zick entstand ausgehend von der Radierung ein 1945 wohl verbranntes Ölgemälde, in dem die spannungsvollen Mienen des Originals einer unbeteiligten Saskia sowie einem mürrischen Rembrandt wichen; Wopke Eekhoff wiederum stattete sein 1862 erschienenes Buch *De vrouw van Rembrand* [sic] mit einer dem Titelblatt vorgeschalteten Lithografie des Doppelbildnisses aus, in dem Rembrandts Blick nun nicht mehr melancholisch, sondern gänzlich verdüstert, wenn nicht grimmig daherkommt (Taf. 26b) – auch diese Publikation ein Beispiel für das eingangs adressierte und bereits früh vorhandene Faszinationspotenzial von „Rembrandt's Women".[8]

Franz Hefele

1 Lloyd Williams 2001. Anders als Driessen widmet sich der Katalog freilich keineswegs nur den (Darstellungen der) Lebensgefährtinnen. – Christoph Driessen: Rembrandt und die Frauen, Regensburg 2011. Driessen sah die Ausstellung in London. – Woran sich die Faszination entzündet, adressiert in aller Kürze Birnfeld 2009, S. 101.

2 Mit Ausnahme des Dresdner Doppelbildnisses *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn*, um 1635, Öl auf Leinwand, 161 x 131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister (INV 1559) in dem das Ehepaar jedoch in Form eines Historiengemäldes figuriert, handelt es sich um die einzige Darstellung der beiden aus der Hand Rembrandts.

3 Von einem *porte-crayon* spricht Lloyd Williams 2001, S. 121. Verschiedene Vorschläge sammelt Birnfeld 2009, S. 240 f.

4 Das erste Zitat ist eine der Kapitelüberschriften von Birnfeld 2009, S. 39. – Mit Blick auf Rembrandts *Selbstbildnis mit Saskia* nennen das Sprichwort u. a. Christopher White und Quentin Buvelot (Hg.): Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery, London und das Königliche Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag, Stuttgart 1999 (Ausst. Kat.), S. 162 f., Kat. Nr. 46, hier S. 162. – Allgemein zu Kunst-Liebe und Kunst-Geburten als „Modelle der Kreativität": Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014, das Zitat S. 157.

5 In der Forschung kommt kaum ein Beitrag ohne einen Hinweis darauf aus, wie auch Birnfeld 2009, S. 100–106 bemerkt.

6 Sonnabend 2009, S. 70, bildet die Blätter ab.

7 Sonnabend 2009, S. 72, schreibt hierzu: „Um drei Seiten der Darstellung zog Rembrandt eine Begrenzungslinie, an der entlang die Platte dann ausgesägt wurde. Mit dem Künstler

im Vordergrund und seiner Frau im Hintergrund haben wir nun eine geschlossene, vollendete Komposition, die durch die Signatur oben links zum Schluß noch fein ausponderiert ist."

8 Die Version, in der Saskia durch Rembrandts Mutter ersetzt wurde, erwähnt Lloyd Williams 2001, S. 121; Birnfeld 2009, S. 350, bildet das Gemälde aus dem Umkreis von Januaris Zick ab: *Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia*, Öl auf Holz, 33 x 2 cm, ehemals Fürstliche Amalienstiftung, Schloss Oranienburg, Dessau. – Eekhoffs Buch ist die erste Biografie zu Saskia Uylenburgh. In jüngerer Zeit widmeten sich Rembrandts Frau auch Ben Broos: Saskia. De vrouw van Rembrandt, Zwolle 2012, und Froukje de Jong-Krap: Saskia Uylenburgh, 1612–1642. Uit de schaduw van Rembrandt, St.-Anneparochie 2012. – Zum „Eindruck von emotionaler Düsternis" des Antlitzes Rembrandts: Sonnabend 2009, S. 73 f., das Zitat S. 73.

Literatur

Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009. – Stephanie S. Dickey (Hg.): Rembrandt. Portraits in Print, Amsterdam/Philadelphia 2004. – Julia Lloyd Williams (Hg.): Rembrandt's Women, National Gallery of Scotland, Edinburgh und Royal Academy of Fine Arts, London, München/London/New York 2001 (Ausst. Kat.). – Martin Sonnabend: Zeichner und Modell. Rembrandts radiertes „Selbstbildnis mit Saskia", in: Holm Bevers u. a. (Hg.): Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche. Beiträge des Internationalen Symposiums Berlin – 4. und 5. November 2006, Berlin 2009, S. 69–76.

Kat. 27

Imagine de piu famosi et exellenti pittori, scultori et architetti ditalia dedicata gli amatori del arte

s. l.
1642
32 Bl., 6 x 8 cm, in späterem Klebealbum
Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

Die bisher unbekannte Serie *Imagine de piu famosi et exellenti pittori, scultori et architetti ditalia dedicata gli amatori del arte* besteht aus 31 Porträts italienischer Maler, Bildhauer und Architekten, die nach den Holzschnitten aus Vasaris *Viten* von 1568 (vgl. Kat. 10) gestochen wurden. Sie sind weder signiert noch sonst einem Stecher oder Verleger zuzuordnen. Als Entstehungsjahr gibt das Titelblatt 1642 an (Taf. 27a).

Die insgesamt 32 Blätter (inkl. Titelblatt) befinden sich in einem Klebealbum (Nr. 118) auf Schloss Wolfegg, wohin sie Mitte der 1640er Jahre kamen.[1] Truchsess Max Willibald (1604–1667) legte ab 1640, von bibliophiler Leidenschaft und Sammlerehrgeiz getrieben, ein Kupferstichkabinett mit Holzschnitten, Radierungen, illustrierten Büchern und Zeichnungen an.[2] Nach italienischer Kunst hat



Taf. 27a: Titelblatt, in: Imagine, 1642

Max Willibald offensichtlich nicht gezielt gesucht,[3] er kaufte jedoch ganze Sammlungen, u. a. die des Philipp Eduard Fugger. Über diese Sammlung schrieb Jan Meyssens in einem Brief an Charles van den Bosch, Bischof von Brügge: „daer alle italienische ende nederlandsche printen altemael ingebonden syn …".[4]

Ab 1650 ist ein wachsendes Interesse des Truchsess' an gestochenen „Kontrefaits" festzustellen, mit circa 11.000 Abzügen bilden diese einen besonderen Sammlungsschwerpunkt.[5] Die Serie findet sich in einem Klebealbum zusammen mit Jean Barons Porträts (vgl. Kat. 30), Meyssens *Image de divers hommes* (vgl. Kat. 33) und zahlreichen Stichen von fürstlichen Persönlichkeiten. Die damalige Praxis der einheitlichen Klebebände lässt keinen Rückschluss auf die ursprüngliche Erscheinungsform der Serie zu.

Die Serie entstand wohl aufgrund der hohen Nachfrage nach Künstlerporträts, die Vasari mit seinen *Viten* ausgelöst hatte, die jedoch mehr als 70 Jahre nach Erscheinen des Werks weder von diesem selbst noch von den Publikationen *Ritratti* (1568) und *Effigies* (1629) gedeckt werden konnte. Wie der Titel angibt, wurde die Serie den Liebhabern der Künste gewidmet. Sie war aber vermutlich nicht besonders erfolgreich, was sich aus der nur seltenen Erhaltung schließen lässt. Aus der Serie ist bisher nur ein weiteres Einzelblatt mit dem Porträt Baccio Bandinellis in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien bekannt.[6]

Bis auf zwei Künstler, Giotto und Cimabue (Taf. 27b), die dem ersten Band von Vasaris *Viten* entnommen sind, und fünf Künstler aus dem zweiten Band, sind alle Künstler im dritten Band zu finden, der Schwerpunkt liegt also auf Künstlern des 16. Jahrhunderts. Die Reihenfolge im Klebeband lässt allerdings keine (chronologische, alphabetische, geografische) Ordnung sichtbar werden. Die Stiche sind nur minimal plastischer gestaltet als die Holzschnitte Vasaris und meist seitenverkehrt. Die Porträts sind jeweils von einem Schriftband umgeben, welches den Namen und bis auf eine Ausnahme (Polidoro Caldara da Caravaggio) das Betätigungsfeld *(Pittore, Architetto* und/oder *Scultore)* des Künstlers angibt. In einigen Fällen ist ein Herkunftsort genannt, wobei Florenz am stärksten vertreten ist. Abschließend wird das Sterbejahr der Künstler und in einigen Fällen



Taf. 27b: Cimabue, in: Imagine, 1642, Bl. 435



Taf. 27c: Raffael, in: Imagine, 1642, Bl. 448



Taf. 27d: Michelangelo, in: Imagine, 1642, Bl. 454

noch das Sterbealter angegeben, je nach verfügbarem Platz in lateinischen oder arabischen Ziffern. Bei fünf Künstlern (Francesco Primaticcio, Lazzaro Vasari, Domenico Beccafumi, Giotto, Giovanni Bellini) hatte der Stecher offenbar nicht genug Informationen, um den Kreis zu füllen, so dass eine Leerstelle entsteht. Bei Raffael (Taf. 27c) und Tizian wiederum scheint es so, als ob das Sterbejahr erst später in ebendiese Leerstelle eingefügt wurde.

Die vielen Abweichungen von Vasari sowohl hinsichtlich der Namen (Lazaro statt Lazzaro, Polidore Caldara da Caravagio statt Polidoro Caldara da Caravaggio und Baldassar Petrucci statt Perrucci) als auch beim Berufsstand („scoltore" statt „scultore"), den fehlenden Apostrophen (Titelblatt ditalia, statt d'Italia, Rafaello Sancio Durbino statt Raffaello Sanzio d'Urbino) und den Lebensdaten – so korrigierte der unbekannte Stecher zwar den Fehler von Vasari bezüglich des Sterbejahres von dessen Ur-Großvater Lazzaro Vasari von 1452 auf 1468, fügte dafür aber andere Fehler ein, wenn er Francesco Salviatis Lebenszeit um zehn Jahre verlängerte, Michelangelos hingegen um neun verkürzte (Taf. 27d) – lassen (eine) weitere Informationsquelle(n) für die Schriftbänder vermuten. Womöglich wurde Paolo Lomazzos *Idea del tempio della pittura* (1590) konsultiert, mit dem alle abweichenden Schreibweisen übereinstimmen.

Annalena Döring

1 Ich danke Dr. Bernd Mayer und Dr. Heiko Damm herzlich für ihre Unterstützung.
2 Kulturamt Bodenseekreis und Bernd M. Mayer (Hg.): Hoher Adel – Schöne Kunst. Die Sammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Galerie Bodenseekreis, Meersburg, Friedrichshafen 2006 (Ausst. Kat.), S. 58.
3 Tilman Falk: Zur Entstehung und Struktur der Wolfegger Zeichnungssammlung, in: Bernd M. Mayer u. a. (Hg.): Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Städtische Galerie Ravensburg, Ravensburg 2003 (Ausst. Kat.), S. 9–19, hier S. 16.
4 Falk 2003, S. 10.
5 Bernd M. Mayer: „Die Zähne lang und der Appetit vermöhret" – Truchsess Max Willibald von Waldburg und seine Sammlung, in: Ders. u. a. 2003, S. 21–25, hier S. 23.
6 Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. PORT_00004278_03.

Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 28

Wenceslaus Hollar
Porträt Albrecht Dürers d. Ä. und Albrecht Dürers d. J.

1644/45, Radierungen, 22,4 x 16,2 cm
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Die von dem bedeutenden böhmischen Zeichner und Kupferstecher Wenceslaus Hollar (1607–1677) 1644 und 1645 ausgeführten Porträts von Albrecht Dürer d. Ä. sowie d. J. wiederholen – der grafischen Übertragung entsprechend spiegelverkehrt – Dürer'sche Originale: das Porträt des Vaters von 1497 und das Madrider Selbstbildnis von 1498 (Taf. 28a u. 28b).[1] Sie halten sich dabei minutiös an die Vorlagen und übernehmen auch die authentifizierenden Beischriften Dürers. Während allerdings die beglaubigende Inschrift im Porträt Albrechts d. Ä. originalgetreu über dessen Haupt wiedergegeben ist – „1497·ALBRECHT·THVRER· DER·ELTER·VND.ALT.70 JOR." –, wurde sie beim Madrider Selbstbildnis vom unteren Fensterrahmen, wo sie zusammen mit Jahreszahl und Signatur erscheint, unter Dürers auf der vorderen Brüstung ruhenden Arm versetzt: „Das malt Ich nach meiner gestalt/Ich was sex vnd zwenczig jor alt. Albrecht Dürer".

Beide Original-Porträts hatte die Stadt Nürnberg 1636 König Karl I. von England über den englischen Botschafter Thomas Howard, Earl of Arundel, zum Geschenk gemacht. Zuvor hatte Howard im Zuge seiner diplomatischen Reise, die ihn an den Kaiserhof in Wien führte, im Hinblick auf Nürnberg offenkundig enttäuscht festgehalten: „Herre in this town there being not one scratch of Albrecht Dürer's



Taf. 28a: Wenceslaus Hollar: Albrecht Dürer d. Ä., 1644/45

paintings in oyle to be sold, though it were his country."[2] Diese Feststellung zeigt nicht nur, wie ‚ausverkauft' und begehrt der *Apelles Germanicus* während der ‚Dürer-Renaissance' der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, sondern auch, dass diese über das europäische Festland hinaus bis nach England reichte. Es war dann auch Thomas Howard, der die Radierungen bei Hollar in Auftrag gab und sie in Antwerpen nach den Originalen *(ex Collectione Arundeliana)* ausführte – was das beschriebene Rezeptionsinteresse zusätzlich unterstreicht.

Interessant sind Hollars Grafiken aber auch wegen der von ihm ergänzten Beischriften, die ebenfalls deutlich zeigen, dass und wie sehr Dürer seinen Platz im ‚Pantheon' um 1640 behauptete. So sind unter die Kopie des Madrider Selbstbildnisses zwei lateinische Distichen Giovanni Paolo Lancelottis („L. Lancelottus") von unverkennbar kunsttopisch-‚hagiografischem' Charakter gesetzt: „Effigies ALBERTE tuæ DVRERE iuvente,/Sed non Virtutum, talis in Orbe viget;/Ars si se genium, moresq[ue] referre valeret,/Clarior ulla tua non foret effigies." („Ein solches Abbild deiner Jugend, (oh) Albert Dürer,/aber nicht deiner Tugenden, blüht auf dem Erdenrund;/vermöchte die Kunst, dein Ingenium und deine Sitten wiederzugeben,/strahlender als dein Bild wäre keines.")[3]. Neben einer Nobilitierung Dürers und seines aus hoher Tugend gespeisten Schaffens, das ihn als ein nachzuahmendes *exemplum virtutis* exponiert, wird hier ein Topos aufgerufen, der auch aus Dürers eigenem Porträt-Schaffen bekannt und in der humanistischen Tradition verankert ist, demgemäß die Kunst zwar die äußere, sichtbare Form eines Menschen exakt wiederzugeben vermag, nicht aber die innere Geisteshaltung. Beispielhaft kann an Dürers Kupferstich-Porträt des Philipp Melanchthon von 1526 erinnert werden, in dem die lateinische Inschrift ähnlich lautend versichert, dass Dürer zwar das Antlitz Philipps, seine gelehrte Hand aber nicht dessen Geist habe darstellen können: „Viventis Potuit Durerius Ora Philippi/Mentem Non Potuit Pingere Docta Manus".[4]

Dass neben Dürer selbst auch das Bildnis seines Vaters kopiert und auf diese Weise lanciert wurde, betont überdies den Gedanken einer ‚Kunst-Dynastie', als



Taf. 28b: Wenceslaus Hollar: Albrecht Dürer d. J., 1644/45

deren Vollendung der Sohn erscheint. Zudem zeigt die lateinische Inschrift des vorliegenden Blattes, die beide Radierungen als ein Geschenk des Antwerpener Malers Hendrik van der Borcht d. J. an den hohen Frankfurter Ratsherren und Gelehrten Johann Maximilian zum Jungen ausweist, dass solche druckgrafischen Kopien Dürer'scher Originale offenbar als in hohem Maße adäquate Zueignungen im Rahmen einer zeitgenössischen gelehrten Gabenkultur betrachtet wurden, was Dürers Platz in einem ‚europäischen Pantheon' der Zeit auch in dieser Hinsicht bekräftigt.

Jörge Bellin

1 London, National Gallery, Inv. Nr.: NG1938, und Museo del Prado, Madrid, Inv. Nr. P002179.
2 Zit. nach Andrea Bubenik: Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528–1700, Farnham 2013, S. 28.
3 Übers. d. V.
4 Karel G. Boon und Robert W. Scheller (Hg.): Hollstein. German Engravings Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Bd. 7: Albrecht und Hans Dürer, Amsterdam 1971, S. 95.

Literatur

Jan Bialostocki: Dürer and His Critics, 1500–1971: Chapters in the History of Ideas, Including a Collection of Texts, Baden-Baden 1986. – Andrea Bubenik: Wenceslaus Hollar and the (Re)Production of Albrecht Dürer, in: Dies. (Hg.): Perspectives on Wenceslaus Hollar, London 2016, S. 79–90. – Dies.: Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528–1700, Farnham 2013. – Susan Foister: Dürer's Nuremberg Legacy: The Case of the National Gallery Portrait of Dürer's Father, 2003: https://www.britishmuseum.org/pdf/2%20Durer%20Nuremberg%20Legacy.pdf (zuletzt: 24.7.2018). – Alena Volrábová (Hg.): Wenceslaus Hollar (1607–1677) and Europe between Life and Desolation, Prag 2007.

Kat. 29

Wenceslaus Hollar

Radierung dreier Medaillen-Modelle mit den Porträts Sebald Behams und seiner Frau Anna sowie Behams Monogramm

1647, Radierung, 6,7 x 12 cm, 1. Zustand von 3
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Mit der Radierung, die hier in ihrem ersten Zustand (von insgesamt dreien) vorliegt, reproduzierte Wenceslaus Hollar (1607–1677) im Jahr 1647 drei steinerne Medaillen-Modelle des Matthes Gebel, die 1540 gefertigt worden waren (Taf. 29a). Eines von ihnen zeigt den Künstler Sebald Beham, ein weiteres dessen erste Frau



Taf. 29a: Hollar: Radierung dreier Medaillenmodelle, 1647

Anna und das dritte Behams Monogramm „HSB“, das von einem Lorbeerkranz umfangen wird. Unter dem Monogramm-Rund in der Mitte findet sich der Materialverweis „Sculpsit in lapide“ – und davor „HSB“: Hollar scheint die Modelle für Werke Behams gehalten zu haben.[1] Ab dem zweiten Zustand des Blattes sind diese Angaben dann noch durch die genannte Datierung, den Vermerk „W Hollar fecit“ sowie den Zusatz „Ex Collectione henrici van der Borcht, francofurti.“ ergänzt.[2]

Hollar schuf die von Georg Christoph Kilian 1714 kopierte Radierung während seiner Antwerpener Jahre (1644–51/52; Bartrum 2010, S. 289). Der „Ex Collectione“-Text – die seinerzeit keineswegs nur von ihm gebrauchte, auch kommerzielle Zwecke bedienende Formel hatte Hollar bereits in seiner Funktion als Haus-*caelator* des Earl of Arundel in London zu verwenden begonnen – markiert, dass der böhmische Zeichner und Grafiker die Modelle im Besitz Hendrik van der Borchts d. Ä. vorfand.[3] Mittlerweile befinden sich die wunderbar gearbeiteten Stücke im Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.[4] Verbunden war Hollar der Sammlung des in Frankfurt niedergelassenen älteren van der Borcht dabei nicht zuletzt durch seinen Künstler-Freund Hendrik van der Borcht d. J., der ihn damals auch in geschäftlichen Dingen vertrat. Die in feinen Solnhofener Sandstein geschnittenen Modelle dürften Hollar zum einen als exquisite Objekte, zum anderen ob des dargestellten Künstlers interessiert haben, war Beham doch wie Hollar selbst ein Meister der Druckgrafik.



Taf. 29b: Matthes Gebel: Medaillen-Modell mit dem Porträt Sebald Behams, 1540, Ø 3,77 cm, Stein, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

„Sebald Beham ist ein zu Unrecht unterschätzter Künstler der deutschen Renaissance, der gerne als ‚gottloser Maler von Nürnberg' abqualifiziert wird."[5] Mit diesem Satz macht Alison G. Stewart darauf aufmerksam, dass es der kunsthistorischen Aufarbeitung eines Œuvres nicht unbedingt zuträglich sein muss, wenn das Leben einer Künstlerin oder eines Künstlers Skandale bereithält: Zu einem von drei „gotlosen maler[n]" wurde Beham, als er sich gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Barthel und dem Kollegen Georg Pencz 1525 u. a. für die Verbreitung radikalreformatorischer Ideen vor dem Nürnberger Gericht zu verantworten hatte – und im Zuge des erfolgten Schuldspruchs gezwungen war, die Stadt zu verlassen.[6] Über dieses fraglos einschneidende biografische Ereignis gelte es nun jedoch nicht zu übersehen, so Stewart weiter, was Sebald Beham, der später auch als Hans Sebald Beham zu firmieren begann, „wirklich war: ein überaus produktiver Künstler, der die zu seiner Zeit florierende Druckgrafik entscheidend mitprägte." Anders als sein Bruder malte Sebald Beham wenig, sein druckgrafisches Werk allein umfasst jedoch mehr als 1.500 Stiche, Radierungen und Holzschnitte; zudem hinterließ er zahlreiche Entwürfe für (heute leider überwiegend zerstörte) Buntglasfenster.

Beham wird die Modelle selbst in Auftrag gegeben haben, deren Detailreichtum besonderes im Bereich der Haare und Gewänder zu beeindrucken weiß und von der Meisterschaft des Nürnberger Medailleurs bzw. „Pildschnitzer[s]" Matthes Gebel zeugt (Taf. 29b).[7] Die Profil-Köpfe werden jeweils von einer Inschrift umlaufen, die den Namen des bzw. der Porträtierten und das Alter im Moment der Darstellung nennt – Anna war 45, Sebald 40 – sowie die Modelle, von denen allem Anschein nach nie Medaillen gegossen wurden, auf 1540 datiert; Sebald wird zudem als „Maller" („Maler" bei Hollar) ausgewiesen. Eine solche Kommission war durchaus kostspielig: Vier Gulden wendete Christoph Scheurl, Ratskonsulent der Stadt Nürnberg, 1533 für die Modelle (Vorder- und Rückseite) einer Medaille aus der Hand Gebels auf, die neben dem eigenen auch das Konterfei seiner Frau Katharina zur Darstellung bringt.[8] Albrecht Dürer, von dem Gebel 1527 ebenfalls eine Bildnismedaille fertigte, die ein Jahr später zum Tod des *Apelles Germanicus* abgewandelt wiederaufgelegt wurde (vgl. Taf. 12e), ließ sich das 1520 von Hans Schwarz geschaffene Holzmodell einer Medaille mit seinem Porträt zwei Gulden kosten: Den gleichen Betrag verlangte Dürer selbst nur einen Monat zuvor für ein Mariengemälde.[9]

Hollar gab Gebels Modelle, deren Durchmesser mit 3,77 cm (Sebald Beham), 3,64 cm (Anna Beham) und 3,63 cm (Monogramm) leicht variieren und von

denen dasjenige mit dem Monogramm gewiss die Medaillen-Rückseite(n) liefern sollte, mit großer Sorgfalt und annähernd in Originalgröße wieder. Seine Radierung fixiert dabei ein Arrangement, auf das hin die Modelle zwar bereits konzipiert waren, das von ihnen jedoch nicht realisiert werden muss: Über das Monogramm-Rund hinweg wenden sich Anna und Sebald einander zu, ihre Einzelbildnisse fügen sich somit einerseits zu einem Ehepaarporträt, andererseits gilt der Blick beider zuallererst gar nicht dem jeweiligen Gegenüber, sondern dem Signum des Beham'schen Künstlerruhms.

Franz Hefele

1 Das Monogramm an dieser Stelle brachte später auch Julius Cahn dazu, in Beham den Autor der Stücke zu sehen, wie Habich 1931, S. 166 anbringt. Heute gelten die Modelle dagegen vollkommen überzeugend als Arbeiten des Nürnberger Meister-Medailleurs Matthes Gebel. – Zu Behams Monogramm: Alison G. Stewart: Sebald Beham, in: Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011 (Ausst. Kat.), S. 13–19, hier S. 13.

2 Siehe etwa das Blatt in der Staatlichen Graphischen Sammlung München: Inv. Nr. 103015 D.

3 Zur Verwendung der „ex collectione"-Formel durch Hollar: Robert Harding: Wenceslaus Hollar and the Earl of Arundel's „design to make a large volumn of prints of all his pictures drawings & other rarities", in: Andrea Bubenik und Anne Thackray (Hg.): Perspectives on Wenceslaus Hollar, Turnhout 2016, S. 41–77, speziell zu vorliegender Radierung S. 62. Siehe auch Kat. 34 in vorliegender Publikation.

4 Objektnummern: 18200395 (Sebald Beham), 18200396 (Anna Beham), 18200397 (Monogramm).

5 Stewart 2011, S. 13. Hier auch das Zitat zum Ende des Absatzes und eine Erklärung, wie es zu dem Namenszusatz „Hans" kam (s. u.).

6 Siehe dazu Gerd Scherhoff: Wie gottlos waren die „gottlosen Maler"? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe, in: Müller und Schauerte 2011, S. 33–48, das Zitat (es stammt aus einer zeitgenössischen Quelle) S. 33. Weiterhin kurz: Günter Meissner (Hg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 8, München/Leipzig 1994, S. 291–293, s. v. Beham (Behaim; Beheim; Beheym; Böhm; Peham), *Sebald (Hans Sebald)* (Iris Kalden-Rosenfeld), hier S. 291. Freilich erregte Sebald Beham nicht nur als Sympathisant der Reformation den Widerstand der Staatsgewalt, er sah sich etwa auch dem Vorwurf der ‚Pornografie' ausgesetzt, dazu: Jürgen Müller und Kerstin Küster: Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams, in: Müller und Schauerte 2011, S. 20–32, sowie Janey L. Levy: The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject, in: Stephen H. Goddard (Hg.): The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550, Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, Lawrence 1988 (Ausst. Kat.), S. 40–54.

7 Der genannte Titel findet sich im Totenbuch von St. Lorenz, siehe: Hermann Maué: VI.2 Augsburg und Nürnberg, in: Walter Cupperi u. a. (Hg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Staatliche Münzsammlung München, Berlin 2013 (Ausst. Kat.), S. 197–200, hier S. 198. – Es liegt kein Dokument vor, das den Auftrag bestätigt, war so aber gängige Praxis. Anders scheint auch kaum zu erklären, dass Anna Beham ebenfalls ein Bildnis erhielt. Wenigstens erwähnt werden soll hier, dass Matthes Gebel bis 1556 mit

Margarete Beheim verheiratet war: Ob zwischen ihr und Beham ein Verwandtschaftsverhältnis bestand, ließ sich nicht klären. Das AKL jedenfalls führt Beham auch unter Beheim: Meissner 1994, S. 291.

8 Günter Meissner (Hg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 50, München/Leipzig 2006, S. 463 f., s. v. Gebel (Gabl; Gebell; Göbbel; Göb[e]l, Gobl), *Matthes (Mathes)* (Hermann Maué), hier S. 463.

9 Ulrich Pfisterer: I. Medaille und Bildniskünste. Kontexte und Konkurrenzen eines neuen Mediums, in: Cupperi u. a. 2013, S. 93–96, hier S. 93.

Literatur

Giulia Bartrum (Hg.): The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Wenceslaus Hollar Part III, Ouderkerk aan den IJssel 2010, S. 289. – Georg Habich: Die Deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhundert, Bd. 1.2, München 1931, S.166 u. Taf. CXXXVII.

Kat. 30

Jean Baron (gen. Tolosano)

Rom
1640er Jahre
63 [von 67?] Kupferstiche, durchschnittlich 19 x 14 cm, in späterem Klebeband
Privatbesitz

Von dem offenbar aus Toulouse stammenden Zeichner und Kupferstecher Jean Baron ist wenig bekannt. Die spärlichen biografischen Angaben, wie sie in den älteren Nachschlagewerken seit dem späten 18. Jahrhundert kolportiert werden, sind teils falsch; interessant ist allein die Information, dass Baron 1638 in Paris ein Kind taufen ließ.[1] Verlässliche Angaben wurden erst jüngst in den Registern der römischen Pfarrgemeinde S. Andrea delle Fratte entdeckt: Demnach wohnte Baron 1658–60 in der Discesa di S. Giuseppe, die zu diesem Sprengel gehörte. 1660 wurde auch sein mit 28 Jahren verstorbener Sohn dort beerdigt.[2] Nimmt man an, Baron habe diesen Sohn frühestens mit 18–20 Jahren bekommen, dann wäre er um 1612/14 geboren. Vermutlich dürfte sein Geburtsdatum aber noch weiter zurückliegen.

Barons Kupferstiche mit Künstlerbildnissen sind durchgängig entweder mit „Baron f." oder „B. F." signiert (Taf. 30a u. 30b). Alle Porträts basieren dabei auf den Holzschnitten aus Vasaris *Vite* von 1568 (vgl. Kat. 10). Auch die Namensbeischrift und Charakterisierung als Maler, Bildhauer und/oder Architekt folgt Vasaris Einordnung des jeweiligen Künstlers. Dass Baron nach den *Vite* kopierte und nicht nach den beiden Editionen, die ausschließlich Vasaris Porträts als durchlaufende Serie ohne weitere Binnenunterteilung beinhalten (den *Ritratti*

von 1568 bzw. den *Effigie* von 1629), erweist sich an den Auslassungen in Barons Bildnisreihe. Diese Lücken lassen sich zwar nur annäherungsweise bestimmen, da außer dem hier vorgestellten Exemplar von Barons Porträtserie mit 63 Bildnissen[3] offenbar in öffentlichen Sammlungen allein das Département des estampes et de la photographie der Pariser Bibliothèque Nationale eine noch umfangreichere Zusammenstellung mit 65 Porträts besitzt (das wesentlich kleinere, ovale Selbstbildnis Barons in diesem Klebeband mit seinen Werken dürfte nicht in diese Reihe gehören).[4] Angeblich gibt es in einer Pariser Privatsammlung ein weiteres Exemplar mit 67 Künstlern.[5] Damit könnte tatsächlich die komplette Zahl der realisierten Bildnisse benannt sein, da in der frühen Auflistung der Porträts in Karl Heinrich Heineckens Künstlerlexikon (1788) noch zwei weitere Dargestellte – Leon Battista Alberti und Cosimo Rosselli – auftauchen, die weder in dem Exemplar der Bibliothèque Nationale noch in der hier präsentierten Sammlung vorzufinden sind.[6] Ansonsten sind nur Einzelblätter bekannt. Trotz dieser Unsicherheit ist klar, dass der zweite Teil Vasaris mit den Künstlern des Quattrocento bei Baron fast vollständig ausgelassen wurde. Aus dem ersten Teil, dem Trecento, fehlen nur vier Bildnisse: Agnolo Gaddi, Jacopo da Casentino, Lorenzo Monaco und Lorenzo di Bicci. Vasaris Teil 3.1 ist bis auf sieben Porträts komplett. Bei Teil 3.2 hat Baron anscheinend von hinten angefangen zu arbeiten, denn die ersten 13 Bildnisse fehlen, wogegen von denjenigen im hinteren Teil des Buches nur Montorsoli, Michelangelo, Primaticcio und Jacopo Sansovino nicht vorhanden sind. Auch hat es offenbar nie ein Titelblatt gegeben.



Taf. 30a: Antonio da Sangallo, in: Baron: Bildnisserie nach Vasari, 1640er Jahre

Allem Anschein nach blieb Barons Serie von Künstlerbildnissen also Fragment – denn um eine *best-of*-Auswahl aus Vasari handelt es sich auf keinen Fall. Über die Gründe, warum das Unternehmen abgebrochen wurde, lässt sich nur spekulieren. Auffällig ist, dass offenbar die Publikation von Vasaris Holzschnitten 1629 unter dem Titel *Effigie di celebri pittori, scultori et architetti la cui vita fu descritta dal signor Giorgio Vasari*, die zumindest heute nur noch in sehr wenigen Exemplaren erhalten ist,[7] die Nachfrage nicht dauerhaft befriedigen konnte. 1647 und dann gleich in einer weiteren Auflage 1648 druckte der Verleger Dozza in Bologna



Taf. 30b: Taddeo Zucchero, in: Baron: Bildnisserie nach Vasari, 1640er Jahre

Vasaris *Viten* unter Verwendung der originalen Holzstöcke für die Porträts nach. Bereits 1642 war mit den *Imagine de piu famosi et excellenti pittori, scultori et architetti ditalia dedicata gli amatori del arte* ein weiterer, wenig erfolgreicher Ver-

such unternommen worden, Vasaris Künstlerporträts in Nachstichen wieder zugänglich zu machen (vgl. Kat. 27). Nördlich der Alpen erschienen 1635 van Dycks *Iconographie* (vgl. Kat. 25) und 1649 Jean Meyssens Zusammenstellung (vgl. Kat. 33). Um Barons Vorhaben in diesem Kontext zu verorten, lässt sich noch auf zwei weitere Beobachtungen verweisen: In Dozzas Vasari-Ausgaben von 1647 und 1648 waren einige der bei Vasari fehlenden Porträts bzw. leer gelassenen Rahmen ergänzt worden, etwa das Bildnis Correggios, das sich zwischen Giorgione und Piero di Cosimo befindet. Baron kopierte die beiden letzteren, nicht aber Correggio. Dies könnte darauf hindeuten, dass Baron (noch) nicht die neue, sondern nur die alte 1568er-Ausgabe vorlag. Ebenso nahm Baron die Porträts in Carlo Ridolfis *Le maraviglie dell'arte* von 1648 (vgl. Kat. 31) nicht zur Kenntnis – auch dies kein zwingendes Argument, aber vielleicht ein Indiz, dass diese Serie ebenfalls noch nicht oder nicht lange vorlag.

Das verstärkte Interesse an Serien von Künstlerporträts, der Abbruch von Barons Unternehmen wohl angesichts neuer konkurrierender Publikationen und die verwendeten (bzw. noch nicht verwendeten) Bildvorlagen scheinen so allesamt für eine Entstehung der Kupferstiche in den 1640er Jahren zu sprechen. Möglicherweise erklärt sich damit auch deren nicht besonders überzeugende Qualität: gefertigt von einem Künstler wohl in seinen 30ern, noch nicht lange in Rom angekommen und finanziell auf einen schnellen Auftrag angewiesen. Barons berühmtester Stich nach Poussins *Pest von Ashdod* aus den 1660er Jahren wartet dann jedenfalls mit einer wesentlich ansprechenderen Machart auf.

Ulrich Pfisterer

1 François Basan: Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, Paris 1767, Bd. 1, S. 31 noch ohne genaue Lebensdaten; Johann H. Füssli: Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1806, Bd. 2.1, S. 39 mit Geburtsdatum 1631; Le Blanc 1850, S. 151 vermutet um 1616. – Einzig die Bildnisse Raffaels und Marcantonio Raimondis von Baron wurden einzeln besprochen, s. Wagner 1969, S. 141; Cuzin 1983, S. 190, Kat. 249 (Martine Vasselin) u. 450.

2 Laura Bartoni: Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant' Andrea delle Fratte (1650–1699), Rom 2012, S. 96.

3 Bei dem hier vorgestellten Exemplar scheint es sich um dasjenige aus dem Katalog *A Choice Collection of Books on Painting and Graphic Arts Including a Number of Works on Illuminated Manuscripts and Portrait Miniatures from the Stock of Martinus Nijhoff Bookseller*, Dordrecht 1930, S. 2, Nr. 8 zu handeln. Ob es sich bei der den Bildnissen vorangestellten, nicht zugehörigen Kartusche um den im Katalog beschriebenen Titel der „Saggi di prosopopee poetiche di Giac. Paoli, d'après O. Cocchi" handelt, ließ sich nicht verifizieren.

4 BNF, Paris, ED-106-FOL; s. Weigert 1939, S. 265–271.

5 https://www.akg-images.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ39BVVOO (zuletzt: 4.6.2018).

6 Karl H. Heinecken: Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, Bd. 2, Leipzig 1788, S. 154–156; vgl. die komplette Liste der 67 Bildnisse in Le Blanc 1850, S. 151 f. – Diese fehlen auch unter den 26 heute im Kupferstich-Kabinett Dresden erhaltenen Künst-

lerbildnissen Barons; Dr. Gudula Metze danke ich herzlich für ihre Hilfe mit den Dresdner Beständen.

7 Digitalisiert ist das Exemplar der BNF: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84539860/f1.item (zuletzt: 4.6.2018).

Literatur

Charles le Blanc: Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations, Bd. 1, Paris 1850. – Jean Pierre Cuzin (Hg.): Raphael et l'art français, Paris 1983. – Hugo Wagner: Raffael im Bildnis, Bern 1969. – Roger-Armand Weigert (Hg.): Bibliothèque nationale (France). Département des estampes et de la photographie. Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle, Bd. 1: Alix (Jean)-Boudeau (Jean), Paris 1939.

Kat. 31

Carlo Ridolfi

Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello stato

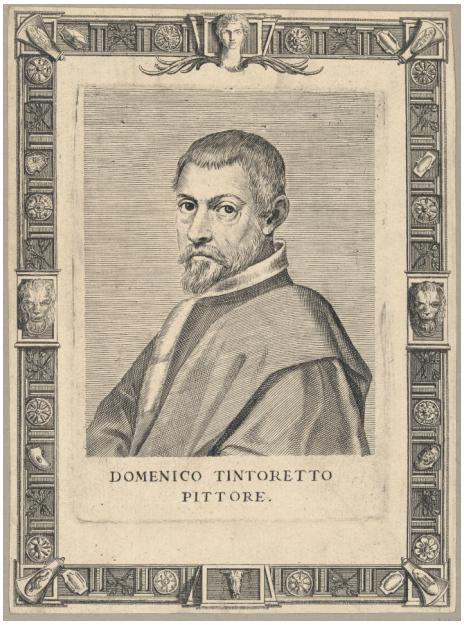
Venedig: Giovanni Battista Sgava
1648
4°; 2 Bde., Bd. 1: [60], 406 S., gestochener Schmutztitel, 1 Kupferstich als Frontispiz mit der *Allegorie der Malerei*, 21 Porträts | Bd. 2: [60], 324 S., 16 Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Weitere Aufl.: *Ritratti delli più celebri pittori della scuola veneziana antichi e moderni nuovamente raccolti e pubblicati*, Venedig 1787; *Le Maraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato descritte dal Cav. Carlo Ridolfi*, hg. v. Giuseppe Vedova, 2 Bde., Padua 1835–37; *Le meraviglie dell'arte ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, hg. v. Detlef F. von Hadeln, Venedig 1648, 2 Bde., Berlin 1914–24 (ohne Kupferstichporträts)

Die *Maraviglie dell'arte* sind der erste umfassende Versuch einer Historiografie venezianischer Malerei in der Frühen Neuzeit. Carlo Ridolfi (1594–1658), der selbst Künstler war, jedoch als Schriftsteller weit mehr Erfolg hatte, orientierte sich in Aufbau und Sprachstil an den fast einhundert Jahre zuvor erschienen *Viten* Giorgio Vasaris (vgl. Kat. 10), ohne den berühmten Vorgänger jedoch explizit als Quelle zu nennen (Polati 2014, S. 177; Puppi 1997, S. 662; Sohm 2001, S. 726). Stattdessen habe Ridolfi nach eigener Aussage die insgesamt 154 Viten zunächst aus reinem Zeitvertreib und zur reinen Unterhaltung zusammengetragen (siehe das Vorwort an den Leser). Tatsächlich waren einige der Lebensbeschreibungen bereits 1642 in Manuskriptform vorhanden. Das Leben des Tintoretto wurde im selben Jahr mit einer Widmung an den Dogen Francesco Erizzo und den venezianischen Senat publiziert, wofür Ridolfi mit der Ritterwürde, die Papst Innozenz X.



Taf. 31a: Tizian, in: Ridolfi: Le maraviglie dell'arte, 1648, S. 134



Taf. 31b: Domenico Tintoretto, in: Ritratti delli più celebri pittori della scuola veneziana antichi e moderni nuovamente raccolti e pubblicati, Venedig 1787

1645 bestätigte, belohnt wurde (von Hadeln 1914–24, Bd. 1, S. XVIII).

Die Forschung ist sich einig, dass diese Ehrungen und Ridolfis enge Beziehungen zu der angesehenen venezianischen Accademia degli Incogniti ausschlaggebend für das große historiografische Projekt der *Maraviglie* waren (Sohm 2001, S. 728). Sehr wahrscheinlich war auch der Rat Bernardo Giuntis, die textliche Struktur der Viten nach dem Vorbild Vasaris auszurichten, von einiger Bedeutung. Bernardo weilte zu diesem Zeitpunkt in Venedig und war der Sohn von Filippo Giunti, der 1568 Vasaris Lebensbeschreibungen verlegt hatte (Polati 2014, S. 177).

Ridolfi selbst beschreibt sein Werk als eine „historia mista di Pitture e di racconti" (Bd. 1, im Vorwort an die Widmungsträger), und tatsächlich ist die literarische Form der Biografie nicht immer streng eingehalten, sondern wird, ähnlich wie bei Vasari, durch eingeflochtene Anekdoten, die literarischen Epigramme des Bischofs Baldassare Bonifacio und die mehr oder weniger detaillierten Gemäldebeschreibungen aufgelockert. Einige Viten sind nur in Form skizzenhafter Notizen gehalten, andere, und dies betrifft insbesondere die Viten der großen venezianischen Meister (Tizian, Tintoretto, Veronese), fallen so ausführlich aus, dass sie als eine historische Quelle ersten Ranges zu erachten sind.

Der detaillierte Index, der dem Text vorangestellt wurde, und die inventarähnliche Werkliste, die jeder Künstlerbiografie beigefügt wurde, verraten den enzyklopädischen Anspruch, den der Autor mit seinem Werk verfolgte. Zusammen mit den Widmungen an die beiden Kunsthändler und zentralen Figuren des venezianischen Kunstmarktes, die Niederländer Jan und Gerrit Reynst (Bd. 1; vgl. Kat. 38), und den venezianischen Kunstsammler Bortolo Dafino (Bd. 2) erweisen sich die *Maraviglie* als Handbuch für alle interessierten Kunstliebhaber und Kunstsammler.

Wie Vasari stellt Ridolfi seinen Künstlerviten eine kurze einleitende Abhandlung über die Entwicklung der venezianischen Malerei voran. Darin erweist sich die Polemik gegen den berühmten Florentiner Vorläufer als leitende Argumentation. Der regionalistische, antivasarianische Schreibmodus, der in der Lagunenstadt

seit Lodovico Dolces *Dialogo della Pittura* von 1557 äußerst präsent war, kulminiert in dem Versuch, das Stilparadigma der venezianischen Malerei des Cinquecento mit ihren Hauptvertretern Tizian, Tintoretto und Veronese zu einem ästhetischen Wertekanon zu erheben. Auch der entgegen Vasari für Venedig reklamierte Neuanfang, der über die ‚griechischen Maler' in der Lagunenstadt eingeleitet wird, zielt auf diese Absicht. Auch wenn Ridolfi keine so kohärente Kunsttheorie wie Giorgio Vasari liefern kann, leiten seine *Maraviglie* einen Perspektivwechsel in der Beurteilung venezianischer Malerei ein.

Wie Meijer herausgearbeitet hat, erlangte Ridolfi ähnlich wie Vasari einen großen Teil seiner Informationen über das Sammeln und Studieren von Handzeichnungen (1998, S. 218). Für das Frontispiz in Band eins der *Maraviglie* existiert eine Vorzeichnung von ihm selbst und auch für die Kupferstichporträts hat Ridolfi mit hoher Wahrscheinlichkeit die Vorzeichnungen geliefert. Für die beiden Bände der *Maraviglie* arbeitete er mit dem Kupferstecher Jacopo Piccini zusammen. Piccini orientierte sich im Darstellungsmodus an den seit Giovanni Bellini bekannten halbfigurigen Büstenporträts, womit die Monumentalität der ganzseitig jeder Vita vorangestellten Porträts noch verstärkt wird (Meijer 1998, S. 218).

Nur bei dem Porträt von Tizian (Taf. 31a) verwendete Ridolfi einen Kupferstich von Giovanni Georgi, der bereits die wichtigsten Mitglieder der Accademia degli Incogniti in einer Kupferstichserie festgehalten hatte. Das Vorbild für diesen Stich war das berühmte Selbstbildnis Tizians, das Georgi nur in einem leicht veränderten Ausschnitt wiedergibt.[1] Somit lässt sich mit einiger Sicherheit sagen, dass Ridolfi Tizians Gemälde aus eigener Anschauung kannte, möglicherweise hat er es sogar direkt kopieren können. Da eine Vorzeichnung zu dem Stich leider nicht erhalten ist, lässt sich der Anteil Ridolfis an dem Stich aber nicht mehr vollständig rekonstruieren.

Der Porträtstich von Dario Varotari ist ein weiteres Beispiel dafür, dass Ridolfi für seine Buchillustrationen in sehr engem Kontakt mit den Werkstätten und den Nachkommen der dargestellten Künstler stand. Dieser Stich wurde nämlich von dem Neffen Varotaris angefertigt.

In jedem Fall avancierte die Stichserie aus den *Maraviglie* zur kanonischen Darstellung venezianischer Maler. Dies wird durch die Neuauflage der Stiche von 1787, die unter dem Titel *Ritratti delli più celebri pittori della scuola veneziana antichi e moderni nuovamente raccolti e pubblicati* in Venedig erschien, nochmals unterstrichen (Taf. 31b).[2] Zur Verstärkung des denkmalhaften Charakters wurde auf einer zweiten Kupferstichplatte noch ein klassizistischer Ornamentrahmen entworfen, der die Porträts in ihrer historischen Bedeutung inszeniert.

Claudia Steinhardt-Hirsch

1 Gemäldegalerie Berlin, INV 163.
2 In dieser Serie waren außerdem noch acht Porträts aus der Serie von Longhi, 1762 (vgl. Kat. 76).

Literatur

Detlev Freiherr von Hadeln: Vorwort, in: Carlo Ridolfi: Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato, hg. v. Detlev Freiherrn von Hadeln, 2 Bde., Berlin 1914–24. – Bert W. Meijer: Per Carlo Ridolfi Disegnatore, in: Anna Forlani Tempestini und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni, Rimini 1998, S. 217–229. – Andrea Polati: Da Ridolfi a Boschini. Il contesto, le strategie letterarie e il pubblico, in: Enrico Maria Dal Pozzolo (Hg.): Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, Treviso 2014, S. 176–189. – Ders.: Il Cavalier Carlo Ridolfi (1594–1658). La vita e l'opera pittorica, Vicenza 2010. – Lionello Puppi: „Un ordinaria forma non alletta". Arte, riflessione sull'arte e società, in: Gino Benzoni und Gaetano Cozzi (Hg.): La Venezia barocca, Venedig 1997, S. 595–699. – Philipp Sohm: La critica d'arte del Seicento. Carlo Ridolfi e Marco Boschini, in: Mauro Lucco (Hg.): La Pittura nel Veneto. Il Seicento, 2 Bde., Mailand 2001, Bd. 2, S. 725–756.

Kat. 32

Balthasar Moncornet

Divers Portraits [Titel auf dem Einbandrücken: Sammlung von Porträtstichen berühmter Männer und Frauen]

Paris: Balthasar Moncornet
1640er/50er Jahre
4°; individuell zusammengestellte Sammlung von 354 Porträt-Kupferstichen aus unterschiedlichen Serien Moncornets, dabei wenige Blätter von anderen Stechern, dazu Reste einiger ausgerissener Blätter
Privatbesitz

Zwar hatte das Interesse an und die Produktion von druckgrafischen Porträts berühmter Männer und Frauen seit dem 16. Jahrhundert immer mehr zugenommen, aber erst Balthasar Moncornet (1598–1668), Kupferstecher und Verleger, scheint ab 1632 das volle ‚massenmediale' Potential der gedruckten Bildnisse erkannt zu haben.[1] Moncornet sollte in den nächsten drei Jahrzehnten mehr als 900 Porträts verschiedener Berühmtheiten produzieren und zur Hochzeit seines Verlags rund 4.000 Abzüge pro Monat verkaufen. Allerdings erwuchs ihm ab 1652 im Verleger Louis Boissevin ein harter Konkurrent, der speziell ob der Qualität seiner Porträtstiche, eines größeren Formats und begleitender Kurzbiografien Erfolg hatte. Moncornet reagierte darauf, indem nun auch er längere Begleittexte unter seinen Bildnissen platzierte und zudem ab 1659 seine Porträts mit aufwendigen Rahmungen versah.

Das Hauptinteresse der Zeit richtete sich dabei auf den Adel: Moncornets Folge zu den französischen Königen *(Les vrais pourtraicts des roys de France* […] *depuis Pharadmond jusqeus à Louis 14e régnant)* ist in der vorliegenden Sammlung nicht vertreten, dafür aber die Zusammenstellung der Verhandlungsführer des Westfälischen Friedens *(Portraits, noms et qualitez des ambassadeurs*, von der vollständigen Serie mit Titel und 35 durchnummerierten Porträts sind vorhanden die Nr. 1 sowie 6–35), männliche und weibliche Vertreter des europäischen Hochadels einschließlich einiger ottomanischer Sultane und ihrer Hauptfrauen *(Portraits des princes, seigneurs et personnes illustres)*, Kirchenmänner und Heilige, die vier lateinischen Kirchenlehrer, die ‚Premierminister' und Kanzler der wichtigsten Reiche sowie schließlich 14 berühmte ‚Männer des Geistes', darunter der Mediziner Jean François Fernel, Leibarzt Heinrichs II., der Philosoph Raimundus Lullus, Erasmus, François Rabelais, der Schreibmeister Guillaume de Gangneur (Taf. 32a) und vier Künstler: Dürer (Taf. 32b), Hans Holbein d. J. (vgl. Taf. 23c), Lucas van Leyden (vgl. Taf. 23b) und Raffael (Taf. 32c). Bemerkenswerterweise wird ein weiterer Künstler, Rubens, nicht als Maler präsentiert, sondern weit zuvor in einer Reihe mit anderen wichtigen Adligen als „Chevalier" und „Conseiler d'estat du Roy tres Catholique" (Taf. 32d). Moncornet fertigte mindestens noch einen Porträtstich zu einem Künstler, der jedoch formal von den hier versammelten Bildnissen abweicht und nicht aufgenommen ist, nämliche eine seitenverkehrte Kopie des Konterfeis von Jacques Callot nach Michel Lasne. Außerdem scheint Moncornet in einigen wenigen Fällen auch Druckplatten anderer Künstler in sein Angebot aufgenommen zu haben. So erscheint der Jurist und Politiker John Pym, der „Maistre Pin l'Archicagot", unter den ‚Männern des Geistes' auf demselben Papier gedruckt, aber von Jacques Honervogt I. gestochen und signiert.



Taf. 32a: Guillaume de Gangneur, in: Moncornet: Divers Portraits, 1640er/50er

Moncornet vereinheitlichte seine Bildnisse formal dadurch, dass alle oval gerahmt sind und zumeist in der oberen linken Ecke das Wappen des oder der Dargestellten (sofern vorhanden) zeigen, in der rechten Ecke findet sich zudem ein



Taf. 32b: Dürer, in: Moncornet: Divers Portraits, 1640er/50er



Taf. 32c: Raffael, in: Moncornet: Divers Portraits, 1640er/50er



Taf. 32d: Rubens, in: Moncornet: Divers Portraits, nach 1645/46

auszeichnender Lorbeerkranz oder eine persönliche Imprese. Die Porträts selbst sind freilich großenteils nach anderen Druckgrafiken kopiert. Die Vorlage für Dürer, Lucas van Leyden und Holbein (wie auch für Erasmus) lieferte eine Porträtserie des Andries Stock von (um) 1629 (vgl. Kat. 23). Das Bildnis Raffaels, das dem seit 1945 verschollenen Czartoryski Porträt folgt, basiert dagegen auf dem Nachstich des Paulus Pontius aus den 1630er Jahren.[2] Das Bildnis des Rubens setzt den Stich des Pontius für die *Iconographie* des Antonis van Dyck in der Ausgabe des Gillis Hendricx von 1645/46 voraus und liefert zumindest für dieses Künstler-Bildnis einen späten *terminus post quem* (vgl. Kat. 25). Dagegen scheinen Meyssens *Image de divers hommes* von 1649 (vgl. Kat. 33) als Vorlagen (noch?) keine Rolle zu spielen.

Ulrich Pfisterer

1 Allerdings wurde dies auch an anderen Orten fast zeitgleich erkannt, vgl. Friedrich Polleross: „Conterfet Kupfferstich". Neue Erkenntnisse zu den ‚Porträtbüchern' des 17. Jahrhunderts, in: Frühneuzeit-Info 27 (2016), S. 170–191.

2 Hasan Niyazi: The Czartoryski Raphael (2012), in: Three Pipe Problem: http://www.3pp.website/2012/08/the-czartoryski-raphael.html (zuletzt: 7.7.2018).

Literatur
Edmond Rohfritsch: Balthazar Moncornet: graveur, éditeur et marchand d'estampes à Paris au XVIIe siècle ou L'invention du portrait de notoriété de grande diffusion [thèse d'état d'Art et Archéologie soutenue à l'université Paris-IV en 1995], 4 Bde., Paris 1995 [Typoskript].

Kat. 33

Joannes Meyssens

Image de Divers Hommes d'esprit Sublime qui par leur art et sciences deburovent vivre étérnellement et des quels la lovange et renommée faict estonner le monde

Antwerpen: Joannes Meyssens
1649
4°; [2] Bl., Titelblatt, [2] Widmungsblätter, [70] Bl. Kupferstichporträts, [2] Bl.
Privatbesitz und Staatliche Graphische Sammlung München

Weitere Aufl. in Cornelis de Bie: *Het gulden cabinet vande edele vry schilder-const*, Antwerpen: Meyssens, 1661 (vgl. Kat. 37); Antwerpen: Juliaen van Montfort 1662. Die Bildnisserie mit englischem Titel: *The True Effigies of the Most Eminent Painters, and Other Famous Artists That Have Flourished in Europe. Curiously Engraven on Copper-plates. Together with an Account of the Time When They Lived, the Most Remarkable Passages of Their Lives, and Most Considerable Works*, [London] 1694 (vgl. Kat. 47); *The Portraits of the Most Eminent Painters and Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe*, London 1739

Ermutigt vom ökonomischen Erfolg der *Iconographie* van Dycks (vgl. Kat. 25) und in unmittelbarer Konkurrenz zu diesem Unternehmen beschloss der Antwerpener Maler und Kunsthändler Joannes Meyssens (1612–1670) ebenfalls eine Bildnisserie herauszugeben. Anders als van Dycks breit angelegtes Projekt blieb die von Meyssens edierte Serie allerdings ganz auf die Porträts von Bildhauern, Malern und Kupferstechern beschränkt. Frauen kommen nicht vor. Die einzige weibliche Figur ist die Personifikation der als Hauptstadt alles Schönen gepriesenen Stadt Rom, die der Serie vorangestellt ist. Dieser topische Verweis ist zugleich der einzige auf das römische Kunstleben, das in den Bildnissen gänzlich ausgeklammert blieb. Fast alle Dargestellten waren Niederländer oder standen der niederländischen Kunst nahe, wie der Lothringer Jacques Callot. Genauso außen vor blieben einige Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts, denen die vielfach nachgedruckten Bildnisse mit den Versen des Dominicus Lampsonius gewidmet waren (vgl. Kat. 11). Die Auswahl der Bildnisse konzentrierte sich vor allem auf jene Künstler, die seinerzeit den Antwerpener Kunstmarkt dominierten.

Meyssens war in Brüssel geboren, schon früh in die Stadt an der Schelde gezogen und hatte dort eine Malerlehre absolviert. 1640, im Todesjahr von Peter



Taf. 33a: Joannes Meyssens, in: Meyssens: Images de Divers Hommes, 1649



Taf. 33b: Rubens, in: Meyssens: Images de Divers Hommes, 1649

Paul Rubens, wurde er selbst Freimeister der Lukasgilde. Sein malerisches Talent wird weniger durch überlieferte Gemälde bezeugt, als durch die Tatsache, dass seine Kopien van Dycks auch von den besten Kennern für Originale gehalten wurden. Als Kunsthändler war er genauso erfolgreich wie als Verleger. Vom Erfolg zu Lebzeiten zeugt sein Grab in der Antwerpener Kathedrale. Sein Sohn Cornelis, aus der Ehe mit Anna Jacobs hervorgegangen, arbeitete erfolgreich als Kupferstecher auch für den väterlichen Betrieb. Er stach zum Beispiel das Bildnis seines Vaters für die Serie der Künstlerbildnisse (Taf. 33a). Darüber hinaus nahm Meyssens aber eine ganze Reihe unterschiedlicher Stecher unter Vertrag, vermutlich um die groß angelegte Arbeit schnell zum Abschluss zu bringen.

Als Vorlagen für die Drucke dienten gemalte oder gezeichnete Bildnisse und Selbstbildnisse der Künstler, vor allem aber publizierte Porträts. Das gilt beispielsweise für das Porträt des Malers Rubens, das sich auf den von van Dyck in der *Iconographie* reproduzierten Stich zurückführen lässt. Genau wie die anderen Porträts der Serie ist es mit einer ausführlichen Bildunterschrift in französischer Sprache versehen, die mit bemerkenswerten biografischen Details aufwarten kann. So bietet zum Beispiel das von Meyssens publizierte Rubens-Porträt den einzigen Hinweis auf das ansonsten nicht dokumentierte Geburtsdatum des Malers (Taf. 33b). Die Bildnisse verraten deutlich die unterschiedliche Herkunft der Vorlagen und erscheinen weniger vereinheitlicht als die der konkurrierenden Serie von van Dyck, die noch zahlreichen weiteren Porträts als Vorlage diente. Zumeist folgen auch die von Meyssens publizierten Bildnisse den Konventionen des höfischen Porträts, doch zeigt er im Unterschied zu van Dyck ebenfalls Künstler bei der Arbeit. So sieht man auch einen Maler mit Palette in der Hand oder Kupferstecher mit dem Grabstichel.

Dem Titelblatt mit der die Ruhm-Trompete blasenden Fama folgt eine ebenfalls in Kupfer gestochene Widmung des Verlegers an den Graveur und Kunsthändler Michel Le Blon. Die Widmung an diesen international agierenden Kunstagenten, der sich als Abgesandter der schwedischen Krone am Hof des englischen Königs Charles I. aufhielt, erlaubt zugleich Rückschlüsse auf das Publikum, auf das diese

Publikation zielte. Es waren die Angehörigen der höfischen Elite Europas, denen Meyssens die Porträts jener Künstler vor Augen stellen wollte, mit deren Werken er Handel trieb. Diesem Zweck arbeiteten auch die Bildunterschriften zu, die Kunstfreunde und Sammler im Sinne eines illustrierten Künstlerlexikons mit ansonsten noch nicht verfügbaren Informationen versahen. Das auf dem Titelblatt und in der Widmung genannte Datum 1649 blieb in allen publizierten Auflagen unverändert, obwohl die Serie auch in den folgenden Jahren stetig ergänzt wurde. Insgesamt 96 der in Format und technischer Umsetzung sehr ähnlichen Blätter fanden später Eingang in Cornelis De Bies *Gulden Cabinet* (vgl. Kat. 37), das 1662 durch Meyssens verlegt wurde.

Nils Büttner

Literatur
Nils Büttner: „Se ipsum expressit": Rubens's Self-portraits as Public Statements, in: Ben van Beneden (Hg.): Rubens in Private: The Master Portrays His Family, Brüssel 2015, S. 38–53. – Michèle-Caroline Heck: De Van Mander à Sandrart: La biographie au service de l'histoire de l'art, in: Dies. (Hg.): L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVIIe siècle, Turnhout 2009, S. 21–44. – Gerard Lemmens: Introduction, in: Cornelis de Bie: Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst (Neudruck der Ausgabe Antwerpen, Montfort 1662), Soest 1971, S. 1–15.

Kat. 34

Wenceslaus Hollar

Suite de 12 portraits gravés par W. Hollar en 1649, 1650, 1651, d'après des maitres italiens

Antwerpen: Frans van den Wyngaerde
1649–51, Radierungen, 12 Bl., ca. 25,5 x 19 cm
Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen [Abb.: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig]

Die vorliegende Serie, bestehend aus zwölf Blättern größtenteils nach Gemälden aus der Sammlung Jan und Jacob van Verle,[1] steht am Anfang der Tradition, die später als Galeriepublikation – bzw. in diesem Fall vielleicht eher als Verkaufskatalog – bekannt werden sollte. Wenceslaus Hollar (1607–1677) hatte bereits in England damit angefangen, die Sammlung von Thomas Howard und dessen Frau Aletheia Talbot, 14th Earl und Lady von Arundel, zu stechen. Als diese 1642 England Richtung Antwerpen verlassen hatten (endgültig, wie sich herausstellte), gab es für Hollar keinen Grund mehr, sich selber noch lange dort aufzuhalten: 1644 folgte er seinem Hauptauftraggeber, um die „Collectio Arundeliana", die inzwischen auch verschifft worden war, weiter stechen zu können.[2] In Antwerpen

avancierte er in den folgenden zehn Jahren seines Aufenthalts zum vielfach gefragten Kopisten anderer Sammlungen, die er auf seinen Blättern mit der Formel „Ex Collectione" vermerkte, was sowohl den Wert der Sammlung als auch den Ruhm des Sammlers mehren sollte[3] und dadurch letztlich auch wieder seinen eigenen. Einer der Verleger, für die Hollar arbeitete, war Frans van den Wyngaerde, selbst ein Radierer, der sich auf die Herausgabe von Drucken nach italienischen Gemälden spezialisiert hatte.[4] Bei Wyngaerde wurde eine Auswahl der Sammlung der Brüder van Verle publiziert.

Die van Verles sind als Händler für Rohstoffe, nicht jedoch Kunstwerke bekannt, allerdings wurde Jan in der Lukas-Gilde von Antwerpen des Öfteren als *liefhebber der schilderyen*[5] bezeichnet und seine Sammlung wird in den Annalen der Lukas-Gilde lobend erwähnt.[6] Jan hielt sich ab den 1640er Jahren hauptsächlich in Venedig als Vertreter des Familiengeschäfts auf, während Jacob in Amsterdam blieb. Carlo Ridolfi (vgl. Kat. 31) erwähnt, die Sammlung van Verle bestehe aus 19 Gemälden,[7] es gibt jedoch einige Namensunklarheiten, weswegen Jeremy Wood von mindestens 54 Gemälden ausgeht.[8]

Die Bilder hatte Jan vermutlich während seiner Zeit in Venedig gekauft, allerdings fehlt jegliche Ausfuhrgenehmigung, weswegen vermutet wird, dass die Brüder sie mit Hilfe korrupter Beamter aus Venedig herausschmuggelten.[9] Ein Passierschein des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1649 listet sechs der neun Bilder, die Hollar erst später als „Ex Collectione Ioannis et Iacobs van Verle" stach. Dies lässt darauf schließen, dass die Bilder dem Erzherzog[10] (vgl. Kat. 58) zum Kauf angeboten wurden[11] und die van Verles also neben Rohstoffen auch mit Kunstwerken handelten, die Serie Hollars demnach möglicherweise als verkaufsfördernde Maßnahme gedacht war. Heute sind die Gemälde in unterschiedlichen Museen zu finden (u. a. in Washington, München, Madrid).

Die Stiche wurden seitenverkehrt angefertigt, bei mehreren ist eine fingierte Brüstung eingefügt, auf die sich die Porträtierten stützen können. Darunter wurde der Name des Abgebildeten, in einigen Fällen der Beruf, der Maler des vorliegenden Gemäldes oder bei Giorgione sogar „da luy fatto come lo celebra il libro del Vasari" radiert. Darunter ist „W. Hollar fecit, Ex Collectione Iohannes et Iacobi van Verle" sowie „F. van den Wyngaerde excudit" zu lesen. Mitunter ist zusätzlich die Jahreszahl der Entstehung des Stiches sowie der Maler der Vorlage (wenn es nicht schon nach dem Namen des Porträtierten stand) eingraviert. Mehrere der Platten, die zum Teil in der *Chalcographie du Louvre* erhalten sind, wurden von Bullart (vgl. Kat. 44, Taf. 44a) wiederverwendet (Taf. 34a).

Die Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience besitzt das einzige vollständige Exemplar, das von einem handschriftlichen Titelblatt als aus zwölf Blättern bestehend ausgewiesen wird und die hier benutzte Bezeichnung der Serie liefert.[12] Bei Frans van den Wyngaerde waren tatsächlich zwölf von Hollar gestochene Blätter herausgegeben worden, nämlich außer den neun italienischen



Taf. 34a: Wenceslaus Hollar: Vero ritratto de Giorgione, 1650



Taf. 34b: Wenceslaus Hollar: Buonamico Buffalmacco, 1650 (1. Zustand)

Porträts aus der Sammlung van Verle noch das Bildnis des Herausgebers selbst, ein Selbstporträt von Raffael (nach dem Freundschaftsporträt mit Giulio Romano) sowie ein formal anders gestaltetes Porträt von Rubens.[13] Wieso diese zwei letztgenannten Bilder, welche als einzige keine Verbindung zur Sammlung van Verle hatten, in diesen augenscheinlichen Verkaufskatalog aufgenommen wurden, ist unklar.

Die Vorlage zu dem Bildnis, welches bei Hollar in der ersten Fassung als Buonamico Buffalmacco (Taf. 34b) ausgewiesen ist, befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München[14] und wird, wie es auch auf der dritten Fassung der Platte steht, als ein Porträt von Anton Fugger gedeutet. Diese Identifizierung findet sich schon bei Ridolfi: „uno d'un Tedesco di Casa Fuchera con pellicia di volpe in dosso" und im Passierschein der erzherzoglichen Sammlung von 1649: „een Counterfeytsel van eenen duyts van de Turcars". Hier wurde also bewusst eine andere Identifizierung vorgenommen. Auch das angebliche Porträt von Petrarcas Laura war schon bei Ridolfi als „Regina Catarina Cornara" benannt und wurde ebenfalls im zweiten Zustand der Platte wieder korrigiert.[15] Diese Maßnahmen wurden vielleicht als verkaufs- oder zumindest ruffördernd erachtet, vielleicht wurden auch alle Porträtierten vorsätzlich ‚intellektualisiert' (Dichter, Künstler, Wissenschaftler oder Musen derselben).

Annalena Döring

1 Auch Jean und Jacques van Veerle geschrieben.
2 Jacqueline Burgers: A Biographical Sketch of Wenceslaus Hollar, in: Dies.: Wenceslaus Hollar. Seventeenth-Century Prints from the Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Alexandria u. a. 1994 (Ausst. Kat), S. 18.
3 Gerhard Langemeyer und Reinhart Schleier: Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Münster 1976 (Ausst. Kat), S. 264.
4 Jacqueline Burgers: Kat. Nr. 88, in: Dies. 1994, S. 141.
5 Jeremy Wood: Buying and Selling Art in Venice, London and Antwerp: The Collection of Bartolomeo della Nave and the Dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony van Dyck, and Jan and Jacob van Veerle, c. 1637–50, in: The Eightieth Volume of the Walpole Society 80 (2018), S. 1–202, hier S. 32.
6 Philippe Rombouts: De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, Antwerpen 1874, S. 615 f., Fn. 3.
7 Carlo Ridolfi: Le maraviglie dell'arte, Venedig 1648, S. 49, 55, 122, 202, 213, 271 u. 325.
8 Die van Verle Brüder scheinen des Öftern unter gleichen Vornamen, aber unterschiedlichen Nachnamen operiert zu haben, siehe Wood 2018, S. 32.
9 Wood 2018, S. 32 f.
10 Aus dieser Sammlung sind die meisten Bilder heute im KHI in Wien, einige sind jedoch weiter in das Szépművészeti Múzeum, Budapest, gelangt, so u. a. das Selbstporträt von Giorgione (Inv. 86). Das Original dieses *Selbstbildnisses als David* befindet sich hingegen seit 1737 im Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr.: GG 454). Bei beiden Bildern ist heute nur noch der Kopf des Künstlers, ohne das Haupt Goliaths zu sehen, bei dem Budapester Gemälde wurde es bereits so kopiert (zeitgenössisch, 1510), und es ist unklar, wann das Braunschweiger Bild beschnitten wurde. Dieses war seit 1528 in der Sammlung des Kardinals Marino Grimani in Venedig, wie Vasari zu berichten weiß, der in seinen *Viten* 1568 den Kopf dieses Porträts zeigte. Bei Ridolfi wird es 1648 als in der Sammlung Giovanni und Jacop van Voerst befindlich (verm. Zweitname der Brüder Giovanni und Jacop van Verle, Wood 2018, S. 32) und als noch intakt beschrieben: „con la sinistra mano asserrava ne' capegli il capo di Golio". Das Bild mit dem Kopf Giorgiones befand sich in der Zeit in der Sammlung della Nave, 1638 in der Sammlung Hamilton und 1649 in den Inventaren der Erzherzöglichen Sammlung (Wood 2018, App. D., Nr. 59 u. App. 9, Nr. 16). Es wurden also angeblich zur gleichen Zeit die beiden Geschwister-Bilder aus Venedig nach Antwerpen transportiert, wo Hollar dann das gesamte Gemälde 1650 stechen konnte. Der Erzherzog kaufte offensichtlich die Kopie, während das Original knapp hundert Jahre später in Salzdahlem (Vorläufer des Herzog Anton Ulrich-Museums) angefunden werden konnte.
11 Wood 2018, S. 36.
12 INV H 12076 [S3–875a], Bartrum 2010 listet indes nur zehn Blätter.
13 Bartrum 2010 geht fälschlicherweise davon aus, dass das zwölfte Blatt in Antwerpen ein weiteres Porträt von Aretino war, jedoch unterschiedlichen Formats (H. 958).
14 Alte Pinakothek, Inv. 524.
15 Gemälde verschollen.

Literatur

Giulia Bartrum (Hg.): The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Wenceslaus Hollar Part IV, Ouderkerk aan den IJssel 2010, S. 75–82.

Kat. 35

Michiel Snyders
Folge von 7 (von ursprünglich geplanten 24?) Vorlagenblättern, teils mit Künstlerbildnissen

Antwerpen
Um 1650, Kupferstiche, durchschnittlich 18 x 23,7 cm, bis an/in den Plattenrand beschnitten, teilweise 2 oder 3 Zustände, einige Bl. num. (10, 17, 18 u. 19)
Privatbesitz

Michiel Snyders (1586–1673) Vorlagenblätter wurden bislang kaum beachtet.[1] Die gesamte Folge könnte zunächst auf 24 Blätter angelegt gewesen sein – ein Titelblatt war offenbar entweder nicht vorgesehen oder wurde nicht ausgeführt. Die höchste Seitenzahl auf der nicht konsequent durchnummerierten Folge ist jedenfalls „23". Da drei Darstellungen aber in zwei, eine sogar in drei teils sehr



Taf. 35a: Michiel Snyders: Studienblatt mit Tizian, van Dyck, Granatapfel und anderen Motiven, um 1650, 1. Zustand

radikalen Überarbeitungszuständen bekannt sind, lassen sich derzeit 28 verschiedene Blätter nachweisen.[2]

Ohne erkennbare Ordnung sind Pflanzen, Insekten, Tiere, Körperteile, Köpfe (antike Büsten, Ausdrucksstudien, Porträts) und ganze Figuren bzw. kleine Szenen zusammengestellt. Geboten wurde so fast das ganze Spektrum beliebter Vorlagen vor allem für dilettierende Zeichner(innen), allerdings mit nur ansatzweise erkennbarem didaktischem Konzept und vor allem auf abwechslungsreiche Fülle zielend: Drei Blätter zeigen Hilfskonstruktionen für das Zeichnen eines Kopfes (letztlich nach Fialetti und Ciamberlano, aber wohl vermittelt über niederländische Zeichenbücher), auf je einem Blatt sind Hände bzw. Füße zu studieren, auch posiert ein Mann, dessen eine Körperhälfte auf sein Skelett reduziert ist. Auf mehreren Blättern finden sich zudem inschriftlich identifizierte Künstlerporträts: auf den hier vorliegenden sind es Lucas van Leyden, Quentin Massys, Michelangelo, Raffael, Tizian, Rubens und Anthonis van Dyck, in Amsterdam gibt es noch zwei Blätter mit Albrecht Dürer und Hendrick Goltzius, insgesamt also die ‚besten'



Taf. 35b: Michiel Snyders: Studienblatt mit Tizian, van Dyck, Platon und anderen Motiven, um 1650, 2. Zustand

Künstler der italienischen, der niederländisch-niederdeutschen und der oberdeutschen Schulen. Dies fügt sich in eine Gesamtentwicklung der Zeichenlehrbücher, die spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht nur manuelle Fähigkeiten im Zeichnen vermitteln wollten, sondern teils auch Grundkenntnisse in der Kunstgeschichte und dem Reden über Kunst.[3] Mit den Künstlerporträts sollte zudem das Interesse am Aussehen der Protagonisten der Malerei nördlich und südlich der Alpen bedient werden.

Snyders übernahm seine Motive großenteils von anderen Bildvorlagen. Die Bildnisse des Lucas van Leyden und Quentin Massys gehen wohl auf Hondius' Künstlerporträtserie von 1610 bzw. 1618 zurück (vgl. Kat. 20). Für Michelangelo wurde einer der Stiche von oder nach Bonasone herangezogen (wobei sich die Figuren nach Michelangelos *Jüngstem Gericht* und nach dem sogenannten Pensieroso der Neuen Sakristei auf anderen Blättern befinden – also nicht Künstlerporträt und Vorlagen nach diesem zusammen angeordnet sind).[4] Die Konterfeis von Tizian und Anthonis van Dyck rekurrieren auf dessen Radierungen, die ab ca. 1630 entstanden und später als *Iconographie* bekannt wurden (vgl. Kat. 25). Das Raffael-Bildnis basiert auf einer Vorlage von Paulus Pontius wohl aus den 1640er Jahren, die teilweise fälschlich mit der *Iconographie* in Verbindung gebracht wurde.[5] Unter den nicht inschriftlich bezeichneten Köpfen, die offenbar als allgemeine Kopfstudien dienen sollten, ist neben Friedrich dem Weisen von Lucas Cranach und Frans Snyders[6] von van Dyck auch Maria Ruthven, Ehefrau von van Dyck, zu erkennen. Sie wurde von ihm erst um 1641 porträtiert und erst in die Ausgabe der *Iconographie* von 1645–46 aufgenommen (Depauw und Luijten 1999, S. 205–208). Nun können Snyders Vorlagenblätter über einen längeren Zeitraum entstanden sein (wofür auch die partiellen Überarbeitungen sprechen würden) und einige scheinen in der Tat stilistisch etwas älter als andere. Die gesamte Folge dürfte aber jedenfalls erst um 1650 vorgelegen haben, keinesfalls schon in den frühen 1630er Jahren, wie bislang behauptet. Erstaunlicherweise lässt sich keine unmittelbare Vorlage für das Porträt des alternden Rubens nachweisen.[7]

Auch wenn Snyders Folge keinen allzu großen Erfolg gehabt haben dürfte, sprechen die verschiedenen Zustände, wie sie von vier Blättern bekannt sind, für ein anhaltendes Interesse zumindest des Künstlers: In den meisten Fällen wurden dabei Früchte bzw. Pflanzen durch Porträtköpfe überlagert – so ersetzt Platon den Falter auf einem Granatapfel (Taf. 35a u. 35b).[8]

Ulrich Pfisterer

1 Hoop Scheffer und Keyes 1983, S. 92, Kat. 4 verzeichnen nur ein Blatt; ein weiteres mit dem Bildnis van Dycks abgebildet bei Depauw und Luijten 1999, S. 294 f.

2 Das Rijksmuseum Amsterdam besitzt 27 verschiedene Blätter, dort die Nummerierung „23"; es fehlt ein in der hier gezeigten Zusammenstellung vorhandener Stich ohne Künst-

lerbildnis; eine Folge von 19 Blatt wurde bei Bassenge 4. Juni 2009, lot 5260 versteigert.
3 Ein Überblick – ohne dieses Beispiel – bei Jaap Bolten: Method and Practice. Dutch and Flemish Drawing Books, 1600–1750, Landau 1985.
4 Ernst Steinmann (Hg.): Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913, S. 42 f.
5 Marie Mauquoy-Hendrickx: L'iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné, Brüssel 1991, S. 48 f. u. 196 f. (Kat. 162).
6 Nicht definitiv entscheiden lässt sich, ob der Bildnis-Kopf Snyders, bei dem die Haare verlängert wurden, nach dem Gemälde von van Dyck (um 1620, ehemals im Besitz von Michiel Snyders, heute Frick Collection) oder der Radierung entstand.
7 Am nächsten kommt das um 1615 entstandene Selbstbildnis, heute in den Uffizien, Florenz.
8 Als Vorlage für den Platon-Kopf diente ein Stich von Lucas Vostermans, s. Didier Bodart: Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1983, S. 79 (Kat. 145); vgl. eine Kopfstudie von Rubens im Metropolitan Museum, s. Walter A. Liedtke: Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1984, Bd. 1, S. 168–172.

Literatur

Dieuwke de Hoop Scheffer und George S. Keyes (Hg.): Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700. Christoffel van Siechem I to Herman Specht, Bd. 27, Amsterdam 1983. – Carl Depauw und Ger Luijten (Hg.): Antoon van Dyck en de prentenkunst, Antwerpen/Amsterdam 1999.

Kat. 36

Paulus Pontius

Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck

[vor 1658], Kupferstich, 35,4 x 45 cm
Staatliche Graphische Sammlung München

Das Doppelporträt (Taf. 36) ist als Reverenz an die beiden Hauptvertreter des flämischen Barock aufzufassen, die zum Entstehungszeitpunkt bereits verstorben waren: Links dargestellt ist Peter Paul Rubens (1577–1640), rechts Anthonis van Dyck (1599–1641). Dem ehemaligen Mitarbeiter von Rubens war es gelungen, aus dem Schatten des Meisters zu treten und sich vor allem als höchst gefragter Porträtmaler zu etablieren. Umfangen sind die beiden Porträts von einem üppig ornamentierten und allegorisch aufgeladenen Schmuckrahmen. Zwei lateinische Lobgedichte eines unbekannten Verfassers ehren die Dargestellten, die sich hier auf Augenhöhe begegnen. Beide ‚PICTORES ANTVERPIENSES' sind mit dem Ehrentitel „EQUES" gekennzeichnet, da sie während ihrer Aufenthalte am englischen Königshof in den Jahren 1630 (Rubens) bzw. 1632 (van Dyck) von Charles I. zum Ritter geschlagen worden waren.



Taf. 36: Paulus Pontius: Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck [vor 1658]

Darüber hinaus spiegelt das Blatt die charakteristischen Bedingungen der Antwerpener Druckgrafikproduktion während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wider, die von einem überschaubaren, eng assoziierten Personenstab dominiert wurde.[1] Den Ausgangspunkt markierte Rubens, der seine Gemälde von einer kleinen Gruppe von Kupferstechern und Radierern kontinuierlich vervielfältigen ließ.[2] Unter diesen ‚Rubens-Stechern' besonders hervorzuheben sind in vorliegendem Zusammenhang Lucas Vorsterman d. Ä. und Paulus Pontius (1603–1658), die wenig später auch für van Dyck im Rahmen seiner berühmten *Iconographie* (vgl. Kat. 25) tätig wurden. Allein im 17. Jahrhundert wurden sechs Editionen der *Iconographie* von fünf unterschiedlichen Herausgebern publiziert.[3] Mit dem außerordentlichen Erfolg dieser umfangreichen Serie mit Herrscher-, Gelehrten- und Künstlerporträts nach Vorlagen van Dycks ist Pontius' Kupferstich eng verknüpft. Die Porträts von Rubens und van Dyck gehen – wie auch die Inschrift „Ant. Van Dijck facies pinxit" belegt – auf die jeweiligen Bildnisse aus der *Iconographi*e zurück: Das Porträt von Rubens stach hier ebenfalls Paulus Pontius,

jenes van Dycks Lucas Vorsterman. Die janusköpfige Darstellung von Merkur und Minerva in der oberen Bildmitte rekurriert hingegen auf das Titelblatt von Jacob Neefs für die zweite, auch *Centuria* genannte, Edition der *Iconographie*.[4] Neefs griff seinerseits wohl auf ein ähnliches Bildmotiv von Rubens zurück, in dem ebenfalls Minerva und Merkur als Verweise auf Weisheit und künstlerisches Können dienten (Depauw, Moir und Nave 1991, S. 77, Kat. Nr. 2 u. S. 290, Kat. Nr. 59, sowie Farmer 1978, S. 47, Kat. Nr. 29). Dem distinguierten Sammlerpublikum, an das sich das Doppelporträt richtete, dürften diese Verweise auf die *Iconographie* geläufig gewesen sein.

Das Blatt wurde von Paulus Pontius vermutlich in den 1650er Jahren gestochen. Die Vorlage lieferte Erasmus Quellinus, ebenfalls ein Mitglied aus dem Rubens-Umkreis. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um jene Grisaille, die sich einst in der Devonshire Collection in Chatsworth befunden hat, während einer Ausstellung in Eastbourne 1978 jedoch gestohlen wurde (Depauw, Moir und Nave 1991, S. 290, Kat. Nr. 59). Ein *terminus post quem* für die Entstehungszeit ergibt sich zunächst aufgrund des Rückgriffs auf das Titelblatt von Neefs, das ursprünglich in der Platte auf das Jahr 1645 datiert war. Die Jahreszahl wurde wenig später in 1646 geändert (Depauw, Moir und Nave 1991, S. 67). Der Antwerpener Herausgeber Franciscus Huberti (Huybrechts) trat allerdings hauptsächlich in den 1650er Jahren als Verleger von Blättern nach Rubens, van Dyck und Abraham van Diepenbeeck in Erscheinung.[5] In diesen Zeitraum ist deshalb wohl auch die Entstehung des Doppelporträts zu verorten, wobei der Tod von Pontius im Jahr 1658 den *terminus ante quem* markiert.

Hanna Lehner

1 Ann Diels: The Shadow of Rubens. Print Publishing in 17th-century Antwerp. Prints by the History Painters Abraham van Diepenbeeck, Cornelis Schut and Erasmus Quellinus II, London 2009.
2 Ingeborg Pohlen: Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt, München 1985.
3 Marie Mauquoy-Hendrickx: *L'Iconographie* d'Antoine van Dyck, 2 Bde., Brüssel ²1991, S. 27–41.
4 Mauquoy-Hendrickx ²1991, Kat. Nr. 4, III.
5 Georg Kaspar Nagler: Die Monogrammisten, Bd. 1, Niewkoop ²1966, S. 320, Nr. 663 (Adrian Huberti).

Literatur

Carl Depauw, Alfred Moir und Francine de Nave (Hg.): Antoon van Dyck (1599–1641) & Antwerpen, Museum Plantin-Moretus und Stedelijk Prentenkabinett, Antwerpen 1991 (Ausst. Kat.), S. 290 f., Kat. Nr. 59. – John David Farmer (Hg.): Rubens & Humanism, Birmingham Museum of Art, Birmingham 1978 (Ausst. Kat.), S. 47, Kat. Nr. 29. – Ger Luitjen: De onnavolgbare Van Dyck in koper: prenten van 1640 tot 1800, in: Carl Depauw und Ger Luitjen (Hg.): Antoon

van Dyck en de prentkunst, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus/Stedelijk Prentenkabinet und Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Antwerpen 1999 (Ausst. Kat.), S.291–304. – Léon Voet und Paul N. Perrot (Hg.): Antwerp Drawings and Prints. 16th–17th Centuries; an Exhibition Organized by the City of Antwerp; an Exhibit. Circulated by the Smithsonian Institution, Antwerpen u. a. 1976 (Ausst. Kat.), S. 100 f. (Kat. Nr. 106).

Kat. 37

Cornelis de Bie
Het gulden cabinet vande edele vry schilder-const ontfloten door den lanck ghewenschten vrede tusschen de twee machtighe croonen van Spaignien en Vrancryck, waer-inne begrepen is den ontsterffelijcken loff vande vermaerste Constminnende Geesten Ende Schilders Van dese Eeuw, hier inne meest naer het leven af-gebeldt, verciert met veel vermakelijcke Rijmen ende Spreucken

Antwerpen: Meyssens
1662
8°; [2] Bl., Kupferstich-Titelblatt, 500 S., [2] Bl., 84 S., [101] Bl. Kupferstich-Illustrationen, [2] Bl.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Zweite Aufl.: Antwerpen: Juliaen van Montfort 1662

Der findige Antwerpener Verleger und Kunsthändler Joannes Meyssens war 1649 mit einer Serie von Künstlerbildnissen zu van Dycks *Iconographie* in Konkurrenz getreten (vgl. Kat. 25 u. Kat. 33). Diese auch in den Jahren der ersten Publikation weiter gewachsene Serie wurde besonders wegen der unter den Bildnissen angebrachten biografischen Notizen geschätzt. Das mag ihn auf die Idee gebracht haben, dass sich auch ein dem Lob der Malerei und der Maler gewidmetes Buch gut würde verkaufen lassen. Seit 1604 das mehrfach nachgedruckte *Schilder-Boeck* Karel van Manders erschienen war, hatte – allen Erfolgen der niederländischen Malerei zum Trotz – niemand mehr eine Viten-Sammlung vorgelegt. So beauftragte Joannes Meyssens den aus Lier stammenden Notar und Rederijker Cornelis de Bie (1627–1715) mit der Anfertigung von niederländischen Gedichten, die er zusammen mit der inzwischen auf 96 Porträts angewachsenen Künstlerbildnis-Serie zu publizieren gedachte. Warum die Wahl gerade auf diesen Autor fiel, lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Abgesehen von einigen Theaterstücken, die er für seine Rhetoriker-Kammer *Den Groeyenden Boom* in Lier geschrieben hatte, war er vor allem als Übersetzer aus dem Spanischen hervorgetretenen. Ansonsten ist über de Bies Leben wenig bekannt. Nachdem seine erste Frau bei der Geburt des vierten Kindes verstorben war, heiratete er erneut und



Taf. 37a: Deodat del Monte, in: De Bie: Het gulden cabinet, 1662, Bd. 1, S. 133



Taf. 37b: Erasmus Quellinus, in: De Bie: Het gulden cabinet, 1662, Bd. 2, S. 261

wurde, wie sein Grabstein lehrt, noch einmal Vater von vier Kindern. Bevor er 1715 starb, hatte er noch eine gerichtliche Auseinandersetzung mit einem seiner Söhne. Das *Goldene Kabinett der edlen freien Malereikunst* wurde sein literarisches Hauptwerk und sicherte ihm einen festen Platz im kulturellen Gedächtnis.

Über die Entstehung des *Gulden Cabinet* ist nur wenig bekannt. Es steht jedoch zu vermuten, dass de Bie sich bald nach Erscheinen von Meyssens' Bildnis-Serie ans Werk machte, denn ein erhaltenes Manuskript mit einem Teil des Textes ist mit 1657 datiert (Lemmens 1971, S. 4). Der Verleger versorgte den Dichter, wie dieser in der gedruckten Einleitung des zweiten Teils mitteilt (S. 183), mit immer neuen Bildnissen, die seine Gedichte inspirierten. Die gereimten Texte de Bies enthalten oft keine Informationen, die über den Inhalt der Stichunterschriften hinausgehen. Manchmal druckte er aber auch Dokumente ab, wie beispielsweise ein Empfehlungsschreiben, das Peter Paul Rubens für seinen Schüler Deodat del Monte (Taf. 37a) oder für den Mechelener Architekten und Bildhauer Lucas Faydherbe verfasste. Derartige Informationen mag de Bie von den Künstlern selbst oder von dem Maler und Kupferstecher Erasmus Quellinus (Taf. 37b) erhalten haben, der auch etliche der Porträts in Kupfer stach. Sein Sohn, Jan Quellinus, hat ein Exemplar der Publikation mit zahlreichen Randbemerkungen und Annotationen

versehen, das sich nicht nur dadurch von anderen überlieferten Exemplaren unterscheidet. Anders als das gestochene Titelblatt behauptet, ist das Buch nämlich nicht 1661 erschienen. Selbst zu dem im Kolophon genannten Datum 1662 war das Buch noch nicht fertig, denn in etlichen Exemplaren fehlen einige der zuletzt publizierten Künstlerbildnisse ganz, die in andere Bücher nachträglich eingeklebt sind. Von der hastigen und an der Bildnis-Serie orientierten Produktion zeugt auch die Tatsache, dass im Text auf nicht vorhandene Porträts verwiesen wird.

Nils Büttner

Literatur

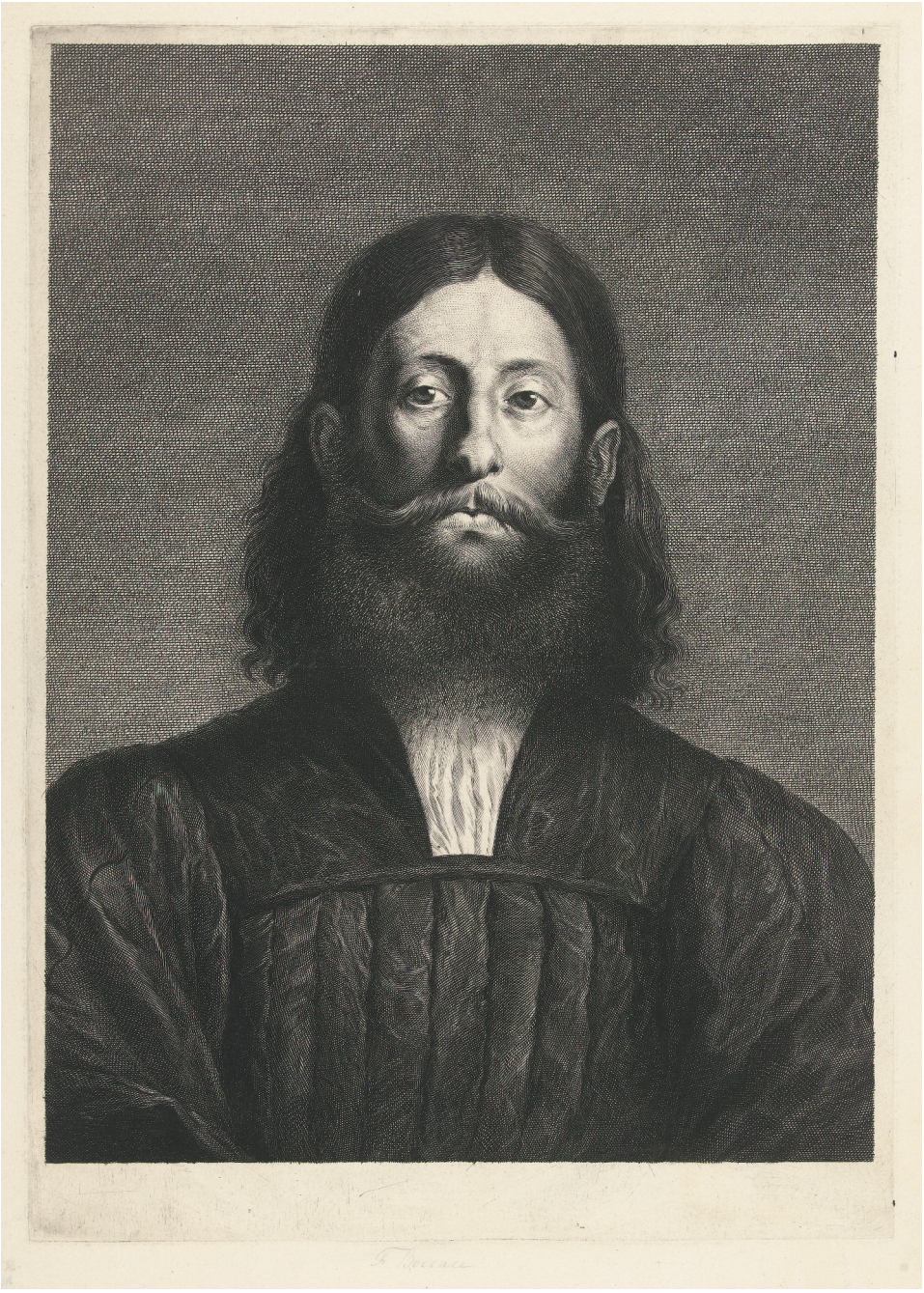
Angela Jager: „Galey-schilders" en „dosijnwerck". De productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam, Amsterdam 2016, S. 281–284. – Gerard Lemmens: Introduction, in: Cornelis de Bie: Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst (Neudruck der Ausgabe Antwerpen: Montfort 1662), Soest 1971, S. 1–15. – Theodor Levin: Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 23 (1888), S. 133–138. – Sarah Joan Moran: The Right Hand of Pictura's Perfection. Cornelis de Bie's *Het gulden cabinet* and Antwerp Art in the 1660s, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 64 (2014), S. 371–399.

Kat. 38

Cornelis van Dalen d. J. u. a.
Cabinet Reynst: Variarum imaginum a celeberrimis artificibus pictarum Caelaturae

Amsterdam: Clement de Jonghe
1665/70
Gr.-2°; 34 Kupferstiche, ca. 37,0 x 28,0 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Etwa zeitgleich zum *Theatrum Pictorium*, das unter der Führung von David Teniers entstand (vgl. Kat. 58), vergaben die Sammler Gerrit und Jan van Reynst den Auftrag, ihre Sammlung zu stechen. In der Tradition nordwesteuropäischer Gelehrtenschriften wurden seinerzeit am Schnittpunkt bürgerlicher und fürstlicher Repräsentation mehrere illustrierte Kunstkammerkataloge publiziert.[1] Die Sammlung der Kaufmänner war, ähnlich wie die der van Verles (vgl. Kat. 34), von Jan van Reynst in Venedig erstanden worden, u. a. vom Grafen Vendramin, was den Schwerpunkt auf italienischen Gemälden erklärt. Der Bestand der Kollektion ist heute nur mehr fragmentarisch rekonstruierbar.



Taf. 38a: Giorgione, in: Cabinet Reynst: Caelaturae, 1665, Pl. 3



Taf. 38b: Sebastiano del Piombo, in: Cabinet Reynst: Caelaturae, 1665, Pl. 4

Die 34 Kupferstiche des *Variarum imaginum a celeberrimis artificibus pictarum Caelaturae* wurden vermutlich von sechs verschiedenen Stechern – unter ihnen Jeremias Falck, Cornelis Visscher sowie Cornelius van Dalen d. J., der für vier Stiche engagiert wurde – für eine enorme Summe hergestellt.[2] Der Auftrag wurde um 1655 vergeben, veröffentlicht wurden die Stiche jedoch erst nach dem Tod von Gerard van Reynst, ein Ereignis, das dem Unterfangen ein plötzliches Ende setzte; es blieb Fragment. Offenbar wurden zunächst die besten Gemälde gestochen, die allerdings allesamt nicht aus der Sammlung Vendramin stammten (Logan 1979, S. 38 f.). Gleichzeitig gestochen und ebenfalls erst später publiziert wurde die Reynst'sche Sammlung antiker Statuen und vor allem Büsten, die damals größte Sammlung von Antiken in den Niederlanden, unter dem Namen *Signorum veterum Icones* (Logan 1979, S. 45 u. 50).

Es wird nicht ersichtlich, welcher Stecher nach welchen Kriterien gearbeitet hat, allein Cornelius van Dalen d. J. (1638 bis vor 1664) scheint verstärkt für Porträts zuständig gewesen zu sein. Der wenig bekannte van Dalen stach u. a. die vermeintlichen Porträts von Giorgione nach Lorenzo Lotto (Taf. 38a) sowie Sebastiano del Piombo nach Tintoretto (Taf. 38b), die heute nicht mehr als Bildnisse der nämlichen Künstler gelten.[3] Beide Porträts füllen ihren Rahmen komplett aus und verleihen, auch bedingt durch die schwarze Druckertinte, den Dargestellten eine intensive Präsenz: Giorgione wird frontal in einer Salvator Mundi-ähnlichen Position gezeigt, mit dem Haar in der Mitte gescheitelt, während Sebastiano del Piombo allein schon durch sein Gewand des päpstlichen Siegelbewahrers eine gewisse Würde ausstrahlt.

Annalena Döring

1 Friedrich Polleross: Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert. Reiseführer und Sammlungskataloge, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 41 (2014), S. 117–157, hier S. 135.

2 Falck berichtet in einem Brief (Dezember 1658), er hätte angeblich für 13 Platten 2.600 Gulden bekommen (Logan 1979, S. 38, Fn. 2).
3 Lorenzo Lotto: Porträt eines bärtigen Mannes, Öl auf Leinwand, Royal Collection, RCIN 405753, und Jacopo Tintoretto: Porträt eines Dominikaner Mönchs, Öl auf Leinwand, Royal Collection, RCIN 405774.

Literatur

Anne-Marie S. Logan: The „Cabinet Reynst" of the Brothers Gerard and Jan Reynst, Amsterdam/Oxford/New York 1979.

Kat. 39

Giovan Pietro Bellori

Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni

Rom: Per il successor al Mascardi
1672
4°; [7] Bl., 462 S., 1 Titelkupfer, 14 Kopfvignetten, 12 Porträts, 2 Taf.
Privatbesitz

Nach einer langen Entstehungszeit von 27 Jahren erschien Giovan Pietro Belloris (1613–1696) *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* 1672 in Rom in einer illustrierten Prachtausgabe. Das Werk umfasst zwölf Lebensbeschreibungen von Annibale Carracci bis zu Nicolas Poussin, denen jeweils ganzseitige Porträts und allegorische Vignetten vorangestellt sind. Belloris berühmte Akademierede „L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto" eröffent den Band; im Anhang der Poussin-Vita befinden sich zudem zwei ganzseitige Kupferstiche der Antinous-Statue in frontaler und seitlicher Ansicht.

Belloris *Viten* stehen deutlich in der Tradition derjenigen Vasaris (vgl. Kat. 10), verfolgen jedoch keinen epochenübergreifenden Anspruch. Sie gehen mit einem hohen literarischen Anspruch einher und zeichnen sich durch ausführliche Bildbeschreibungen aus. Bei der Auswahl der Künstler ging Bellori ausgesprochen selektiv vor. Er war sich sehr wohl darüber bewusst, dass von ihm eine sehr viel umfangreichere Sammlung von Künstlerviten erwartet worden war. Im Vorwort an den Leser bemerkt er daher: „Man wird mich tadeln, dass ich nach langer Zeit mit diesen wenigen Viten an die Öffentlichkeit trete, während es für notwendig erachtet wurde, eine weitaus größere Anzahl herauszugeben; und so werde ich, zu meinem Missfallen, von vielen nicht gefragt, über welche Künstler ich schreibe, sondern über welche Anzahl und über die Dicke des Bandes." Die



Taf. 39a: Giovanni Lanfranco, in: Bellori: Le vite, 1672, S. 363

Gründe für die Auswahl von zwölf Künstlern unterschiedlicher Herkunft – ein Drittel der Protagonisten stammt nicht aus Italien: Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Nicolas Poussin sowie der flämische Bildhauer François Duquesnoy –

liegen vor allem im Qualitätsmaßstab des Autors, der selbst hervorgehoben hat, dass er nur die Besten für würdig hielt, mit einer Lebensbeschreibung bedacht zu werden. Damit grenzte er jedoch auch diejenigen aus, die bereits damals das künstlerische Leben in Rom geprägt haben, wie vor allem Giovan Lorenzo Bernini und Pietro da Cortona, die er fast vollständig übergeht. Tatsächlich plante Bellori einen zweiten Band, der jedoch nicht mehr zustande kam. Von den zahlreichen Künstlern, deren Leben er in diesem Band beschreiben wollte, sind nur drei Manuskripte mit den Lebensbeschreibungen der Maler Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratta erhalten. Von diesen wurde die Vita Marattas nach Belloris Tod 1696 von einem unbekannten Schriftsteller vervollständigt und 1731 von Fausto Amidei in dem Sammelband *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII.* (vgl. Kat. 57) publiziert.



Taf. 39b: Giovanni Lanfranco: Selbstporträt, 1628–1630, Öl auf Leinwand, 62,2 x 48,3 cm, Ohio, Columbus Museum of Art

Die prächtig illustrierte Ausgabe der *Viten* Belloris aus dem Jahr 1672 verdankt sich der Initiative seines Freundes Charles Errard, der nicht nur die nötigen Mittel von der französischen Krone einzuwerben vermochte, sondern auch den ikonografischen Apparat anregte und in Auftrag gab.[1] Im *Journal des Savants* aus dem Jahr 1676 werden die Porträts Errard selbst zugeschrieben: „Il [Errard] l'a enrichy de si beaux portraits […] qu'il ne laisse rien à désiderer".[2] Die Publikation der *Viten* Belloris steht in engem Zusammenhang mit dem Beginn des Prinzipats Charles Errards in der französischen Akademie in Rom. Um den Band möglichst rasch fertigzustellen und einen einheitlichen Eindruck zu erreichen, beauftragte Errard für die Porträts und Vignetten vorwiegend französische Künstler. Mit Ausnahme der Porträts von Annibale Carracci und Nicolas Poussin, die von dem ursprünglich aus Flandern stammenden Albert Clouwet signiert wurden, sind alle anderen anonym. Jean-Claude Boyer hat indes die übrigen Namen über eine spätere Veröffentlichung im *Mercure de France* identifiziert und zeigen können, dass es sich dabei um in Rom ansässige Franzosen handelte (2002, S. 73 f.): Die Porträts von Agostino Carracci und Frederico Barocci wurden von Pierre Simon, dasjenige von Caravaggio von Etienne Baudet geschaffen. Claude Randon stach die Porträts von Giovanni Lanfranco, Duquesnoy und Domenichino in Kupfer und Guillaume



Taf. 39c: Anthonis van Dyck, in: Bellori: Le vite, 1672, S. 251

Valle das Porträt von Francesco Algardi; für das Porträt von Anthonis van Dyck ist nur der Name Daulé überliefert, dessen Identität nicht geklärt ist. Baudet und Randon waren Stipendiaten der Akademie, alle anderen lebten in Rom sicherlich in enger Anbindung an die Académie de France à Rome.

Obgleich die Illustrationen der *Viten* mit den Porträts der Protagonisten deutlich in der Tradition von Vasari stehen, unterscheiden sie sich jedoch in ihrer Größe sowie durch die zugehörigen Vignetten, die neben den Gesichtszügen der Künstler deren Eigenschaften in pointierter, allegorischer Form zum Ausdruck bringen. Fast alle Künstlerporträts werden in einem ovalen, auf einem Sockel aufsitzenden fingierten skulpturalen Rahmen präsentiert, der zumeist mit einem schweren Lorbeerkranz und variierenden Ornamenten geschmückt ist, so dass der Eindruck eines Epitaphs entsteht. Dabei haben die Stecher die Vorlage so beschnitten, dass die Porträtierten wie durch ein Fenster gesehen werden. Ausnahmen bilden die Porträts von Peter Paul Rubens und Nicolas Poussin, deren Selbstporträts im rechteckigen Format abgebildet werden und damit ihre Vorlagen recht genau nachahmen. Eine weitere Ausnahme bildet das Porträt des einzigen Architekten der *Viten*, Domenico Fontana. Für ihn wurde eine Porträtmedaille gewählt, die das Piedestal des vatikanischen Obelisken schmückt, dessen Aufstellung in der Vita ausführlich beschrieben wird – und die den Architekten berühmt gemacht hat.

Die Vorlagen für die Porträtstiche der neun Maler bestehen fast ausnahmslos aus deren Selbstporträts, wobei mitunter nicht das Original, sondern Kupferstiche davon genutzt wurden. Auf das Original wurde etwa im Fall Federico Baroccis zurückgegriffen, dessen Porträtstich sein Selbstbildnis, das sich heute im Vasarianischen Korridor in den Uffizien befindet, recht getreu nachahmt, oder auch für das Porträtkupfer von Giovanni Lanfranco, das seinem heute in Columbus, Ohio befindlichen Selbstporträt nachempfunden wurde (Taf. 39a u. 39b).[3] Demgegenüber lag für das Porträt von Peter Paul Rubens ein Kupferstich nach dem Selbstbildnis für Karl I. vor, dasjenige Anthonis van Dycks wurde nach dessen gezeichnetem, um 1630 datierten Selbstporträt gestaltet, auf dem auch das

Titelblatt für die Ausgabe der *Iconographie* von 1645 basiert (Taf. 39c, vgl. Taf. 25b).[4] Während der möglicherweise bereits zu einem früheren Zeitpunkt entstandene Porträtkupfer Annibale Carraccis den mehrmals kopierten Typus eines Selbstporträts wiedergibt, wurde für das Porträt Poussins die Haltung des Selbstporträts, das Poussin für seinen Freund Roland Fréart de Chantelou malte, bis ins Detail kopiert.[5] Nur die Inschrift auf dem Buchrücken, *DE LVM[ine] ET VMB[ra]*, ist dem Kupferstich nach dem Selbstporträt des Künstlers aus Berlin nachempfunden.[6] Zudem hat Clouwet die Inschrift auf der leeren Leinwand hinter ihm weggelassen und dafür den Namen des Künstlers in großen Lettern an die Stelle gesetzt. Die Vita Poussins wird durch den besonderen Porträttypus sowie durch den Kupferstich der Antinous-Statue von den vorausgehenden deutlich abgesetzt, wodurch der französische Künstler besonders hervorgehoben erscheint. Der gegenüber seiner Vorlage am meisten abgewandelte Kupferstich ist derjenige Caravaggios. Er ist Ottavio Leones Porträt des Malers nachempfunden,[7] jedoch machte der Stecher ihn mit den zahlreichen Stirnfalten und Augenringen älter und verlieh ihm einen verhangenen Blick. Zudem verwies er auf seinen Status als Malteserritter durch das Malteserkreuz, welches den Mantel des Malers schmückt und das er auch an einer Kette trägt. Auch gab er ihm ein Schwert in die linke Hand, dessen Knauf er umfasst und das nicht zuletzt auf die Mordanklage verweist, deretwegen Caravaggio Rom verlassen musste. Im Porträt interpretiert Errard Belloris Vita des Malers und hebt die dunklen Aspekte seines Lebens hervor.

Elisabeth Oy-Marra

1 Zu Errard: Emmanuel Coquery: Charles Errard. Paris 2013.
2 Journal des Savants, zit. nach Boyer 2002, S. 72.
3 Giovanni Lanfranco: Selbstporträt, 1628–30, Öl auf Leinwand, 62,2 x 48,3 cm, Ohio, Columbus Museum of Art, Museum Purchase, Derby Fund, Inv.Nr. 62.74; vgl. Erich Schleier (Hg.): Giovanni Lanfranco. Un pittore brocco tra Parma e, Roma e Napoli, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom, Mailand 2001 (Ausst. Kat.), S. 78 f.
4 Peter Paul Rubens: Selbstporträt für Karl I., 1623, Öl auf Leinwand, 85,7 x 62,2 cm, The Royal Collection/HM Queen Elizabeth II., RCIN 400156 von England; Anthonis van Dyck, ca. 1630, Kupferstich, Metropolitan Museum of Art, New York, 24,1 x 15,6 cm, Inv. Nr. 50.583.4.
5 Nicolas Poussin: Selbstporträt, 1649, Öl auf Leinwand, 98 × 74 cm., Paris, Louvre, Inv. 7302; vgl. hierzu Pace und Bell 2002, S. 219–222, und Coquery 2013, S. 210.
6 Nicolas Poussin: Selbstporträt, 1649, Öl auf Leinwand, 79x65 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr.1488, gestochen von Jean Pesne.
7 Ottavio Leoni: Caravaggio, Zeichnung, Florenz, Bibliotheca Marucelliana. Zu Errards Porträt von Caravaggio vgl. auch Philip Sohm: Caravaggio's Deaths, in: The Art Bulletin 84 (2002), S. 449–468, hier S. 452–454, der den dunklen Charakter des Porträts betont.

Literatur
Jean-Claude Boyer: La publication des „Vite": une affair française?, in: Olivier Bonfait (Hg.): L'ideal classique. Les échanges artitistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640–1700), Rom 2002, S. 71–85. – Elizabeth Cropper: „La più bella antichità che sapete desiderare." History and Style in Giovan Pietro Bellori's Lives, in: Peter Ganz u. a. (Hg.): Kunsttheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991, S. 145–173. – Martina Hansmann: „Vive immagini celebri". Les choix des peintres et ses œuvres dans les *Vite* de Giovan Pietro Bellori, in: Matthias Waschek (Hg.): Les Vies d'artistes, Paris 1996, S. 125–147. – Jean-François Lhote: Le *Vite* de 1672 de Bellori: Hypothése de reconstitution de programme iconographique et theorique, in: Racar 14 (1987), S. 75–89. – Tomaso Montanari: Introduction, in: Ders. und Hellmut Wohl (Hg.): Giovan Pietro Bellori: The Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects: A New Translation and Critical Edition, Cambridge 2005, S. 1–40. – Elisabeth Oy-Marra: Arbeiten an Vasaris „terza età": Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder, in: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.): Vasari als Paradigma, Venedig 2016, S. 183–192. – Dies., Marieke von Bernstorff und Henry Keazor (Hg.): Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris „Viten" und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2014. – Claire Pace und Janis Bell: The Allegorical Engravings in Bellori's *Lives*, in: Janis Bell und Thomas Willette (Hg.): Art History in the Age of Bellori, Cambridge 2002, S. 191–223. – Donatella Sparti: Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self Portraits. From the *Vite* to the Artists Funerary Monument, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 45 (2002), S. 60–101. – Valeska von Rosen: Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich „Geschichte" nach Vasari schreiben lässt: Bellori in den 1640er Jahren, in: Jonietz und Nova 2016, S. 163–182. – Dies.: Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik „nach Vasari": Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren, in: Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hg.): Wahrnehmen, Speichern, Erinnern: Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850, Berlin 2018, S. 94–137.

Kat. 40

Raffaele Soprani

Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi, E de' Forastieri, che in Genoua operarono Con alcuni Ritratti de gli stessi

Genua: Bottaro
1674
4°; [24], 340 S., 24 [29] Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [Abb.: Getty Research Institute]

Obwohl Raffaele Sopranis Lebensbeschreibungen der genuesischen Künstler zu den bedeutenden Werken der lokalen Kunsthistoriografie des Seicento zählen, sind sie im Vergleich etwa zu den Viten von Baglione, Ridolfi, Bellori, Malvasia oder Baldinucci (vgl. Kat. 31, 39, 42 u. 85) noch wenig erforscht.[1] Das zwei Jahre nach seinem Tod erschienene Buch umfasst 157 biografische Einträge zu über 200 Künstlern, eingeteilt nach Einheimischen und „forastieri", also solchen, die nur zeitweise in Genua gearbeitet haben, darunter Giusto d'Alemagna und Matteo Civitali, Beccafumi und Pordenone, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und



Taf. 40a: Wilhelm Embriaco, in: Soprani: Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi, 1674, vor S. 1



Taf. 40b: Giovanni Cambiaso, in: Soprani: Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi, 1674, vor S. 17



Taf. 40c: Luca Cambiaso, in: Soprani: Le Vite De Pittori Scoltori, Et Architetti Genovesi, 1674, vor S. 35

sogar Georg Petel („Giorgio Bethle"). Die Allegorie der Malerei auf dem Frontispiz stammt von dem mit dem Autor gut bekannten Domenico Piola, der beherrschenden Figur der Genueser Malerei in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.[2]

Raffaele Soprani (1612–1672) bekleidete als Angehöriger der städtischen Nobilität verschiedene öffentliche Ämter, hatte aber auch eine künstlerische Ausbildung genossen, seine Vita nennt Sinibaldo Scorza und Giulio Benso als Lehrer. Beachtung verdient, dass er die längste seiner Viten dem überregional erfolgreichen Giovanni Battista Paggi widmet, der als Künstler-Autor schon in einer früheren Publikation zu den ligurischen Schriftstellern Erwähnung gefunden hatte.[3] Der adelige Paggi war im ausgehenden 16. Jahrhundert in einer berühmten Auseinandersetzung mit den Genueser Zünften erfolgreich für eine Anerkennung der Malerei als freie Kunst eingetreten. Da die Streitfrage der *nobilità delle arti* in Genua ihre Aktualität behielt, stellt Soprani seinen Lebensläufen einen „Discorso breve della nobiltà della pittura" voran.[4]

Theoretische Reflexionen spielen in der Vitensammlung zwar keine Rolle, auffällig sind aber, wie bei seinem venezianischen Kollegen Carlo Ridolfi, die zahlreichen literarischen Referenzen und die genauen Quellenangaben im Fließtext. Bei allem Bemühen um Anschaulichkeit fallen die beschreibenden Passagen eher

karg aus; historische Perspektivierung und Gegenwartsbezug halten sich in seiner dezidiert lokalen Kunstgeschichte die Waage. Sopranis eigene ästhetische Position bleibt trotz der persönlichen Beziehungen zu prominenten Künstlern unklar, jedenfalls kommt es zu keiner erkennbaren Parteinahme. Vielmehr gilt es, einer ganzen Schule – nämlich der Liguriens und seiner Heimatstadt Genua, der „Superba" – zu höherem Ansehen zu verhelfen.

Über die komplexe Publikationsgeschichte informiert die an das Ende des Bandes gesetzte Vita Sopranis, die wohl größtenteils als Autobiografie anzusehen ist. Der als Verfasser genannte Giovanni Niccolò Cavanna hatte mit anderen Freunden des verstorbenen Vitenautors die Schlussredaktion von dessen Manuskript übernommen (Ostrowski 1992, S. 188, Anm. 2). Begonnen habe es Soprani auf Anregung des Bologneser Verlegers Carlo Manolessi, der 1647 eine Neuausgabe von Vasaris *Vite* besorgt hatte und sich nun um Unterstützung für deren Fortsetzung bemühte. Daraufhin soll der Genueser Maler Giulio Benso Soprani dazu überredet haben, ein eigenes Buch zu schreiben, dessen erste Fassung wohl schon 1665 abgeschlossen war. Ab 1668 erfolgte auf Anfrage des Florentiner Literaten Giovanni Battista Brocchi eine Überarbeitung des gesamten Materials (Ostrowski 1992, S. 177 f.). Es wurde dabei um die Biografien der zahlreichen während der Pestepidemie 1657 und in den Jahren danach (bis 1671) verstorbenen Künstler ergänzt. Doch verzögerte sich das Erscheinen des Buches wohl nicht zuletzt wegen der aufwendigen Ausstattung mit Bildnissen (Ostrowski 1992, S. 179).

Die buchkünstlerische Präsentation der 28 Künstlerporträts ist denn auch bemerkenswert. War in den 40 seitenfüllenden Kupfertafeln von Carlo Ridolfis *Maraviglie dell'Arte* von 1648 (vgl. Kat. 31) das gestochene Bildnis zu einer bis dahin unerreichten, durch Format und Anzahl beeindruckende Opulenz gelangt, so ließ Carlo Cesare Malvasia für seine 1678 gedruckte *Felsina Pittrice* (vgl. Kat. 42) vergleichsweise schlichte Holzschnitte anfertigen, die erkennbar an Vasaris Modell anknüpften (vgl. Kat. 10). Bei Soprani handelt es sich um eher kleine Kupferstichmedaillons, teilweise vielleicht nach selbst gefertigten Vorlagen, die in (zuweilen farbig) vom Holzstock gedruckte Kartuschen eingelassen sind. Mit den zu Trophäen gebündelten Künstlerwerkzeugen sind diese motivisch Vasaris Porträtrahmungen verpflichtet, übersetzen sie aber in ein für Genua typisches Barockornament. Dieses wuchtige Schnitzwerk bringt die Feinheit der von Georges Tasnière gestochenen Porträts besonders zur Geltung.

Das Bildnis des Kreuzfahrers Wilhelm Embriaco (Taf. 40a), der eine deutlich vor Cimabue zurückreichende künstlerische Tradition begründet haben soll, ist fraglos ebenso fiktiv wie das des Luccheser Bildhauers Matteo Civitali, während für die jugendlichen Züge des Malers Francesco Spezzino das Bildnis des Desiderio da Settignano aus Vasaris *Vite* Pate stand.[5] Für die Darstellungen von Giovanni und Luca Cambiaso griff Soprani offenkundig auf ein Gemälde des letzteren zurück, das diesen selbst beim Porträtieren seines Vaters zeigt, und spaltet es gleichsam

in zwei Medaillons auf (Taf. 40b und 40c).[6] Soprani widmet dem als Maler nur schwer greifbaren Cambiaso senior eine eigene Vita, in der er ihn zum *praecursor* seines berühmten Sohnes und Patriarchen der Genueser Schule stilisiert, um dieser einen würdigen, in die Zeit von Beccafumi und Perino del Vaga zurückreichenden Stammbaum zu geben. Mit seinem Sohn und Schüler Luca erhält Genua einen in Ideenreichtum und Ausführungstempo unvergleichlichen Maler, der die Kunst seiner Heimatstadt auf Dauer konkurrenzfähig machen sollte.

Heiko Damm

1 Knappe Hinweise bei Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 471 u. 507 und bei Luigi Grassi: Teorici e storia della critica d'arte. Parte Seconda: L'età moderna. Il Seicento, Rom 1973, S. 48 f. Siehe aber Dalai Emiliani 1992 und vor allem Ostrowski 1992. Zuletzt Migliorini 2014.

2 Zu Piolas umfangreicher buchkünstlerischer Produktion jener Jahre, u. a. für Emanuele Tesauros Inscriptiones, Filosofia Morale und Il Cannocchiale Aristotelico von 1670, Mary Newcome: Prints after Domenico Piola, in: Burlington Magazine 134 (1982), Nr. 955, S. 609–618.

3 Raffaele Soprani: Li scrittori della Liguria e particolarmente della marittima, Genua: Pietro Giovanni Calenzani 1667, S. 152.

4 Ostrowski 1992, S. 181. Vgl. hierzu Peter M. Lukehart: Contending Ideals: The Nobility of G.B. Paggi and the Nobility of Painting, Diss. Baltimore, Johns Hopkins University 1987. Auch hierfür fertigte Domenico Piola das Frontispiz. Zur Vorzeichnung im Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso in Genua zuletzt Piero Boccardo und Margherita Priarone (Hg.): Domenico Piola (1627–1703). Progetti per le arti, Cinisello Balsamo 2006, S. 20, Kat. Nr. 7.

5 Vasari hatte seinerseits auf das Bildnis des Antonio Manetti aus der heute im Louvre aufbewahrten Tafel mit den Büstenporträts der fünf ‚Erfinder der Perspektive' zurückgegriffen (Inv.-Nr. 267), vgl. Wolfgang Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen (Beiheft zu Band 12 der Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes), Florenz 1966, S. 91 f., Nr. 56.

6 Um 1580, Öl auf Leinwand, 104 x 97 cm, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, Genua. Vgl. Piero Boccardo und Franco Boggero (Hg.): Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo, Palazzo Ducale und Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, Genua, Cinisello Balsamo 2007 (Ausst. Kat.), S. 206, Kat. Nr. 1 (Piero Boccardo). Zum Gemälde Ulrike Keuper: Wie der Vater, so der Sohn? Luca Cambiasos „Selbstbildnis mit Porträt seines Vaters". Zu Genealogie und Ingenium im ausgehenden Cinquecento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 40 (2013), S. 129–148. Zur genuin malerischen Selbstdeutung des Generationenverhältnisses in diesem Bild ausführlich: Damm (im Druck).

Literatur

Marisa Dalai Emiliani: Una fonte per il Seicento artistico ligure, in: Ezia Gavazza und Giovanna Rotondi Terminiello (Hg.): Genova nell'età barocca, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola und Museo di Palazzo Reale, Genua, Bologna 1992 (Auss. Kat.), S. 495–500. – Heiko Damm: Cambiaso senior and junior in Raffaele Soprani's *Vite* (im Druck, erscheint in Artibus et historiae). – Maurizia Migliorini: Raffaele Soprani e il collezionismo a Genova, in: Giovanna Perini Folesani und Anna Maria Ambrosini Massari (Hg.): Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contribute, Florenz 2014, S. 207–220. – Jan K. Ostrowski: Studi su Raffaele Soprani, in: Artibus et historiae 13 (1992), S. 177–189.

Kat. 41

Joachim von Sandrart
L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste

Nürnberg: Johann-Philipp Miltenberger
1675–1680
2°; 3 Bde., Bd. 1.1: [7] Bl., 105 [i. e. 101] S., XXXVIII Bl., Bl. a-ee, 14, [4] Bl., Frontispiz, 1 Kupferstich-Porträt, 84 Ill. | Bd. 1.2: [1] Bl., 376 S., [6], [34] Bl., 24 S., 34 Ill., 179 Porträts, davon 160 Künstlerporträts | Bd. 2.1: [8] Bl., 100 S., [37], [30] gef. Bl., Kupfert., 1 Kupferstich-Porträt, 66 Ill. | Bd. 2.2: [2] Bl., 91 S., [1], [52], [5] gef. Bl., Frontispiz, 1 Kupferstich-Porträt, 57 Ill. | Bd. 2.3: [2] Bl., 95 S., [38], [1] Bl., 174 S., [2] Bl,, 38 Ill. | Bd. 3: [21] Bl., 212 S., [8], [27], [8] gef. Bl., Frontispiz., 1 Kupferstich-Porträt, 34 Ill.
Universitätsbibliothek Heidelberg

Teils stark veränderte Übers. ins Lat. oder Wiederverwendung von Taf. in *Sculpturae veteris admiranda* (1680), *Academia nobilissimæ artis pictoriæ* (1683; die Künstlerviten und -bildnisse hier weitgehend nach Bd. 1, 2. Teil) und *Romæ Antiqvæ Et Novæ Theatrum* (1684); bearb. und erw. Neuaufl. durch Johann Jacob Volkmann: *Teutsche Academie der Bau-, Bildhauer- und Maler-Kunst, worinn die Regeln u. Lehrsätze dieser Künste gegeben*, 8 Bde., Nürnberg: Johann Andreas Endter 1768–75

Wenn Joachim von Sandrart (1606–1688) wahlweise als „Teutscher Apelles" oder „Deutscher Vasari" bezeichnet wird, wird unmittelbar klar, dass sein Nachruhm sich zwischen zwei Extremen verortet: dem künstlerischen Schaffen auf der einen Seite, dem kunstliterarischen auf der anderen. Ungeachtet der Tatsache, dass er von Zeitgenossen als Maler hochgeschätzt war – gerade seine Porträts für den europäischen Hochadel zeugen hiervon –, so hat ihm doch eher Letzteres einen Ehrenplatz in der Ruhmeshalle der Kunstgeschichte verschafft.

Mit der *Teutschen Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste* hat der aus Frankfurt am Main stammende Künstler ein kunstliterarisches Werk vorgelegt, das weit darüber hinausgeht, die *Viten* Giorgio Vasaris (vgl. Kat. 10) in den deutschen Sprachraum zu übertragen. Zwischen 1675 und 1680 erstmals in drei Bänden, die wiederum mehrere Teile umfassen, publiziert, versteht sich das Werk in erster Linie als umfassendes Kompendium der Kunstliteratur. Wesentliche Informationen des zeitgenössischen Diskurses werden von Sandrart kompiliert, übersetzt, systematisiert, kommentiert und nach pädagogischen Gesichtspunkten präsentiert. Wenn Julius von Schlosser der *Teutschen Academie* also sämtlichen Nutzen absprechen will, da sie im Grunde ein Plagiat sei, missversteht er Sinn und Zweck der Publikation.[1] Die Ausführungen zu Architektur, Skulptur und Malerei sowie die Darstellung und der Unterricht der Antike, angereichert durch Illustrationen in ganzseitigen Kupferstichen, dienen vorranging dazu, das theoretische, historische und visuelle Wissen der Zeit im deutschsprachigen Raum anschaulich ver-

fügbar zu machen. Gewissermaßen überall als gedruckte Kunstakademie nutzbar, ist das Werk daher in seinem Wert für die Zeitgenossen nicht zu unterschätzen.

Die partielle Übertragung bestimmter Themengebiete ins Lateinische nur wenige Jahre später (1680, 1683, 1684) demonstriert den internationalen Erfolg der *Teutschen Academie*. Dass die *Academia nobilissime artis pictoriae* dabei ausdrücklich auf ein intellektuelles Publikum gemünzt war, zeigt sich nicht zuletzt an den Porträts: Auf drei Kupferstichtafeln wurden Bildnissen von Gelehrten hinzugefügt, u. a. ein Porträt Galileo Galileis. Apelles erhält zudem eine weitere Porträttafel, auf der auch vier seiner bekanntesten Künstleranekdoten dargestellt sind (Taf. 41a). Die 1768–75 erfolgte Neuauflage der *Teutschen Academie* durch Johann Jacob Volkmann, der das Werk überarbeitete, aktualisierte und erweiterte, erweist die konstante Bedeutung der Schrift, die für die Etablierung der akademischen, dem Studium der Antike verpflichteten Künstlerausbildung grundlegend wurde.

Eine wesentliche Leistung der *Teutschen Academie* sind die Lebensbeschreibungen der antiken, italienischen, deutschen und niederländischen Künstler im zweiten Teil des ersten Bands von 1675. Ähnlich wie in Vasaris *Viten*-Ausgabe von 1568 komplementiert Sandrart diese mit „180. Contrafäten" – die Zahl umfasst mehrheitlich, nicht ausschließlich Künstlerporträts, dargestellt sind darüber hinaus auch einige Philosophen, Dichter, Modelle etc. –, die Philipp Kilian nach Sandrarts Entwürfen ausgeführt hat.[2] Ganz anders als bei Vasari wird auf den Kupferstichtafeln jeweils eine Auswahl von Künstlerporträts in Vierer- oder Sechsergruppen zusammengefasst. Wie die Biografien folgen die Tafeln, in der Regel, einer zunächst geografisch-nationalen Ordnung, die ihrerseits chronologisch sortiert ist. Es gibt drei Miscellanea-Tafeln mit Porträts antiker Künstler (1675, Taf. C, D, E), neun mit Darstellungen von italienischen (1675, Taf. K–T) und 16 Tafeln mit deutschen und niederländischen Künstlern (1675, Taf. AA–QQ). Diese Bildtafeln sind den jeweiligen Lebensbeschreibungen nachgeordnet. Die Gruppenbildnisse bilden dabei ein visuelles Narrativ aus, das sich partiell vom Text zu emanzipieren vermag, und werden somit als eigenständige *historia* im Künstlerporträt lesbar. Wichtiger als ihre Relation zum Text scheinen dann auch die Verhältnisse der paarweise angeordneten Porträts zueinander zu sein. Tafel KK etwa reiht Orazio Gentileschi ob seiner Tätigkeit am englischen Hof unter die deutschen und niederländischen Maler ein; Artemisia Gentileschi, deren Vita im Abschnitt der italienischen Künstler zu finden ist, ist ihm gegenübergestellt (Taf. 41b). Sandrart scheint die Porträttafel also auch dazu zu nutzen, um stilistische oder familiäre Beziehungen, die durch die geografisch-nationale Trennung sonst nicht zum Ausdruck kämen, zu visualisieren.

Typologisch folgen alle Tafeln mit Bildnissen dem gleichen Prinzip: Die Brustporträts, meist im Medaillenformat, sind zu Vierer- oder Sechsergruppen zusammengefasst, die Namen der Abgebildeten (manchmal ergänzt um Herkunft oder Berufsbezeichnung) sind oberhalb der über das Werk hinweg verschiedentlich,



Taf. 41a: Tafel mit Porträt des Apelles, in: Joachim von Sandrart: Academia nobilissimæ artis pictoriæ, Nürnberg 1683, Taf. E (nach S. 70)



Taf. 41b: Tafel u. a. mit dem Porträt Artemisia Gentileschis, in: Sandrart: Teutsche Academie, 1675, Bd. 2, Buch 3, Taf. KK, nach S. 296

aber für jedes Blatt einheitlich gestalteten Rahmen gesetzt. Sowohl formal wie stilistisch ist Sandrart um Homogenität bei den Porträtgruppen bemüht: Kostüm, Haartracht und Gewand sind im Vergleich zu den Vorlagen weniger aufwendig ausgestaltet; zusammengeführt werden die Porträts durch ihre einheitliche Rahmung.



Taf. 41c: Joachim von Sandrart, in: Sandrart: Teutsche Academie, 1675, Bd. 1, Buch 1, o. S.



Taf. 41d: Joachim von Sandrart, in: Sandrart/Volkmann: Teutsche Academie, Bd. 1, 1768, nach S. XII

Wirkungsästhetik und Mimesis, die im italienischen Porträtdiskurs der Zeit eine entscheidende Rolle spielen, sind für Sandrart von nachrangiger Bedeutung. In seiner Vorrede legt er dar, dass es bei den „Contrafäten" primär darum gehe, das Andenken der Künstler zu erhalten und zu erneuern.[3] Gleichwohl scheinen ihm Authentizität[4] und Wahrhaftigkeit im Hinblick auf die Bildnisse doch nicht ganz unwichtig gewesen zu sein. Mit seinen Entwürfen bezieht er sich auf verschiedene, größtenteils gestochene Quellen, die ihrerseits bereits in Anspruch genommen haben, veritabel zu sein: Die Darstellungen italienischer Künstler etwa beruhen auf Vasaris Abbildungen in der 1568er-Ausgabe, weiterhin griff Sandrart auf Lampsonius (vgl. Kat. 11), Cornelis de Bies *Gulden Cabinet* von 1661 (vgl. Kat. 37) und Hondius (vgl. Kat. 20) zurück, bei anderen Porträts wiederum dienten ihm persönlich bekannte Bildnisse als Vorlagen. Das für Domenichino vorgesehene Porträtfeld bleibt deshalb leer, da Sandrart das Vorbild nicht rechtzeitig beschaffen kann – eine Beglaubigungsstrategie, die auch Vasari angewendet hat.

In der Zusammenschau der im Porträt repräsentierten Künstler ist es durchaus interessant, welche Form der Selbstdarstellung Sandrart gewählt hat. Sein Autorenporträt im ersten Band (Taf. 41c) führte Kilian nach einem nicht erhaltenen

Gemälde von Johann Ulrich Mayr aus. Das ovale, durch eine Girlande gefasste, auf einem Sockel präsentierte Bildnis markiert den Künstler als Autoren: Die in den Sockel scheinbar eingravierte Inschrift würdigt die intellektuelle Leistung Sandrarts, was durch den ersten Band der *Teutschen Academie*, der dem Betrachter entgegengehalten wird, sowie das Band der Fruchtbringenden Gesellschaft noch unterstrichen wird. Gleichzeitig knüpft die formale Gestaltung, wenn auch in ungleich elaborierterer Form, an die Typologie der Künstlerporträts an. In Volkmanns Neuauflage wurde der Stich nach Mayr durch eine Reproduktion von Sandrarts einzigem, ebenfalls nur als Reproduktion überliefertem Selbstbildnis ersetzt (Taf. 41d). Zwar verweist das Bildnis inhaltlich, etwa durch die Büste der Minerva, und formal auf Sandrarts Doppelrolle als Künstler und Kunstschriftsteller, gleichwohl isoliert es Sandrart doch eher; es schlägt, anders als das Porträt von 1675, nicht den Bogen zu den Künstlerporträts.

Katharina Hiery

1 Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 133.
2 Skizzenbuch, BSB München, BSB-Hss Cod.icon. 366.
3 „[S]o viel mir möglich/ein Genügen zu thun/zugleich auch die Gedächtnis/so wol der Antichen/als der nochlebenden/Griechischen/Italiänischen/Hoch- und Nieder-Teutschen/berühmtesten Virtuosen und Künstlere zu erneuren/auch dero Leben und Wandel/samt dem Gedächtnis ihrer lobwürdigsten Werke/auch (so viel möglich) den Contrafäten der vornemsten unter ihnen/auf die Nachwelt fort zu pflanzen“ (1675, Bd. 1, Vorrede, S. 6).
4 Dabei muss Authentizität nicht gleichbedeutend mit Porträtähnlichkeit sein. Etwa im Fall des in Wien tätigen ‚indianischen‘ Malers Higiemonte betont Sandrart, dass das sehr wahrscheinlich erfundene Porträt ein „wahres Contrafät“ sei (1675, Bd. 1, Buch 3, S. 100).

Literatur

Sybille Ebert-Schifferer (Hg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, München 2009. – Susanne Meurer u. a. (Hg.): „Aus aller Herren Länder“. Die Künstler der *Teutschen Academie* von Joachim von Sandrart, Turnhout 2012. – Christina Posselt: „Nach diesem verließ unser H. von Sandrart das Contrafät-mahlen/und bliebe bey den großen Historien“. Sandrarts Umgang mit dem Porträt, in: Anna Schreurs (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 2012 (Ausst. Kat.), S. 43–52. – Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675/1679/1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. v. Carsten Blüm u. a., 2008–2012: http://ta.sandrart.net/de/ (zuletzt: 25.7.2018). – Anna Schreurs (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 2012 (Ausst. Kat.). – Lucia Simonato: Dalle „Vite“ di Vasari all’ „Academie“ di Sandrart: fonti e modelli per i ritratri della „Teutsche Academie“, in: Katja Burzer u. a. (Hg.): Le vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione/Die *Vite* Vasaris: Entstehung, Topoi, Rezeption, Venezia 2010, S. 271–292. – Michael Thimann: Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, Freiburg i. Br. 2007.

Kat. 42

Carlo Cesare Malvasia
Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi

Bologna: l'Erede di Domenico Barbieri
1678
8°; 2 Bde., Bd. 1: [21], 581, [4] S., 32 Porträts (inkl. leerer Rahmen), zahlr. weitere Abb. | Bd. 2: [7], 606, [5] S., 18 Porträts (inkl. leerer Rahmen), zahlr. weitere Abb.
Universitätsbibliothek Heidelberg

Felsina ist der alt-etruskische Name der Stadt Bologna. Der Titel des Werkes suggeriert, dass diese Stadt in einer Weise von ihren Malern geprägt worden sei, die es rechtfertige, von ihr als der „Malerin Bologna" zu sprechen. In zwei Bänden entrollt die *Felsina Pittrice* eine vierteilige Geschichte der Bologneser Malerei von den Anfängen um 1120 bis zur 1665 verstorbenen Elisabetta Sirani (eine von drei Malerinnen, die Malvasia berücksichtigt; Taf. 42a). In annähernd chronologischer Folge enthält das Werk 42 Kapitel mit mehr als hundert Viten (zahlreiche Maler und Druckgrafiker werden dabei in den ihren Lehrern gewidmeten Kapiteln behandelt).

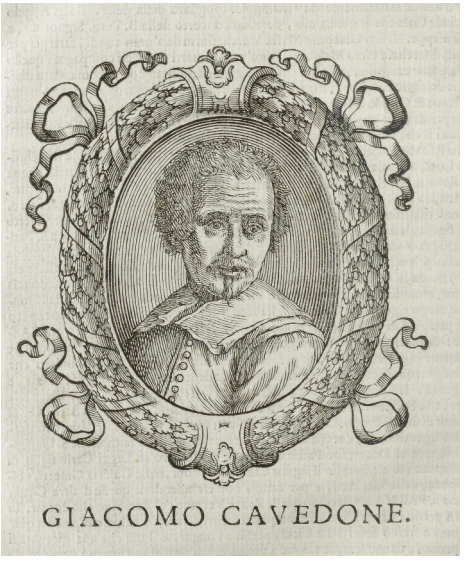
Graf Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) war Jurist und Theologe, Dichter, Antiquar, Kunstsammler und -händler, seit 1662 außerdem Kanoniker an der Kathedrale von Bologna. Die *Felsina pittrice* ist Malvasias erstes veröffentlichtes Großprojekt. Zwar wird in der Forschung oft bemerkt, dass es sich um eine – gerade im Vergleich mit Vasaris *Viten* (vgl. Kat. 10) – sprachlich und inhaltlich schwer zu rezipierende Schrift handelt, dennoch beruht Malvasias Ruhm vor allem auf diesem Werk. Ludwig XIV. von Frankreich bedankte sich später mit einem Brief und einem kostbaren Miniaturporträtjuwel bei Malvasia dafür, dass dieser ihm die Künstlerviten gewidmet hatte (Perini 1990, S. 410–412).

Mit seiner *Felsina Pittrice* arbeitet Malvasia sich zum einen an Vasaris *Viten* ab. Bereits die Gliederung in vier Teile ist als ostentative Überwindung von dessen Drei-Epochen-Schema gelesen worden. Zum anderen verfasste Malvasia sein Werk als Konkurrenzunternehmen zu Giovanni Pietro Belloris 1672 in Rom erschienenen *Vite dei pittori, scultori et architetti moderni* (vgl. Kat. 39).

Neben 42 Künstlerporträts enthalten die beiden Bände noch andere Bilder: einfache und aufwändigere Kopfstücke, abschließende „finalini" mit Spruchbändern sowie Allegorien und mythische Gestalten. Darüber hinaus ist das Familienwappen der Primaticcio zur Darstellung gekommen (Bd. 1, S. 161) und ein Einladungsbillett an Bartolomeo Cesi zu einer Versammlung der Accademia der Carracci (Bd. 1, S. 321). Im Kapitel über die Carracci werden zehn Tafeln mit Emblemen, Hieroglyphen und Bilderrätseln sowie der Familienstammbaum gezeigt (Perini-Folesani 2014, S. 77–100). Darüberhinaus sind in ganzseitigen Holzschnitten die Funeral-



Taf. 42a: Elisabetta Sirani, in: Malvasia: Felsina Pittrice, 1678, Bd. 2, S. 452



Taf. 42b: Giacomo Cavedone, in: Malvasia: Felsina Pittrice, 1678, Bd. 2, S. 214

apparate von Agostino Carracci (Bd. 1, S. 423) und Elisabetta Sirani (Bd. 2, S. 463) wiedergegeben worden. All diese Holzschnitte lieferten die Bologneser Druckgrafiker Giovan Francesco Cassioni und Veronica Fontana.

Für die vier Bologneser Künstler Francesco Francia, Marcantonio Raimondi, Bartolomeo Ramenghi und Francesco Primaticcio, die auch Vasari behandelt, übernahm Malvasia nicht nur (in Überarbeitung) dessen Text, sondern auch die jeweils vorangestellten Porträts. Allerdings entschied er sich dafür, den in der 1568er-Ausgabe für Primaticcio verwendeten Rahmen in vereinfachter Form für alle vier Künstler zu verwenden, wohl, weil diese Rahmenvariante die Einheit der drei Künste des Disegno am besten visualisiert: Oben pinselt die an der Staffelei sitzende Allegorie der Malerei ein Porträt, unten sitzen rechts und links auf Konsolen zwei Putti mit Winkelmaß und Meißel (Skulptur) bzw. Winkelmaß und Zirkel (Architektur).

Alle anderen Künstlerporträts in der *Felsina Pittrice* sind von ovalen Eichenkränzen mit Schleifenbändern gerahmt. Sie befinden sich jeweils am Kapitelbeginn, einzige Ausnahme ist Emilio Savonzani, dessen Bildnis – ohne Kranz – mitten in den Text eingefügt ist. Die Maler und Malerinnen erscheinen teils im Profil, teils frontal. Ihre Physiognomien unterscheiden sich deutlich voneinander, nur bei Künstlerfamilien wie den Carracci meint man eine Familienähnlichkeit zu erkennen. Die dargestellte Kleidung variiert zwischen antikisierend, historisierend und zeitgenössisch.



Taf. 42c: Leerer Rahmen (Franco Bolognese), in: Malvasia: Felsina Pittrice, 1678, Bd. 1, S. 12

Zwei Porträts kopierte Malvasia aus Belloris *Viten* (Annibale Carracci und Domenichino), auch wenn er beteuerte, er habe Belloris Stiche nicht mehr nutzen können, weil die *Felsina* bereits im Druck war, als er die in Rom erschienenen *Viten* erstmals in die Hände bekam (Perini-Folesani [im Erscheinen], S. 16, Anm. 121). Für die übrigen Porträts recherchierte Malvasia mit großer Sorgfalt passende Vorlagen. Wo möglich, zog er Selbstporträts der Künstler heran, auch versteckte. So ließ Malvasia einen Nikodemos aus einer Kreuzigung des Prospero Fontana als dessen Porträt in Holzschnitt übertragen, was die Gebetspose und den antikisierenden Mantelüberwurf erklärt (Perini-Folesani [im Erscheinen], S. 13).[1] Malvasia nennt meist seine Quellen und thematisiert auch Probleme, die bei der Suche nach geeigneten Bildvorlagen auftraten. Giovanna Perini-Folesani hat herausgestellt, dass Malvasia generell lokale, bevorzugt öffentlich zugängliche Bilder wählte und nur im Ausnahmefall solche, die sich außerhalb Bolognas oder in Privatbesitz befanden ([im Erscheinen], S. 14).

Ließen sich keine Selbstporträts finden, griff Malvasia auf Porträts zurück. Dasjenige des Bartolomeo Cesi stammte aus der Hand des Sohnes Francesco Cesi. Für das Bildnis des Antonio Carracci machte er von einer Zeichnung von Giovanni Francesco Negri Gebrauch und Vorlagen für die Porträts von Lucio Massari und Leonello Spada fand er in den Fresken im Chiostro dei Carracci. Im Fall des Porträts von Francesco Brizio kopierte Malvasia eigenhändig die Totenmaske, die dessen Sohn angefertigt hatte. Auch für das Bildnis seines Zeichenlehrers Giacomo Cavedone fertigte Malvasia selbst eine Zeichnung an (Taf. 42b).

Ein eigenartiges, bereits von Vasari und Sandrart (vgl. Kat. 41) bekanntes Phänomen stellen die sieben leeren Lorbeerkränze dar. In einigen Fällen sind sie sicher dem Umstand geschuldet, dass schlicht kein Porträt des betreffenden Künstlers existierte – so bei Franco Bolognese (Taf. 42c). Und doch ist die Entscheidung gegen ein Fantasiebildnis bemerkenswert. Die leeren Bildnisrahmen lassen sich auch mit Malvasias Haltung zu den Künstlerporträts in seiner *Felsina* erklären, deren eher anspruchslosen Stil und geringe künstlerische Qualität er im Vorwort rechtfertigt. Die Porträts, so schreibt er, sollten der Stillage seines Textes entspre-

chen, den er als „dimestica [!] affatto, e popolare“ beschreibt. Er schreibe „für die Maler, nicht für die Literaten, um zu erfreuen, nicht um zu belehren“. Und es reiche, wenn man ihn, den Autor, verstehe, man müsse ihn nicht studieren. Mit rhetorischer Bescheidenheit nennt Malvasia seine Viten „embrios“ und „sbozzi“, unfertige Skizzen. In einem Brief vom 27. Dezember 1673 an den gelehrten Augustinermönch Angelico Aprosio führt Malvasia diese Strategie weiter aus:[2]

> „Es wird Porträts geben, aber in Holz [geschnitten], ähnlich denen von Vasari, ja, sogar jene der so wenigen Bologneser […], die er seinen *Viten* voranstellt […] vom selben Block (tallora) genommen. Wir haben (es treibt mir beim Schreiben die Schamesröte ins Gesicht) keinen Stecher in Bologna, der etwas wert ist, und das obwohl diese Stadt in jenem Berufszweig namhafte hatte: Sie rühmt sich eines Marco Antonio und eines Buonasoni, Stecher von Werken eines Raffael, und eines Agostino Carracci, der mit dem Grabstichel Veronese, Tintoretto und sich selbst jenseits der Berge bekannt machte. Nun musste ich statt Kupfer Holz nehmen […], was ich umso lieber getan habe, als das Werk so weniger kosten wird, wovon jeder Maler profitieren wird, und ich vermeide den Vergleich mit den superben Stichen, mit denen Bellori seine zwölf *Viten* geadelt hat, die ich, […] für allzu schön halte, da sie von wahrhaft gehobenem und heroischem Stil sind, wo ich den niedrigen, um nicht zu sagen plebejischen Stil zur Schau stelle, um mich der Materie anzupassen und der Fähigkeit derer, über die ich schreibe, welche die Maler etc. sind.“

Dieser Passus erstaunt, nimmt er doch den von Malvasia so geschätzten Künstlern einen Teil ihrer Würde als Ausübende einer Freien Kunst, die ihnen in der *Felsina Pittrice* wiederholt zugesprochen wird – auch und gerade im Bild, so in dem wiederkehrenden Motiv von Pinsel und Schreibfeder, die sich in einem Lorbeerkranz überkreuzen und auf die Doppelbegabung des gelehrten Künstlers verweisen, der eben auch zu schreiben versteht.

Im Jahr 1769 erschien die überarbeitete Fassung und Fortsetzung der *Felsina Pittrice* von Luigi Crespi (vgl. Kat. 86).

Urte Krass

1 Pinacoteca Nazionale di Bologna, Sepoltura die Gesù Christo, INV 539.
2 Perini 1984, S. 225 f.; Summerscale 2000, S. 5, Anm. 10; Übersetzung ins Deutsche U.K.

Literatur

Marieke von Bernstorff: Alte Texte in neuem Gewand: Zur Relevanz moderner Editionen und Neuübersetzungen kunsthistorischer Quellenschriften – der Fall Malvasia, in: Kunstchronik 68 (2015), S. 120–125. – Elizabeth Cropper: A Plea for Malvasia’s Felsina Pittrice, in: Carlo Cesare Malvasia: Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated

Translation, Bd. 1, hg. v. Ders. und Lorenzo Pericolo, London 2012, S. 1–47. – Giovanna Perini: L'epistolario del Malvasia primi frammenti: Le lettere all'Aprosio, in: Studi Secenteschi 25 (1984), S. 183–230. – Dies.: Malvasia's Connexions with France and Rome, in: Burlington Magazine 132 (1990), S. 410–412. – Giovanna Perini-Folesani: La vita dei Carracci di Carlo Cesare Malvasia: appunti in margine, in: Monica Visioli (Hg.): La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica, Pavia 2014, S. 77–100. – Dies.: Appunti preliminari per un'analisi semiotica della comunicazione non verbale nella letteratura artistica barocca ovvero: il paratesto visivo, questo misconosciuto …, in: Marieke von Bernstorff, Susanne Kubersky und Maurizia Cicconi (Hg.): Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer, München 2018, S. 277–298. – Dies.: L'apparato illustrativo della Felsina Pittrice. Riflessioni su un prodotto editoriale della storiografia secentesca, in: Le virtuose adunanze, Bd. 2: Emblemi, simboli e linguaggi accademici a partire dal Cinquecento sino alla fine del Seicento, hg. v. Clizia Gurreri und Ilaria Bianchi, Avellino [im Erscheinen]. – Samuel Vitali: L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: Una riconsiderazione, in: Valori tattili 5/6 (2015), S. 213–222.

Kat. 43

Giacomo Barri
The Painters Voyage of Italy. In which All the Famous Paintings of the Most Eminent Masters are Particularised, as They are Preserved in the Several Cities of Italy

London: Thomas Flesher
1679
8°; [16] Bl., 159 S., Frontispiz: Pictura, Italien-Karte, 5 Bildnisse
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

1671 erschien in Venedig unter dem Titel *Viaggio Pittoresco* ein kleinformatiges Büchlein, dessen erklärtes Ziel es war, den kunstinteressierten Leser mit allen bedeutenden Werken der Malerei in ganz Italien vertraut zu machen, und dies auf gerade einmal 120 nicht eben eng bedruckten Seiten.[1] Als Autor firmiert Jacques de Bar alias Giacomo Barri (um 1636/38 bis nach 1690), ein in Lyon geborener, aber in Venedig aufgewachsener Maler und Kupferstecher, von dem vor allem Wiedergaben von Werken Paolo Veroneses bekannt sind. Unter Verzicht auf jegliche Bildbeschreibung oder kunsttheoretische Kommentierung, ja sogar auf eine Erklärung der Reiseroute, ordnet der kleine Führer die äußerst knapp charakterisierten Werke nach ihren Standorten in den Kirchen oder Palästen der einzelnen Städte.[2] Trotz seiner Lückenhaftigkeit, einer recht eigenwilligen Gewichtung und mancher Fehler mag der *Viaggio Pittoresco* als handliches und vor Ort konsultierbares Verzeichnis aller Gemälde, die es in Italien wirklich zu sehen lohnt, gerade dem Grand-Tour-Reisenden von einigem Nutzen gewesen sein.



Taf. 43a: Paolo Veronese, in: Barri: The Painters Voyage of Italy, 1679, nach S. 112



Taf. 43b: Pietro da Cortona, in: Barri: The Painters Voyage of Italy, 1679, vor S. 117

Dem aus Leeds stammenden Rechtsgelehrten und *amateur* William Lodge (1649–1689) fiel das Büchlein offenbar druckfrisch in Venedig in die Hände. Der junge Mann begleitete 1670–72 den englischen Botschafter in der Serenissima, Thomas Belasyse, Lord Fauconberg, auf einer Italienreise, und scheinbar hat ihm der Sinn eines solchen *rough guide* für ebensolche Zwecke derart eingeleuchtet, dass er eine Übersetzung ins Englische vornam, die acht Jahre nach dem Original in London erschien.[3] Wie er in der Widmung an seinen ehemaligen Dienstherrn schreibt, „the Task being of no very great difficulty, and altogether agreeable to my own inclination, I have gratified myself; and I hope not disobliged ingenious Artists in a faithful rendition of it into *English*; which I have done the rather because the Book is rarely to be found in Italy, and I cannot remember I have seen any *Original* in *England* but that which is in my own hands." In der darauffolgenden Vorrede wird dem Leser die Verlässlichkeit einer solchen Checkliste gegenüber eigenen Reisenotizen ans Herz gelegt und die Hoffnung ausgesprochen, die Übersetzung möge auch für die daheimgebliebenen Kunstfreunde von Interesse sein. Nur zwei Dinge, schreibt Lodge, habe er dem Original hinzugefügt: Zum einen eine Beschreibung der Kunstkammer des gelehrten Kanonikers Manfredo Settala (1600–1680) in Mailand, „not inferior to any of the *Italian Princes* Collections". Als universale Naturalien- und Gemäldesammlung genoss das Musaeum Septalianum einen europaweiten Ruf und hatte bereits die Aufmerksamkeit der Londoner Royal Society erregt. Dass Lodge eine wohl auf einem lateinischen Sammlungskatalog basierende Liste von 85 Werken in *The Painters Voyage* aufnahm (S. 145–154), mag letztlich seinen eigenen naturwissenschaftlichen Interessen an Settalas „Closet" geschuldet sein, die auch in seinen Illustrationen zur *Historia Animalium Angliae* (1678) des ihm befreundeten Arztes Martin Lister (1639–1712) ihren Niederschlag fanden.[4]

Auch stattet er Barris Italien-Führer, und dies ist die zweite Zutat, mit selbst gefertigten Radierungen aus. Neben einem Frontispiz, das eine in pittoresker Landschaft lagernde Malerei-Personifikation mit Rom-Vedute im Hintergrund zeigt, und einer summarischen Italien-Karte sind es vor allem fünf Bildnismedaillons herausragender Malerpersönlichkeiten – eine strenge, der Konzentration des Textes entsprechende Auswahl. Sie alle werden *en buste* in einem teilweise bizarren landschaftlichen Setting wiedergegeben; bei „Michael Angilo", „Titiano", „Paulo Veronese" (Taf. 43a) verweisen die (sehr frei gestalteten) Veduten von Florenz, Venedig und Verona auf die Städte ihres Wirkens, bei „Pietro di [!] Cortona" (Taf. 43b) und „Raphael d'Urbino" wird ein Ortsbezug schon durch den Namen deutlich.

Obwohl erkennbar Arbeiten eines Laien, ist die lichthaltige und lebhafte grafische Textur der Porträts doch nicht ohne Reiz. Während für Michelangelo und Raffael die bekannten Holzschnitte aus der Vasari-Ausgabe von 1568 Pate standen (vgl. Kat. 10), lassen sich für die drei anderen Künstler keine konkreten Vorlagen

benennen (vgl. dagegen Monaco 2014, S. 133). Paolo Veronese mag von dem Bildnis bei Carlo Ridolfi (vgl. Kat. 31) inspiriert sein, doch wirkt er bei Lodge entschieden verjüngt, trägt volles Haar und statt der Goldkette eine anachronistische Krawatte; Michelangelo statt des pelzbesetzten Rockes einen über der Schulter geknoteten Mantelüberwurf. Besonders originell ist die frontale Wiedergabe von Pietro da Cortona vor einem zerklüfteten Felsen, dessen struppiger Bewuchs mit den Locken des Barockmalers in Einklang steht.

Angesichts von Barris künstlerischen Vorlieben erscheint die Zusammenstellung dieses kleinen Künstlerkanons keineswegs willkürlich, außerdem werden die Bildnisse im Buch sehr genau an die Stelle platziert, wo im Text von Hauptwerken der Dargestellten die Rede ist. So heißt es auf der dem Michelangelo-Porträt benachbarten Seite 17: „After you have seen the aforesaid Hall [die Sala Regia im Vatikanischen Palast], you enter into *St. Paul's Chapell*, which is all painted by *Michael Angelo Bonarota*; and here you will admire the famous painting of the *Universall Judgement*." Der Fehler, Michelangelos *Jüngstes Gericht* in der Cappella Paolina zu verorten, geht nicht auf das Konto des Übersetzers – dafür aber das eklatant von der Überlieferung abweichende Geburtsjahr 1490 für Paolo Veronese auf dessen radiertem Porträt.

Heiko Damm

1 Viaggio Pittoresco d'Italia/Viaggio Pittoresco In cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' celebri Pittori, che si conservano in qualsivoglia Città dell'Italia. Descritto da Giacomo Barri Pittore in Venetia. Dedicato Al molto Illustr. Sign. Sign. e Patr. Pietro Paolo Mariani, Venedig: Giacomo Hertz 1671.

2 Vgl. Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 474. Barri steht in der Tradition kurz gefasster Guiden wie z. B. Ieronimo Pico Fonticulanos *Breve [!] descrittione di sette città illustri d'Italia*, L'Aquila 1582, neu ist jedoch die Beschränkung auf Malerei.

3 Antony Griffiths (Hg.): The Print in Stuart Britain, British Museum, London, London 1998 (Ausst. Kat.), S. 253 f., und Kim Sloan: A Noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters, c. 1600–1800, London 2000, S. 38 f.

4 Monaco 2014, S. 134–136. Vgl. auch Anna M. Roos: Web of Nature. Martin Lister (1639–1712), the First Arachnologist, Leiden 2011.

Literatur

Angelo Maria Monaco: Giacomo Barri „francese" e il suo Viaggio pittoresco d'Italia. Gli anni a Venezia di un peintre-graveur scrittore d'arte nel Seicento, Florenz 2014. – Ludwig Schudt: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Wien/München, Wien/München 1959, S. 33f.

Kat. 44

Isaac Bullart
Academie des sciences et des arts, contenant les vies, & les eloges historiques des hommes illustres, Qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe

Amsterdam: Heritiers de Daniel Elzevier [simult. Ausg.: Brüssel: Foppens; Paris: Loüis Bilaine] 1682
2°; 2 Bde., Bd. 1: [2] Bl., [21], 421 S., [1] Bl., 122 Porträts, diverse weitere Ill. | Bd. 2: [2] Bl., [4] S., [2] Bl., 501, [4] S., 160 Porträts, diverse weitere Ill.
Privatbesitz

Eine weitere Aufl. Brüssel: Foppens 1695

Isaac Bullart (1599–1672) hatte die *Academie des sciences et des arts* bereits um 1642 konzipiert, aber erst posthum 1682 sollte sein Sohn Jacques Ignace das Werk zum Druck bringen. Es handelt sich dabei um die erste Zusammenstellung von Kurzbiografien und Porträtstichen, bei denen Vertreter von Malerei, Skulptur und Architektur in einen systematischen Gliederungsentwurf der Wissenschaften und Künste aufgenommen wurden. Bullart bediente sich zwar weithin der schon zuvor in Italien und im Norden publizierten Bildnisvitenbücher, eine solche europäische Gesamtschau habe aber – wie der Autor selbst betont (Bd. 1, fol. [12]^{r}) – zuvor nur André Thevet unternommen (vgl. Kat. 13; vgl. allerdings ebenso das 1611 publizierte *Opus chronographicum* von Opmeer und Beyerlinck, Kat. 21). Auch wenn die *Academie* häufig als rein kompilatorisches Werk betrachtet wird, verdient sie doch Interesse nicht nur aufgrund der Einordnung der Bildenden Künste in die Gesamtordnung der Wissenschaften und Künste, sondern auch, weil Bullart vor allem bei den jüngeren Künstlern einiges an neuem Material präsentiert und auf dem neuesten Wissensstand zusammenstellt.

Bullart verfasste 279 Einträge und beauftragte zwei Stecher damit, die von „divers endroits" (Bd. 1, fol. 9^{r}) zusammengesammelten Bildnisse zu reproduzieren: Nicholas Larmessin aus einer Pariser Grafiker-Familie und den weniger bekannten Edme de Boulonois (das elegante Frontispiz mit einem Parnass und den Personifikationen von Natura und Ars schuf dagegen Pieter Clouwet nach einem Entwurf des Abraham van Diepenbeeck). Für die Publikation überarbeitete der Sohn Bullarts den Text leicht, entfernte diverse Abschweifungen und poetischen Zierrat, der aus der Mode gekommen war (Bd. 1, fol. 9^{v}), verfasste mehrere der noch fehlenden Einträge und ergänzte einige „dont je trouvay les portraits." Außerdem betont der Sohn in der Einleitung, dass das Werk seines Vaters vor André Félibiens *Entretiens* (1666) verfasst worden war, der sich daraus bedient habe, ohne seine Quelle zu nennen.



ET DES ARTS Liv. V. 343

GIORGONE DE CASTEL FRANCO.

GIORGION.

IL n'y a perſonne qui à voir ce portrait ne croye que Giorgion fut un gen-d'arme, nourry parmy le ſang & le fer, plutoſt qu'un homme élevé dans le paiſible exercice des beaux Arts. Il prit naiſſance à Castel-Franco en la Marche Treviſane, de parens ſi pauvres, qu'ils ne luy laiſſerent en partage qu'un eſprit relevé, & un cœur genereux. Il parut en un temps que Rome, & Florence poſſedoient les plus beaux eſprits, & les plus beaux ouvrages de l'Italie; & Veniſe, toute puiſſante qu'elle eſt, n'avoit pas encore partagé cét avantage avec ces heureuſes Academies, lors qu'elle le

Taf. 44a: Giorgione, in: Bullart: Academie des sciences et des arts, 1682, Bd. 1, S. 343



400 ACADEMIE DES SCIENCES,

BACCIO BANDINEL.

BACCIO BANDINEL.

BANDINEL nâquit à Florence l'an mille quatre cens quatre-vingts ſept, & receut le nom de Baccio en ſon enfance, au lieu de Bartholomé qu'on luy avoit donné au Bapteſme. Son pere, qui eſtoit Orfevre, luy enſeigna à faire des moules, & à jetter en boſſe: celà ne pouvant contenter ſon inclination; il alla eſtudier ſur les ouvrages de Donato & de Verrochio, & s'aſſocia d'un Peintre nommé Buda, pour apprendre de luy le deſſein. Comme il eſtoit en ſa maiſon un jour qu'il avoit neigé extraordinairement, & que les enfans avoient amaſſé un monceau de neige devant ſa

Taf. 44b: Baccio Bandinelli, in: Bullart: Academie des sciences et des arts, 1682, Bd. 1, S. 400

Die Kapitel des ersten Bandes gelten Politikern, Historikern, Juristen, Grammatikern und Rhetoren sowie den Künstlern Italiens. Im zweiten Band werden Theologen, Mathematiker und Mediziner, Geschützmeister, die Erfinder des Buchdrucks (Johannes Gutenberg und Laurens Janszoon Koster) sowie berühmte Buchdrucker und Verleger, weiterhin Kosmografen und Musiker, Dichter und die Maler im Norden Europas behandelt. Dieses Bemühen um einen „esprit de symmétrie“ (Delvingt 2009, S. 67) sorgte dafür, dass die letzten Kapitel beider Bände 39 Biografien italienischer Künstler bzw. 48 Biografien von Künstlern nördlich der Alpen vorstellen (43 aus den Niederlanden; drei [ober]deutsche: Dürer, Aldegrever, Holbein; einen Franzosen: Simon Vouet; einen Lothringer: Jacques Callot).



Taf. 44c: Lucas von Leyden, in: Bullart: Academie des sciences et des arts, 1682, Bd. 2, S. 395



Taf. 44d: Lucas von Leyden, in: Bullart: Academie des sciences et des arts, 1682, Bd. 2, S. 399

Die Italiener sind dabei in Maler, Bildhauer und Architekten unterschieden, bei den Nordalpinen finden sich ausschließlich Maler (im Unterschied zu den Zusammenstellungen etwa von van Dyck [vgl. Kat. 25], Meyssens [vgl. Kat. 33] oder de Bie [vgl. Kat. 37]), die allerdings in einer Klassifizierung erscheinen, die „Malerei, Perspektive und Optik" umfasst. In der Regel folgen die Einträge einer chronologischen Ordnung, die zugleich am besten eine Idee vom historischen „Fortschritt" („progrez") in den Wissenschaften und Künsten vermittelt (allerdings wird diese historische Anordnung nicht ganz konsequent eingehalten, so stimmt bei den Italienern etwa die Position von Giorgio Vasari nicht).

Die Porträtstiche versuchen insgesamt, eine „fidelle representation du visage" zu bieten, wenngleich der Autor selbst zugibt, dass dies nicht in allen Fällen ganz perfekt gelungen ist: So sei es schwierig, gute Reproduktion von mittelmäßigen

Vorlagen herzustellen, wie im Fall der Holzschnitte bei Vasari (vgl. Kat. 10), wogegen die offenbar für gut erachteten Druckgrafiken bei Lampsonius und van Dyck „einigermaßen garantieren würden, dass meine Kopien davon nicht ganz unzuverlässig sein können“ (Bd. 1, fol. [11]^{r}).

Aus Vasari sind die Biografien der italienischen Künstler von Cimabue bis Jacopo Barozzi da Vignola übernommen, aber nicht alle Porträts. Im Vergleich zu den Vorlagen bei Vasari fügen die Stiche des Larmessin und de Boulnois eine Reihe von Details und Attributen hinzu, auch um das rechteckige Format bei Bullart füllen zu können. Eine Untergruppe rekurriert auf eine Serie von zehn gestochenen Bildnissen des Wenceslaus Hollar aus der Sammlung van Veerle, publiziert von Frans van den Wyngaerde (1649–1651, vgl. Kat. 34), insbesondere das Bildnis des Giorgione (vgl. Taf. 34a u. 44a) und das Bildnis der vermeintlichen Tochter Tizians, die ebenfalls Malerin gewesen sein soll (Bullart lokalisiert hier das Original allerdings in der Sammlung Arundel). Das Konterfei Correggios, das bei Vasari 1568 fehlt, stammt aus der späteren Ausgabe (Bologna 1647, Bd. 2, S. 22); dasjenige des Baccio Bandinelli vom Bildnis bei Niccolò della Casa (Taf. 44b); nicht eindeutig zu bestimmen ist, welche Vorlage für Bramante verwendet wurde.

Die Lebensbeschreibungen der nordalpinen Künstler von van Eyck bis Daniel Segers lassen sich in zwei Gruppen aufteilen: Die 35 Biografien der ersten orientieren sich am *Schilder-boek* des Karel van Mander (vgl. Kat. 80), die Porträts sind von Lampsonius (vgl. Kat. 11) und Hondius (vgl. Kat. 20) übernommen, in einigen Fällen aber auch noch durch spätere Kopien nach diesen vermittelt. Dies zeigt besonders deutlich der Fall des Lucas van Leyden, für den der Text eine minutiöse Suche nach den drei existierenden Bildnissen dokumentiert und ausnahmsweise zwei reproduziert: Das erste kopiert ein Selbstbildnis (nach dem Modell im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig),[1] das von Andries J. Stock gestochen worden war (vgl. Taf. 23b u. 44c). Das zweite unterscheidet sich von dem Bildnis bei Hondius durch die eindrucksvollen Federn am Hut. Dadurch wird Hondius nach einem eigenen Stich des Lucas van Leyden korrigiert, auf dem der Jüngling mit Totenkopf dargestellt ist, der später als Selbstbildnis des Lucas angesehen wurde (Taf. 44d).

Für die 13 Maler des 17. Jahrhunderts in seiner Sammlung bemühte sich Bullart, noch nicht publizierte Informationen zu finden – auch wenn die Bildnisstiche alle van Dycks *Iconographie* folgen, deren Druckplatten der Verleger Foppens besaß (Bd. 2, S. 478). Die einzige Ausnahme stellt das Porträt des Jacques Francart dar, bei dem das Gemälde herangezogen wurde, das Anna Francisca de Bruyns, seine Schwägerin und „Schülerin“, 1622 mit 17 Jahren gemalt hatte und das Wenceslaus Hollar dann stach. Die Malerin Anna F. de Bruyns war niemand anderes als die Ehefrau von Isaac Bullart, Quelle vieler Informationen für die erste Redaktion des Werkes und Mutter von Jacques Ignace, der ihr eine kurze Lebensbeschreibung widmete (Bd. 2, S. 484).

Das Interesse an ‚berühmten Frauen' zeigt sich nicht nur daran, dass Dichterinnen bzw. die Musen von Dichtern (die Laura Petrarcas und Vittoria Colonna) und Künstlerinnen (neben der vermeintlichen Tochter Tizians auch Properzia de' Rossi) aufgenommen wurden, sondern auch an der Wiedergabe des Bildnisses von Mary Ruthven, der Ehefrau van Dycks (Bd. 2, S. 478), und an der Erwähnung – wiederum ausgehend von den Zeilen in der *Iconographie* – der Gattin des Simon Vouet, Virginia Vezzi, „si bien instruite dans l'art de peindre" und Verfertigerin von „curieuse estampes" (Bd. 2, S. 492).

Chiara Franceschini
(Übersetzung Ulrich Pfisterer)

1 Lucas van Leyden: Selbstbildnis, um 1525, Öl und Tempera auf Holz, 29 x 22 cm, Inv. Nr.: GG 160.

Literatur

Michel Benisovich: Biographie d'Anne-Françoise de Bruyns, peintre, écrite par Jacques Ignace Bullart, son fils, in: Oud Holland 68 (1953), S. 179–182. – Richard Beresford: Jacques Bullart on French Artists. Poussin, Le Brun, Testelin, Mignard and Van der Meulen, in: The Burlington Magazine 137 (1995), S. 21–23. – Anne Delvingt: L'*Académie des sciences et des arts* d'Isaac Bullart (1682) et les *Peintres illustres du Pays-Bas & autres en deça des Monts*, in: Michèle-Caroline Heck (Hg.): L'histoire de l'histoire de l'art septentrional au XVIIe siècle, Turnhout 2009, S. 67–78. – Giovanni Mazzaferro: Ritratti disegnati a mano nelle *Vite* del Vasari: nuove scoperte, in: Letteratura artistica: Cross-cultural Studies in Art History Sources, vom 7.11.2016: http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/11/giorgio-vasari4.html (zuletzt: 4.8.18).

Kat. 45

Paul Freher
Theatrum virorum eruditione singulari clarorum

Nürnberg: Johannes Hofmann
1688
2°; 4 Bde., Bd. 1: Frontispiz, 3 Taf. mit zwei Porträts der Widmungsempfänger und Autorenbildnis, S. 1–722, Taf. 1–30 mit je 16 Bildnissen, Taf. 31 mit 15 Bildnissen à 7,6 x 4,6 cm | Bd. 2: S. 723–1206, Taf. 32–53 mit je 16 Bildnissen à 7,6 x 4,6 cm | Bd. 3: S. 1207–1418, Taf. 54–64 mit je 16 Bildnissen à 7,6 x 4,6 cm | Bd. 4: S. 1419–1562, Taf. 65–82 mit je 16 Bildnissen à 7,6 x 4,6 cm
Universitätsbibliothek Heidelberg

Nach den Bildnisvitenbüchern von Heinrich Pantaleon 1565 (vgl. Kat. 9) und Nikolaus Reusner 1587 und 1590 (vgl. Kat. 14) unternahm es im deutschsprachigen

Raum erst wieder der Nürnberger Mediziner Paul Freher (1611–1682), eine mit Porträts illustrierte Sammlung von Lebensbeschreibungen gelehrter Männer Europas zusammenzustellen. Sein monumentales vierbändiges Werk – posthum vom Neffen Karl Joachim Freher herausgegeben – umfasst rund 2.900 lateinisch geschriebene Einträge, geordnet nach: 1. Kirchenmännern und Theologen; 2. Herrschern, Juristen und Beamten; 3. Medizinern und Naturforschern; 4. Philosophen, Philologen, Historikern, Antiquaren, Dichtern, Mathematikern, Musikern und Künstlern. Diese umfassende Zusammenstellung, die Personen entsprechend der Todesdaten seit dem Mittelalter auflistet, mit Schwerpunkt freilich im 16. und 17. Jahrhundert, wird nicht nur mit der in der Frühen Neuzeit beliebten Theater-Metapher überschrieben. Das Frontispiz zeigt auch eine mit Porträts geschmückte Bühne, auf der die Personifikationen der vier Tätigkeiten sitzen, die die Einteilung der Bände begründet: das Beten der Theologen, das Richten der Herrscher, Juristen und Beamten, das Heilen der Mediziner und das Philosophieren der im letzten Band vertretenen Disziplinen.

Begleitet werden die Viten durch 82 eingeschobene synoptische Tafeln mit je 16 kleinen Bildnissen (nur Taf. 31 weist 15 auf, das letzte Feld wurde leer gelassen), auf denen zudem die Gesichtszüge von 1.311 Gelehrten in Kupferstichen geringer Qualität vorgestellt werden. Im letzten Band werden auf diese Weise alle Personen auch mit Bildnis präsentiert, in den vorausgehenden dagegen nur ungefähr jeder Dritte. Einzig Luther erhält zwei Porträts, das zweite in seiner ‚Verkleidung' als Junker Jörg (Bd. 1, Taf. 6). Vier Kupferstecher lassen sich unterscheiden. Zu identifizieren sind Johannes Franck aus Augsburg durch sechs signierte Tafeln (er verantwortete 25 weitere unsignierte Tafeln) und Johann Azelt aus Nürnberg mit fünf signierten und 42 unsignierten Tafeln. Dazu kommen zwei unbekannte Beitragende mit je einer Tafel (im Einzelnen aufgelistet von Berghaus 1995, S. 131). Die serielle Zusammenstellung auf Kupferstichtafeln war nicht nur kostengünstiger als das Eindrucken in den typografischen Text. Solche Anordnungen von Porträts waren spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt (vgl. auch Kat. 10, Kat. 18 u. Kat. 41).[1] Zum Ruhm von Frehers *Theatrum*, das auch wegen seines Textes kritisiert wurde, trugen die Kupfer jedenfalls nicht bei. Bemängelt wurde nicht nur genau diese Anordnung, die völlig unterschiedliche Personen nebeneinanderstellt, „die es sich für einen Schimpff bey Lebzeiten würden aufgenommen haben, wenn man sie zusammen placiert", sondern auch die Ausführung: „Denn was die Kupffer-Stiche selbst betrifft, so habe ich neulicher Zeit keine gesehen, die so elend gestochen sind als diese, ohnerachtet man durchgehends siehet, daß es an guten Originalien nicht gemangelt hat."[2]

Unter den neun Künstlern sind mit Dürer auf Tafel 67 und Michelangelo auf Tafel 71 die beiden Häupter der südlichen und nördlichen Kunst, mit Lukas Cranach d. J. (Taf. 45a) auf Tafel 73 ein führender Vertreter zu Lebzeiten Frehers genannt. Van Mander (Taf. 45b), Lampsonius, Hubert Goltzius (Taf. 45a), Pieter



Taf. 45a: 16-teilige Bildnistafel, u. a. mit den Porträts Lucas Cranachs d. J. und Hubert Goltzius', in: Freher: Theatrum virorum, 1688, Bd. 4, Taf. 73

Coecke van Aelst, Guillaume Philandrier und Matthias Merian verdankten ihren Publikationen und verlegerischen Tätigkeit ihre Berühmtheit (Taf. 77, 76, 73, 69, 71, 81). Die Vorlagen stammen teils aus Hondius (vgl. Kat. 20), Michelangelo ist nach dem Muster des Enea-Vico-Stiches, Dürer nach Erhard Schön wiedergegeben.

Frehers Biografien wurden in dem zwölfteiligen Werk *Vitae clarissimorum in re literaria virorum, Das ist: Lebensbeschreibungen etlicher Hauptgelehrter Männer* (Wittenberg 1708–14) des Adolph Claramundus alias Johann Christoph Rüdiger plagiiert, die Porträts noch weiter zu winzigen, teils vollkommen entstellten Köpfchen reduziert. Allerdings nahm Rüdiger keinen einzigen Künstler in seine nun deutschsprachige Sammlung auf.



Taf. 45b: Karel van Mander, in: Freher: Theatrum virorum, 1688, Bd. 4, Taf. 77

ULRICH PFISTERER

1 Für einen Holzschnitt von 1547/48 mit Christus und den herausragenden Beförderern der Reformation s. Sabine HAAG u. a. (Hg.): Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Wien/München 2011, S. 234 f., Kat. 149.

2 Christian THOMASIUS: Schertz- und Ernsthaffter, Vernünfftiger und Einflätiger Gedancken, über allerhand Lustige und nützliche Bücher und Fragen Achter Monat oder Augustus […] Halle 1688, S. 251 u. 258 f.

Literatur

Peter BERGHAUS: Paulus Frehers *Theatrum Virorum Eruditione Clarorum* (Nürnberg 1688), in: Ders. (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 129–138. – Steffen SIEGEL: Bildnisordnungen. Visuelle Pragmatik in Paul Frehers Gelehrtenlexikon „Theatrum virorum eruditione clarorum" (Nürnberg 1688), in: Archiv für Kulturgeschichte 90 (2008), S. 79–108.

Kat. 46

Johann Gottfried Zeidler
Theatri Eruditorum Pictura, Carmine, Historia elaborandi Compendium: Centum Imagunculas doctissimorum Virorum, quorum opera vera religio atq[ue] erudita doctrina artium & Linguarum olim renata & propagata est, additis inscriptionibus & Epigrammatibus brevissimis

Wittenberg: Matthæus Henckelius
1690
8°; Gest. Frontispiz, Titelblatt, [15] Bl., 106 S. mit 102 Porträts in Holzschnitt
Privatbesitz

Das Frontispiz mit dem abweichenden Titel „Theatrum Eruditorum Minus" ist Wittenberg 1686 datiert; allerdings sind keine anderen Aufl. neben der von 1690 bekannt

Johann Gottfried Zeidlers (1655–1711) ‚Gelehrten-Theater' steht (vgl. Kat. 45) für eine Tendenz der Gattung Bildnisvitenbücher, die praktische alle Wirkmacht den Porträts zusprach und die Texte nur mehr für Minimalinformationen zu den Dargestellten nutzte. In diesem Sinne scheint Zeidler auch das einleitende Zitat nach Cicero (Arch. 14) auf reale Porträts umzudeuten: Denn dessen Hinweis auf die „Bildnisse" *(imagines)* berühmter Männer, die nicht nur zur Betrachtung, sondern Nachahmung empfohlen werden, bezieht sich eigentlich auf die Texte der griechischen und römischen Autoren, in denen die Charakterbilder dieser Personen heraufbeschworen würden.

Das *Theatrum Eruditorum* umfasst 102 Holzschnitt-Porträts, alle von geringer Qualität. So scheint Zeidlers Büchlein trotz der zahlreichen Illustrationen kostengünstig gedruckt und erfuhr – den erhaltenen Exemplaren nach zu schließen – keine allzu große Verbreitung. Diese war möglicherweise auch gar nicht intendiert: Unter den berühmten Männern in alphabetischer Namensreihenfolge vertreten allein Aristoteles und Ptolemäus die Antike, Albertus Magnus das Mittelalter. Neben Petrarca als Auftakt zum Humanismus finden sich einige Gelehrte des 15. sowie des 17. Jahrhunderts. Der chronologische Schwerpunkt liegt klar im 16. Jahrhundert und hier wiederum im deutschsprachigen Gebiet bei Protestanten; bevorzugt ausgewählt wurde offenbar, wer in Wittenberg seine Wirkungsstätte hatte.

Jede Person wird auf einer Seite vorgestellt – die einzige Ausnahme mit zwei Seiten und Porträts ist Luther, der auch in seiner ‚Verkleidung' als Junker Jörg gezeigt wird (vgl. Kat. 45). Die Einträge werden in Latein mit dem Namen, der jeweiligen Tätigkeit und teils einer zentralen Lebensleistung, mit Geburts- und Sterbeort, sofern bekannt, sowie den Lebensdaten eröffnet. Dann folgt der Porträtholzschnitt, unter dem ein kurzes Gedicht den Dargestellten nochmals cha-

rakterisiert. Aufgenommen sind in Zeidlers Klassifikation mit absteigender Häufigkeit Theologen, Philosophen, Dichter, Philologen, Mediziner, Mathematiker, Historiker, Juristen, Astronomen, Bibliothekare, jeweils ein Märtyrer, Grammatiker, Alchemist, Typograf und ein Freund Luthers.



Taf. 46: Albrecht Dürer, in: Zeidler: Theatri Eruditorum Pictura, 1690, S. 31

Als einziger Künstler wurde Dürer ausgewählt (Taf. 46). Sein Bildnis folgt dem Typus, den Erhard Schön 1527 erstmals vorgestellt hatte. Die Medaillon-Form belegt jedoch, dass Zeidler ein davon abgeleitetes Dürer-Konterfei in einer der zahlreichen Auflagen von Walter Hermann Rivius' *Vitruvius Teutsch* (1548, fol. XXI^{v}) als Vorlage benutzte. Dagegen scheint das Gedicht unter dem Holzschnitt neu erfunden: Es rühmt Dürer für seine Druckgrafik und dafür, besser als Apelles zu sein.

Der Großteil der anderen Bildnisse wurde dagegen aus Nikolaus Reusners *Icones sive imagines* (Basel 1589, vgl. Kat. 14) übernommen. Dass diese Bildnissammlung auch nach einhundert Jahren noch attraktiv war, zeigt eine weitere Auflage 1719. Reusners Auswahl bot sich aber auch durch ihren Fokus auf deutschsprachige protestantische Gelehrte an. Dies entsprach den Interessen und Absichten des reformierten Theologen Zeidler, der dem Kreis um Christian Thomasius angehörte und später (das *Theatrum Eruditorum* scheint sein erstes Werk) eine Reihe vor allem kritisch-satirischer Publikationen gegen dogmatische Theologie und Schulphilosophie veröffentlichte.

In einer Hinsicht ist Zeidlers Werk singulär: Im Vorwort betont Zeidler, dass er nicht nur die Texte, sondern auch die Holzschnitte selbst angefertigt habe. Ohne Ausbildung in Malerei und Skulptur habe er sich die Grundlagen dieser Künste eigenständig angelernt und die Bildnisse als jugendliche Arbeiten für seine Schüler nach bereits existierenden Vorbildern, „die fast immer schon Holzschnitte waren" („Archetypa, quae fere semper lignea sunt"), gefertigt. Zeidler verspricht, sein Werk bald in einer zweiten Ausgabe mit professioneller Bebilderung vorzulegen – ein Vorhaben, das offenbar nie verwirklicht wurde.

Ulrich Pfisterer

Literatur
Elmar Lechner: Pädagogik und Kulturkritik in der deutschen Frühaufklärung: Johann Gottfried Zeidler (1655–1711). Zehn Thesen und Edition einiger seiner autobiographischen, pädagogischen und historischen sowie aphoristischen Schriften, Frankfurt a. M. u. a. 2008. – David Meisner: Johann Gottfried Zeidler: Theatri Ervditorvm Pictura, Carmine, Historia elaborandi Compendivm: www.theatra.de/repertorium/ed000050.pdf (zuletzt: 29.5.2018).

Kat. 47

Anonym
The True Effigies of the Most Eminent Painters and Other Famous Artists that have Flourished in Europe. Curiously engraven on Copper-Plates. Together with an account of the time when they lived, the most remarkable passages of their lives, and most considerable works. Very useful for all such gentlemen as are lovers of art and ingenuity

[London]
1694
2°; Gest. Titel, [1] Bl., 18 S., 1 Taf., Porträts 1–22, 1 Taf., 100 Porträts, 1 Taf.
Privatbesitz

3 verschiedene Zustände der 1. Ausg.; 2., veränd. Aufl. unter dem Titel *The Portraits of the Most Eminent Painters, And Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe*, London 1739

Der umfangreiche Bildteil der anonym publizierten Kompilation, für die der Verleger die Druckplatten von Theodoor Galles *Illustrium quos Belgium habuit pictorum effigies*, ursprünglich von Dominicus Lampsonius herausgebracht (vgl. Kat. 10), und Joannes Meyssens' *Image de divers homme* (vgl. Kat. 33) erworben hatte, ist für das Druckjahr 1694 in drei verschiedenen Zuständen nachweisbar. Am einfachsten lassen sich diese Zustände an den gestochenen Titelblättern erkennen: Zunächst wird Jacques de Bies Titel des *Gulden Cabinet* 1662 (vgl. Kat. 37), das bei Meyssens in Antwerpen verlegt worden war und dessen Titel Meyssens für spätere Auflagen seiner *Image de divers homme* übernommen hatte, unverändert wiederabgedruckt (diese Ausgabe in der Ausstellung). Der niederländische Titel in der Kartusche, nicht aber die Verlagsangabe unten an der Seite wurden dann mit einem ausgeschnittenen Papier als „The true effigies of the most eminent painters and other artists that have florished in Europe" überklebt.[1] Schließlich wurde der niederländische Text in der Platte gelöscht und ersetzt durch: „The true effigies of the most eminent painters and other famous artists that have florished in Europe curiously engraven on 125 copper plates".[2] Aber auch der

Tafelteil nach dem Text änderte sich: Zunächst wurden der Titelkupfer und die 22 Porträts von Galles *Illustrium quos Belgium habuit pictorum effigies* mit dem Titelkupfer und den 99 Porträts aus Meyssens *Image de divers homme* zusammengestellt. Wie dort zeigt die letzte Tafel der *True Effigies* ein Bildnis-Medaillon des Stechers Richard Collin von Pieter Clouwet mit anagrammatisch verschlüsselter Namensangabe des Dargestellten in der Rahmung und gibt so wenigstens ein Beispiel für einen englischen Künstler (Taf. 47). Den Abschluss bildet eine Roma-Personifikation nach einem Stich von Cornelis Cort nach Jan van der Straet, ursprünglich mehrfach in De Bies *Het Gulden Cabinet* reproduziert, dann aber auch in späten Ausgaben der *Image de divers homme*, wie um zumindest symbolisch auf die im Bildteil fast völlig abwesenden Künstler Italiens zu verweisen. Alle diese Tafeln sind zu diesem Zeitpunkt ohne Zählung, erhalten aber mit der zweiten Fassung (aufgeklebter englischer Titel) eine Nummerierung von 1–120, Collin bleibt ohne Nummer (121). Der dritte Zustand, der auf dem Titel 125 Kupfertafeln ankündigt, lässt das Titelblatt von Galle weg, stellt den Titel von Meyssens und die Roma-Personifikation an den Anfang des Tafelteils, gefolgt von den neu hinzugekommenen, nicht nummerierten Porträts des Astronomen und Mathematikers Nicolas Bruyant von Paulus Pontius nach Antonis van Dyck und des Malers Adriaen Brouwer von Robert Smith. Letzteres ist auf 1694 datiert und wurde offenbar als einziges eigens für diese Ausgabe angefertigt – vielleicht von dem anonym gebliebenen Drucker selbst.[3]

Wie der ausführliche Titel verrät, erfolgte die Zusammenstellung der Bildnisse für den englischen Markt, genauer: den kunsthistorisch interessierten *amateur* bzw. *virtuoso*.[4] Dem Anspruch, hier die berühmtesten Maler Europas zu präsentieren, kann der kleine Band aufgrund der verwendeten Repertorien freilich nicht gerecht werden, doch erreicht er die stolze Zahl von insgesamt 121/2 Künstlerporträts.[5] Beachtung verdient bei der Publikation nicht nur der bewusste Rückgriff auf bereits vorhandenes Bildmaterial, das durch eine neue Nummerierung vereinheitlicht wird, sondern auch die Neukontextualisierung durch Kurzbiografien der wiedergegebenen Künstler, die auf den Angaben bei Meyssens beruhen. Die äußerst knappen, teilweise nur zwei Zeilen umfassenden Einträge werden von 21 ausführlicheren und nun römisch nummerierten Viten ergänzt, die „For the further satisfaction of the Curious in this Noble Art of Painting" (S. 9) einen Kanon von Masaccio und Correggio über Michelangelo und Tizian bis Dürer und Goltzius versammeln, deren Bildnisse aber mit Ausnahme des zuletzt vorgestellten Adriaen Brouwer nicht enthalten sind. Der gesamte Textteil nimmt nicht mehr als 18 zweispaltig bedruckte Seiten ein. Es handelt sich also bei diesem kleinen (Bild-)Lexikon um die wohl erste englischsprachige Sammlung von Künstlerbiografien.

Sie erschien 1739 mit leicht geändertem Titel als *The Portraits of the Most Eminent Painters, And Other Famous Artists, That Have Flourished in Europe*



Taf. 47: Richard Collin, in: The True Effigies, 1694, Taf. 121

(London 1739). Für diese Neuausgabe wurde der Bildteil etwas gekürzt: Aus Galles Lampsonius-Ausgabe sind nur mehr Hubert und Jan van Eyck, Hieronymus Bosch und Dirck van Haarlem (Nrn. 1–4) enthalten, dann folgen in neuer Nummerierung die 96 Bildnisse nach dem *Gulden Cabinet* von Otto van Veen bis Richard Collin (Nrn. 5–100) sowie abermals Nicolas Bruyant (Nr. 101) und Adriaen Brouwer (Nr. 102). Dagegen ist der biografische Teil auf 63 Seiten angewachsen, was nicht nur auf den großzügigeren Satz zurückzuführen ist. So hat etwa die Vita des Peter Paul Rubens in der Ausgabe von 1739 (Nr. 11, S. 9–14) gegenüber der von 1694 (Nr. 30, S. 3–4) beträchtlich an Umfang und Substanz gewonnen. Dabei wurde nicht nur der Geburtsort von Antwerpen auf Köln (*recte* Siegen) korrigiert, sondern ein völlig neuer Text abgedruckt. Dies ist auch bei den anderen ausführlicheren Künstlerbiografien der Fall. Es handelt sich hierbei allem Anschein nach um bearbeitete Übersetzungen nach der 1718–21 in Amsterdam erschienenen *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* von Arnold Houbraken (vgl. Kat. 51). Lässt diese Aktualisierung auch einen gewissen verlegerischen Ehrgeiz erkennen, so wird die Quelle jedoch verschwiegen.

Manche Exemplare der *Portraits* tragen auf dem Titel den Zusatz „To which is now added, An historical and chronological series of all the most eminent painters for near Five Hundred Years. Chiefly collected from a manuscript of the late famous Father Resta." Die Autorangabe bezieht sich also allein auf diesen nur 18 Seiten umfassenden Text, der hier eingebunden wurde, aber auch separat erschienen ist.[6] Die Aufnahme dieses Opusculums dürfte sich dem hohen Ansehen verdanken, das der Oratorianer-Pater Sebastiano Resta (1635–1714) als Zeichnungsexperte und Kenner der Kunstliteratur besonders unter englischen Sammlern genoss. Bekanntlich waren 16 der von Resta ursprünglich für Giovanni Matteo Marchetti, Bischof von Arezzo, zusammengestellten Klebealben mit etwa 2.000 Handzeichnungen großer Meister 1713 nach England in den Besitz von Lord John Somers gelangt. Dieser veranlasste die Auflösung der Bände, ließ aber den Porträtmaler Jonathan Richardson den Älteren die umfangreichen Randnotizen und Kommentare des Padre Resta abschreiben.[7] Richardson, der selbst eine der wichtigsten Zeichnungssammlungen des 18. Jahrhunderts zusammentrug, eignete sich bei dieser Tätigkeit zweifellos ein enormes kennerschaftliches wie künstlerbiografisches Wissen an (vgl. Kat. 115).[8]

Bereits der zweiten Ausgabe seines bedeutenden, zuerst 1715 veröffentlichten Malereitraktates hatte Richardson eine „Historical, and Chronological List" beigegeben.[9] Er habe sie, erklärt er in der kurzen Vorrede, vor einigen Jahren zum persönlichen Gebrauch angelegt und sich dabei, wie er nur indirekt andeutet, der Aufzeichnungen des Padre Resta bedient.[10] Richardson vergleicht seine Liste mit dem Künstlerranking am Ende von Roger de Piles' *Cours de Peinture par Principes* von 1708, kritisiert aber dessen Bewertungskriterien: „The thing is Curious, and Useful; but some considerable Parts of Painting, being omitted it gives not a

just Idea of the Masters“ (S. 268). Richardson beschränkt sich auf eine chronologische Anordnung der Künstler, deren Meister, hauptsächliche Tätigkeitsfelder und Wirkungsstätten sowie Geburts- und Sterbejahr er in eine tabellarische Übersicht bringt: „I have been tolerably Careful in it, so that I believe there are not many Mistakes“ (S. 267).

Erst die Ausgabe von 1739 nennt auf dem Titelblatt explizit Sebastiano Resta als Gewährsmann für die Künstlerliste und zitiert Richardsons Versicherung von dessen Sorgfalt und Glaubwürdigkeit. Die Tabelle ist nur noch vierspaltig, enthält dafür aber einige zusätzliche Informationen, vor allem zu den „Places of Residence, and principal works“. Die Zahl der hier aufgeführten Künstler ist von 118 auf 251 angewachsen und wird nun nicht mehr von Cimabue, sondern von dem noch früher tätigen Giunta Pisano angeführt. Sind die am Ende von Richardsons zuvor publizierter Liste genannten italienischen Maler ein klares Indiz für Resta als Quelle (vor allem der zuletzt genannte Giuseppe Passeri, mit dem der Padre befreundet war), so bezieht die erweiterte Fassung auch die in den *Portraits* durch Bildnisse vertretenen nordalpinen Künstler ein.

Kurzum: Die als Ergänzung der Porträtsammlung sicherlich hilfreiche Künstlerübersicht mag von Sebastiano Resta inspiriert sein und wurde zumindest in ihrer ersten Fassung von Jonathan Richardson redigiert. Als Autor der beiden hier vorgestellten, buchhändlerischem Kalkül folgenden Kompilationen von Grafiken und Biografien kommt der „famous Father Resta“ indes nicht in Frage. Die in vielen internationalen Bibliothekskatalogen zu findende Verfasserangabe zu den *True Effigies* bzw. *Portraits of the Most Eminent Painters* bedarf deshalb der Korrektur.

Heiko Damm

1 Vgl. ein verauktioniertes Exemplar: https://www.skinnerinc.com/auctions/3117B/lots/152 (zuletzt: 22.8.18).
2 https://archive.org/stream/gri_33125011257488#page/n5 (zuletzt: 22.8.18).
3 Den Hinweis auf die drei Zustände und manche Präzisierung verdanke ich Ulrich Pfisterer.
4 Vgl. hierzu Kim Sloan: „A Noble Art“. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800, London 2000, S. 11–18, und Alexander Rosenbaum: Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte des Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Berlin 2010, bes. S. 74–93.
5 Die wenigen nicht niederländischen Künstler sind: Wilhelm Baur, Francesco Padovanino, Guido Reni, Simon Vouet, Pietro Testa, Jacques (hier James) Callot, Wenceslaus Hollar und Stefano della Bella.
6 London: Joseph Duke 1739.
7 Diese Transkripte befinden sich im British Museum, London: Cod. Lansdowne 802 und 803. Siehe hierzu Arthur E. Popham: Sebastiano Resta and his Collections, in: Old Master Drawings 11 (1936–37), S. 1–15. Aus der umfangreichen neueren Literatur zu Sebastiano Resta als Sammler und Autor seien hervorgehoben: Genevieve Warwick: The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe,

Cambridge 2000, und Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma (Akten der Tagung im Oratorio dei Filippini, Rom 2015), Rom 2017.

8 Vgl. etwa Carol Gibson-Wood: Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52 (1989), S. 167–187; Dies.: Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment, New Haven/London 2000, und Stefan Albl: Jonathan Richardson conoscitore, in: Ders. und Alina Aggujaro (Hg.): Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive, Rom 2015, S. 27–44.

9 Jonathan Richardson: An Essay on the Theory of Painting, London 1715; The Second Edition, Enlarg'd, and Corrected, London 1725, S. 276–279. In der französischen Ausgabe: Traité de la Peinture et de la Sculpture, Amsterdam 1728 eingeschaltet auf S. 215–221.

10 Vermutlich liegt der Liste das von Richardsons angelegte Künstlerverzeichnis zu den Resta-Alben zugrunde; Cod. Lansdowne 803 im British Museum trägt den Titel *An Alphabetical Catalogue of the Painters in the Collection, with the Drawings of each respective Master, referring to the Several Books in which they are placed*. Siehe Gibson-Wood 1989, S. 172 f.

Literatur

Johannes Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. 1, Bern 1974, S. 697.

Kat. 48

Charles Perrault

Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leurs portraits au naturel

Paris: Antoine Dezallier
1696–1700
4°; 2 Bde., Bd. 1: [3], 102 S., 1 Titelporträt, 51 Porträts | Bd. 2: [2], 102 S., 50 Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Neuaufl.: Bd. 1 1698; Bd. 2 1700; 3. Aufl. Bd. 1 u. 2 1701 ohne Kupferstiche; 1707; 1736; 1740; engl. Übers. 1704–05, ^{2}1784

Das Ziel von Charles Perraults (1628–1703) Werk, das zunächst in Zusammenarbeit mit Michel Bégon und Gabart de Villermont entstand, war die Zusammenstellung von hundert berühmten Franzosen des zurückliegenden 17. Jahrhunderts. Neben namhaften Staatsmännern, Literaten und Klerikern werden auch verschiedene Künstler in die Reihe bemerkenswerter Persönlichkeiten aufgenommen. Wenn sich Perrault in der *Querelle des Anciens et des Modernes* auf Seiten der Mo-

derne verortet, so ist die Auswahl der Personen damit auch im Spiegel dieser Debatte zu sehen.

Bei der Entstehung des Werkes spielten die gestochenen Porträts eine besondere Rolle, die den einzelnen Persönlichkeiten beigegeben wurden, schon Georges Duplessis hob die Qualität der zunächst von Jacques Lubin und dann maßgeblich von Gérard Edelinck besorgten Stiche hervor.[1] Bezüglich der Porträts hatte wohl Charles Perrault selbst im Briefwechsel mit Michel Bégon in der Planungsphase des Werks 1692 bekundet, dass die Qualität der Stiche von Jacques-Antoine Friquet, der die Bildnisse zunächst verantworten sollte, nicht seinen Ansprüchen genügte, weshalb Jacques Lubin, obschon dessen Werke teurer waren, im ersten Teil des Unternehmens 31 der Porträts besorgte.[2] Sechs Stiche gehen auch im zweiten Teil auf Lubin zurück, der jedoch bereits 1696, also vor Fertigstellung des zweiten Bandes, verstarb. Der flämische Kupferstecher Gérard Edelinck, der im Dienst Ludwigs XIV. stand, übernahm seinen Platz und fertigte für den ersten Band 13 und für den zweiten Band 34 Porträtstiche. In wenigen Fällen kamen auch andere Grafiker wie Simonneau mit einem, Claude Duflos mit vier und Pieter von Schuppen mit sieben Porträts zum Einsatz bzw. es wurde offenbar auf bereits vorhandene Porträtstiche zurückgegriffen. Für fünf der Porträts ist keine Beischrift erhalten.

Unter den Werken Gérard Edelincks wurde das prominente Blatt mit der Darstellung des Autors Charles Perrault als besonders gelungen hervorgehoben, das in der ersten Edition auf das Titelblatt folgt. Ein Frontispiz, das die im Buch enthaltenen Personen in allegorischem Zusammenhang unter einem Reiterstandbild Ludwigs XIV. zeigt, wurde ebenfalls von Edelinck gefertigt, Sylvaine Bonnet lieferte hierzu offenbar die Vorzeichnung. In Edelincks grafischem Gesamtwerk finden sich darüber hinaus auch andere Künstlerporträts von Goltzius bis Vouet, die wohl entweder als Einzelstücke oder für andere Stichserien geschaffen wurden.[3] Platz fand in der Reihe der *Hommes illustres* auch der Bruder des Autors, Claude Perrault, der Architekt war, hier allerdings in seiner Funktion als Mitglied der Academie Royale des Science figuriert. Ebenso erscheint im zweiten Band Jean Varin in seiner Eigenschaft als *conducteur et graveur general des monnaies*.

Die meisten Stiche orientieren sich an älteren Gemäldevorlagen, unter ihnen viele Selbstbildnisse. Dabei wurde durch die vereinheitlichende ovale Rahmung stets ein Ausschnitt mit dem Brustbild in Dreiviertelansicht der jeweiligen Person wiedergegeben, wodurch die als Vorlage verwendeten Gemälde oder Stiche nur mehr bedingt erkennbar sind. In beiden Bänden bilden die Künstler aus den verschiedensten Bereichen den Abschluss der Reihe berühmter Männer. Im ersten Band beginnt die Reihe der Künstler mit dem Architekten François Mansart. Sein Porträt wurde von Gérard Edelinck nach einem im frühen 18. Jahrhundert zerstörten Gemälde Louis de Namurs geschaffen. Ein wohl bereits vorhandener Kupferstich von Jean Pesne zeigt Nicolas Poussin nach dem Selbstporträt des Malers



Taf. 48a: Charles le Brun, in: Perrault: Les Hommes illustres, 1696–1700, Bd. 1, nach S. 90



Taf. 48b: Pierre Mignard, in: Perrault: Les Hommes illustres, 1696–1700, Bd. 2, nach S. 90



Taf. 48c: Claude Mellan, in: Perrault: Les Hommes illustres, 1696–1700, Bd. 2, nach S. 96

von 1649.[4] Die Details mit Inschriften und umgebenden Leinwänden wurden in diesem zweiten Zustand des Stiches weggelassen und mit dem rahmenden Oval an die anderen Porträts der *Hommes illustres* angeglichen. Jacques Lubins Porträt von Charles le Brun (Taf. 48a) beruht auf dem Porträt des Künstlers von Nicolas de Largillière (1683–86).[5] Es folgt Eustache le Sueur in einem Stich des Pieter van Schuppen, das gemäß Beischrift ein Selbstporträt des Künstlers kopiert. Das Bildnis des Stechers Jacques Callot wurde von Lubin geschaffen, wie auch das des Goldschmieds Claude Ballin. Den Zeichner und Stecher Robert de Nanteuil gab Edelinck nach dem Selbstporträt des Künstlers wieder.[6] Im zweiten Band der *Hommes illustres* beginnt die Serie der Künstler mit Simon Vouet, der nach einem Bildnis des Anthonis van Dyck von Jacques Lubin gestochen wurde. In der Beschreibung bezieht sich Charles Perrault bei Simon Vouet offenbar auf André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666–88), wie auch nachfolgend bei François Chauveau (Culpin 2003). Pierre Mignard (Taf. 48b) ist von Edelinck nach dessen Selbstbildnis von 1690 wiedergegeben worden, und auch das Porträt des Stechers Jacques Blanchard beruht offenbar auf einem Selbstbildnis des Malers, wie die Beischrift *ipse pinxit* am unteren linken Rand der Tafel besagt. Der Bildhauer Jacques Sarazin ist wiederum nach einem Porträt von François Lemaire gestochen worden. Der

folgende Eintrag zu Claude Mellan ist mit einem Nachstich Edelincks vom Selbstporträt Mellans aus dem Jahre 1635 illustriert (Taf. 48c), François Chauveau, der den Abschluss des zweiten Bandes bildet, ist von Edelinck nach einem Gemälde von Claude Lefèbvre erfasst worden. Eine Besonderheit in der Auswahl der hier repräsentierten Künstler dürfte vor allem die starke Präsenz von Grafikern sein.

Cornelia Logemann

1 Georges Duplessis: De la Gravure de Portrait en France, Paris 1865, S. 67.
2 Culpin 2003, S. VIII–IX, analysiert diesbezügliche Briefwechsel.
3 Dies geht hervor aus Alexandre P. Robert-Dumesnil: Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française: ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch, 11 Bde., Paris 1835–1871, zu Edelinck S. 169–336.
4 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1488.
5 Nicolas de Largililère: Porträt des Charles le Brun, ca. 1683–1686, Musée du Louvre, Inv. Nr. 5661.
6 Das in Pastellkreide ausgeführte Selbstbildnis des Robert de Nanteuil befindet sich in den Uffizien, Florenz.

Literatur

David J. Culpin: Charles Perrault. Les Hommes illustres Avec leurs portraits au naturel. Texte établi, avec introduction, notes, relevé de variantes, bibliographie, index, Tübingen 2003. – Ders.: The Exotic and the Creative Imagination in the 1690s: Charles Perrault's *Les Hommes illustres*, in: Eigtheenth-Century Life 26 (2002), Nr. 3, S. 31–44.

18. Jahrhundert


Paulus Petrus Rubens

Kat. 49

Jean-François Félibien des Avaux
Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus celebres architectes

London: David Mortier
[3]1705 [1687]
2°; [12] Bl., 195, [15] S., Frontispiz
Bibliothèque nationale de France, Paris

Die 1., 2. u. 3. Aufl. 1687, 1690 u. 1696 (Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy bzw. Paris: Denys Mariette) noch ohne Frontispiz, dieses erstmals in London: David Mortier 1705, dann Amsterdam: Estienne Roger 1706; Trevoux 1725. Übers. ins Dt. durch Paul Jacob Marperger mit Frontispiz, erschienen unter dem Titel *Historie und Leben der berühmtesten Europaeischen Baumeister* (Hamburg: Benjamin Schiller 1711), erneut veröffentlicht als *Chronologisch geordnete Nachrichten von dem Leben und den Werken der berühmtesten Architecten* (Berlin: Natorff 1828); Übers. ins Ital. durch Giuseppe Fossati, mit thematisch entsprechendem, aber formal anders gestaltetem Frontispiz, unter dem Titel *Storia dell'architettura* (nur Bd. 1 publ., Venedig: Antonio Mora 1747 u. 1755)

In dieser vierteiligen Monografie zeichnet Jean-François Félibien des Avaux (1656?–1733) die Geschichte der Architektur von ihren antiken Ursprüngen im vorchristlichen Ägypten, in Griechenland und im hebräischen Nahen Osten (Buch 1) über die römische Architektur und das Werk Vitruvs (Buch 2) sowie die frühchristliche Ära (Buch 3) bis hin zu den mittelalterlichen Kathedralen (Buch 4) nach. Zwar gibt der Text vor, eine globale Perspektive einzunehmen, die letzten beiden Bücher behandeln aber in erster Linie architektonische Errungenschaften auf französischem und deutschem Gebiet.

Das Werk wurde ursprünglich 1687 in Paris von Sebastien Mabre-Cramoisy veröffentlicht, mindestens drei französischen Ausgaben (sowie Übersetzungen ins Deutsche und Italienische) folgten. Während die Originalpublikation nur kleine Vignetten aufweist, enthält die 1705 in London erschienene Ausgabe erstmals ein dekoratives Frontispiz mit Bildnissen (Taf. 49). Signiert ist es mit „I. d. Later: fec[it]" und „I. Goerée d[a]t[um] 1705." Der Künstler Jan Goerée (1670–1731) war der Sohn eines Antiquitätenhändlers und Schüler von Gerard de Lairesse in Amsterdam.[1]

In seinem Frontispiz gelingt Goerée eine vielschichtige Komposition, die anderen von ihm entworfenen Frontispizen ähnelt (etwa dem von Pieter Sluyter gestochen der 1706 in Amsterdam veröffentlichten *Noctes Atticae*).[2] Die Personifikation der Architektur kniet in der Mitte des Vordergrunds, hält eine Schriftrolle und einen Kompass und wird von einem männlichen Begleiter flankiert, dem sie eine dünne Steinplatte mit dem offenbar eingravierten Titel „Les vies des Architectes/Par M.r Félibien" vorlegt. Zu Füßen der Personifikation befinden sich zahlreiche Bücher mit den Namen berühmter Architekten, darunter Andrea Palladio,



Taf. 49: Félibien: Recueil historique, [3]1705, Frontispiz

Serlio, Vegetius und Vincenzo Scamozzi. Der im Schatten liegende Mittelgrund wartet mit einem Putto auf, der direkt hinter ‚Architectura' ein Architekturelement meißelt; weitere Putti schmücken eine Kolonnade mit Medaillons, die Profil- und Dreiviertelporträts zeigen. Von diesen eigentlich durch Inschriften identifizierten Porträts sind zumindest dasjenige des Euklid, des Archimedes, des Vitruv und des Michelangelo erkennbar. Freilich geht es weniger um individualisierte, historisch korrekte Porträts als darum, durch die Vielfalt der dargestellten Persönlichkeiten und Altersstufen die Diversität der in Félibiens Publikation versammelten Architekten zum Ausdruck zu bringen. Der Hintergrund hält architektonische Monumente bereit, darunter die Ecke einer Kolonnade, eine hohe, schmale Pyramide – sie erinnert an das vermeintliche Grab des Romulus in Rom, die Meta Romuli – und eine Kirchenfassade mit liegenden Figuren.[3]

Unter Beibehaltung aller wesentlichen Elemente des Originals vereinfachte ein unbekannter Stecher in einer kruden Nachbildung das Frontispiz für die deutsche, von Paul Jacob Marpergers verantwortete Übersetzung von 1711; allein den Titel auf der Steintafel änderte er ab in „Historie und Leben der berühmtesten Baumeister".

Erin Giffin

1 Joop W. Koopmans: Publishers, Editors and Artists in the Marketing of News in the Dutch Republic circa 1700. The Case of Jan Goeree and the *Europische Mercurius*, in: Daniel Bellingradt, Paul Nelles und Jeroen Salman (Hg.): Books in Motion in Early Modern Europe. Beyond Production, Circulation, and Consumption, Cham 2017, S. 143–168.

2 Julius S. Held: The Last of the „Attic Nights". A Drawing by Jan Goeree, in: Master Drawings 9 (1971), Nr. 1, S. 51–54 u. 96.

3 Die antiken Referenzen erinnern an andere architektonische Frontispizen Goerées, siehe dazu: Renata Piccininni: Brevi note su una raccolta di vedute romane dell'olandese Jan Goerree, in: Bollettino dei musei comunali di Roma 32 (1985), S. 47–53, und Henning Wrede: Die „Monumentalisierung der Antike" um 1700, Ruhpolding 2004.

Literatur

Diane Favro u. a.: Paris (hier: Académie Royale d'Architecture), in: Oxford Art Online (2003): http://www.oxfordartonline.com/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000065354 (zuletzt: 30.7.2018). – Alexandra Skliar-Piguet: Félibien, André Sieur des Avaux et de Jàversy, in: Oxford Art Online (2003): http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000027796 (zuletzt: 30.7.2018). – Richard Wittman: Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France, New York 2007, S. 24–26.

Kat. 50

Christian Juncker
Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß Des Theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri

Frankfurt/Leipzig: Johann Andreas Endter Erben
1706
8°; [32] Bl., 562 S., [6] Bl., [3] gef. Bl.: Kupfert., zahlr. Ill. (Kupferst.), Porträts, Notenbsp., Münz- und Medaillen
Universitätsbibliothek der LMU München

Der in Altenburg und Schleusingen bei Eisenach im Schuldienst und als Leiter eines Predigerseminars tätige Christian Juncker (1668–1714) wendet sich mit dem 1706 erschienenen *Guldenen und Silbernen Ehren-Gedächtniß Des Theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri* an Maria Amalia von Brandenburg und Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz. Durch die Widmung an deren fünfjährigen Sohn Friedrich August empfiehlt er sich als zukünftiger Lehrer des Kindes.

Gegenstand von Junckers Werk, welches dem Vorbild numismatischer Literatur in Frankreich *(histoire métallique)* folgt, ist das Gedächtnis an die Person Martin Luther sowie das historische Ereignis der Reformation, inklusive der Reformati-



Taf. 50a: Willibald Pirckheimer und Albrecht Dürer, in: Juncker: Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß, 1706, S. 181

onsjubiläen bis ins Jahr 1693 und deren Darstellung auf Schaumünzen und Medaillen. Junckers *Ehren-Gedächtniß* gilt als das erste Buch über reformatorische Münz- und Medaillenprägungen sowie als Exempel der Luther-Rezeption am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert, einer Zeit, in der „sich Pietismus, Aufklärung und Orthodoxie noch überschneiden konnten" (Blaufuss 1986, S. 190).

Unter den insgesamt 203 aufgeführten Münzen und Medaillen (170 in recto und verso; 18 einseitig; 15 ohne Abbildung) zu Ehren Luthers und weiterer Reformatoren befinden sich mehrere bedeutende und noch heute erhaltene Stücke.[1] Zum Teil gehen sie auf Gemälde und zeichnerische Entwürfe von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä. zurück, wie auch Juncker durchaus wusste: „Albrecht Dürer/welcher zwo sehr schoene Medaillen Luthero zu Ehren verfertigt hat" (S. 551). Beide Künstler finden mittels eines Medaillenbildnisses sowie einer knappen Lebensbeschreibung Erwähnung, wobei Juncker für Dürer auf Sandrarts *Teutsche Academie* (vgl. Kat. 41) verweist.

Albrecht Dürer wird – denn sie seien „zwar keine Theologi, iedoch zum Theil Lutheri Freunde" (S. 179) gewesen – in der Tradition von Freundschaftsbildern gemeinsam mit Willibald Pirckheimer auf einer ovalen Bleimedaille aus der Sammlung „M. Christian Schlegel/Hochgraefl. Schwarzburg=Arnstaedtischen wohlbestallten Bibliothecarium und Antiquarium, zu Arnstadt" dargestellt (nur recto; Taf. 50a). Pirckheimers Porträt vergleicht Juncker mit einem ihm gezeigten Kupferstich, dessen Epigramm er zitiert. Es muss sich um das von Theodor de Bry nach Dürer für Jean-Jacques Boissards *Icones Virorum Illustrium* (1597) gestochene Bildnis handeln, auch wenn Pirckheimer auf der Medaille im Dreiviertelprofil aus dem Bildfeld herausblickt. Auch für Dürers Darstellung – an der Staffelei malend und über seine linke Schulter zum Betrachter blickend – findet sich kein Vergleich, zumindest in keiner der überlieferten Dürer-Medaillen oder Porträtdarstellungen.[2]

Die Bleimedaille Lucas Cranachs d. Ä., des „Herzens-Freund Lutheri", bringt Juncker im Anhang des *Ehren-Gedächtniß*' (recto und verso; Taf. 50b). Sie stammt aus der Sammlung von „Carl Gustav HERAEUM, hochfuerstlichen Schwarzburgischen hochbestallten Hof-Rath zu Sondershausen". Verso zeigt sie Cranachs bekanntes Wappen. Auch hier lassen sich für das Porträt weder eine entsprechende Medaille noch druckgrafische Vorlagen belegen. Eine Auswirkung von Junckers Schrift auf die nachfolgende Memoria oder Bildnistradition beider Künstler dürfte auszuschließen sein.



Taf. 50b: Lucas Cranach d. Ä., in: Juncker: Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß, 1706, S. 551

Wie Juncker in der Vorrede (unpag. [b5–d5]) anführt, geht der Text des Buches auf einen Vortrag von 1695 zurück, bei dem er diverse Münzprägungen zum Gedächtnis Luthers vorgestellt hatte. Unter dem Titel *Vita Martini Lutheri in nummis atque iconibus illustrata* publizierte er diesen bereits 1699 in Frankfurt und Leipzig, jedoch noch ohne Abbildungen. Laut Juncker sei eine Vielzahl von Luther zugeneigten Patronen und Gönnern – etwa Johann Christoph Wagenseil – an ihn herangetreten und ihm seien Münzen „communicieret worden/die bisher gleichsam in Verborgenheit gelegen/und auch in den sonst herrlich angefuellten Cabinets nicht anzutreffen gewesen“ (unpag. [b5–c]). In der erweiterten, korrigierten und illustrierten deutschen Ausgabe wurden die Kupferstiche der Medaillen der jeweiligen Textpassage anbei gestellt, „damit alles desto netter in die Augen fallen/und die Belustigung der verhofften Erbauung des Gemuethes ohne Hinderniß gleich kommen moechte“ (nunpag. [b5–c]). Eine Abbildung der polemisch-parodistischen Spottmünzen auf Luther, die im 16. und 17. Jahrhundert weite Verbreitung fanden, wurde von Juncker hingegen als „unnötig erachtet“ (S. 330). Gleichsam führt er aus, „daß nicht eine einzige in diesem Buche vorkommende Medaille“ von ihm „zum plaisir ersonnen sey/damit nicht etwan jemand auf den irrigen Gedancken gerathen moege/ob waeren etliche von mir erdichtet worden/umb Luthero groessere Ehre zu bezeugen/als ihm wuerklich erwiesen worden“ (unpag. [c5–d]). Er gibt den Lesern eine Legende an die Hand, mittels derer sie die Materialität des Objektes sowie dessen Standort nachschauen können. Des Weiteren zitiert er im Anmerkungsteil gelegentlich aus dem Briefwechsel mit einzelnen Münzsammlern. Umso erstaunlicher ist es, dass sich für die Bildnisse der beiden Künstler keine entsprechenden Medaillen belegen lassen.

Henry Kaap

1 Vgl. Elisabeth Doerk (Hg.): Reformatio in Nummis. Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen, Wartburg Eisenach, Regensburg 2014 (Ausst. Kat.), sowie Hugo Schnell: Martin Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen, München 1983.

2 Vgl. Matthias Mende: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983.

Literatur

Dietrich Blaufuss: Rezension zu Christian Juncker: Das Guldene und Silberne Ehren=Gedächtniß […], Reprint, Karlsruhe 1982, in: Martin Brecht u. a. (Hg.): Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neuen Protestantismus, Bd. 12, Göttingen 1986, S. 188–190. – Herbert Rittmann: Einleitung, in: Die Geschichte der Reformation in Münzen und Medaillen bis zum Jahre 1706 (*Das guldene und silberne Ehrengedächtniß des theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri*), Unveränd. Nachdr. d. Ausg. Frankfurt und Leipzig: Endter 1706, hg. v. der Ges. für kulturhistor. Dokumentation, Karlsruhe/Stuttgart 1982, S. IX–XXIX.

Kat. 51

Arnold Houbraken
De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen: waar van 'er vele met hunne beeltenissen ten tooneel een verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op Het Schilderboek van K. v. Mander

Amsterdam: Houbraken
1718–1721
8°; 3 Bde., Bd. 1: [12] Bl., 381 S., [9] Bl., [2] Bl. Ill.; [19] Bl. Kupferstichporträts | Bd. 2: [4] Bl., 361 S., [7] Bl., [14] Bl. Kupferstichporträts | Bd. 3: [4] Bl., 408 S., [7] Bl., [14] Bl. Kupferstichporträts
Privatbesitz

Zweite Aufl.: 's-Gravenhage: Boucquet 1753

Wie schon das Titelblatt besagt, ist Arnold Houbrakens (1660–1719) „Großes Schauspielhaus der niederländischen Kunstmaler und Malerinnen, von denen viele mit ihren Bildnissen auf der Bühne erscheinen und deren Lebensführung und Kunstwerke beschrieben werden, eine Fortsetzung des Malerbuches von K. v. Mander". Das Titelblatt des zweiten Bandes führt dazu näher aus, dass der zweite Band „seinen Anfang nimmt mit dem Jahr 1613 und mit jenen Malern fortfährt, deren Geburt in der Zwischenzeit bis zum Jahr 1635 vorgefallen ist". Der dritte Band sei, so dessen Titelblatt, den zwischen 1635 und 1659 geborenen Künstlern gewidmet, von denen einige bei Erscheinen des Buches noch am Leben waren. Der klaren Gliederung waren allerdings durch die teils bis heute fehlenden Kenntnisse über die Geburtsjahre der Künstler enge Grenzen gesetzt. Tatsächlich beginnt das Buch mit den von van Mander vergessenen Malern und schreibt die Viten jener fort, die 1604 gerade am Beginn ihrer Karriere standen. Danach aber geht es nicht chronologisch weiter, sondern eine Erzählfolge präsentiert sich dem Leser, die von den Beziehungen der Maler untereinander oder den Städten ihrer Herkunft geprägt ist. Immer wieder gerät der Verfasser aber auch ins Moralisieren oder Philosophieren und beweist in ermüdenden Abhandlungen antiquarischen Inhalts seine Bildung. Zu beinahe allen behandelten Künstlern kennt er Anekdoten, die aus einer historischen Schrift mit Quellenwert ein bis heute unterhaltsames Buch machen. Noch bevor der dritte Band vollendet war, starb der Autor am 14. Oktober 1719. Die Drucklegung übernahmen seine Witwe und sein damals 21-jähriger Sohn Jacobus, der auch für die Illustrationen verantwortlich zeichnete.

Alle drei Bände sind reich illustriert, wobei der erste Band auf 19 Tafeln (A–R) die Bildnisse von 50 Malern und Malerinnen enthält. Der zweite Band bietet auf zehn Tafeln (A–K) 25 Porträts, der dritte Band 30 Bildnisse auf 14 Tafeln (A–O),



Taf. 51: Anna Maria von Schürmann, Rembrandt, Jacob Adriaensz Backer, in: Houbraken: De groote schouburgh, 1718, Bd. 1, Taf. M, nach S. 272

die mit Ausnahme der von Dirk Jongman gestochenen Tafeln D und F im dritten Band alle von Jacobus Houbraken gestochen wurden. Die Bildquellen der Porträts waren Zeichnungen und Kupferstiche, teils nach Gemälden angefertigt, die der Verfasser sich zusenden ließ und von denen manche nicht rechtzeitig ankamen (Bd. 2, S. 262). Aus Kostengründen wurden zumeist mehrere Bildnisse auf einer Platte vereint, wobei ein Gesamtarrangement angestrebt wurde, das in einem Trompe-l'œil die Porträts als Bilder im Bild arrangiert. Ein schönes Beispiel dafür ist die Tafel M im ersten Band, auf der die Bildnisse der als „Stern von Utrecht" gepriesenen Anna Maria von Schürmann, von Rembrandt und Jacob Adriaensz Backer vereint sind (Taf. 51). Das Porträt dieses Amsterdamer Historienmalers war nach einem posthum von Theodor Matham gestochenen Bildnis reproduziert, das seinerseits ein Gemälde Hendrick de Keysers wiedergab. Das daneben angebrachte Bildnis Rembrandts referiert auf eine 1634 entstandene Radierung (B. 2), die darunter gezeigten Blätter auf andere Radierungen Rembrandts, wie den seinen Jüngern erscheinenden Christus (B. 89) oder den sog. zweiten Orientalenkopf (B. 287). Das darüber angebrachte Porträt der Anna Schürmann folgt, wie Houbraken selbst ausführt (Bd. 1, S. 314), deren 1640 entstandenem Selbstbildnis. Auch gibt er an, dass er der Dargestellten auf dem das Porträt tragenden Sockel eine Eule beigestellt habe, den „Pallas Vogel". Anna Schürmann war nämlich nicht nur als Malerin und Grafikerin zu Ansehen gelangt, sondern mehr noch als Gelehrte und Autorin auch wissenschaftlicher Werke. 1636 war sie als erste Frau an der Universität Utrecht als Studentin zugelassen worden. „Sie ist im Alter von 71 Jahren 1678 zu Altena gestorben", schließt Houbraken seine Eloge, „und ihr Ruhm zum größten Teil mit ihr" (Bd. 1, S. 316).

Der am 25. Dezember 1698 in Dordrecht geborene Jacobus Houbraken gelangte durch die Stiche zu Ruhm und wurde zu einem europaweit geschätzten und gefragten Stecher von Porträts. Er arbeitete an diversen Porträtserien mit, so zum Beispiel an den 108 *Heads of Illustrious Persons of Great Britain*, die von dem Historiker Thomas Birch und dem Künstler George Vertue konzipiert worden war und in zwei Bänden 1743 und 1752 bei John und Paul Knapton in London erschien. Mit den insgesamt annähernd 500 Bildnissen, die er im Laufe seines Lebens schuf, wurde er einer der produktivsten Grafiker des 18. Jahrhunderts. Die für die *Groote schouburgh* entwickelte Form der illusionistischen Bild-im-Bild-Porträts fand 1751 in den von ihm selbst ausgeführten Illustrationen zu Jan van Gools *nieuwe Schouburgh* (vgl. Kat. 69) eine Fortsetzung und wurde auch für die Kupfertafeln der 1764 publizierten Ausgabe der Viten van Manders (vgl. Kat. 80) zum Vorbild.

Nils Büttner

Literatur
Bart Cornelis: A Reassessment of Arnold Houbraken's „Groote schouburgh", in: Simiolus 26 (1995), S. 163–180. – Ders.: Arnold Houbraken's *Groote schouburgh* and the Canon of Seventeenth-century Dutch Painting, in: Simiolus 26 (1998), S. 144–161. – Cornelis Hofstede de Groot: Arnold Houbraken und seine „Groote schouburgh" kritisch beleuchtet, Den Haag 1893. – Peter Hecht: Browsing in Houbraken. Developing a Fancy For an Underestimated Author, in: Simiolus 24 (1996), S. 259–274. – Martin Royalton-Kisch: Rembrandt's Self-Portraits, in: Print Quarterly 8 (1991), S. 304–308.

Kat. 52

Johann Leonhard Blank

Bildnisse Berühmter Künstler Buchhändler Buchdrucker Und Anderer Männer Welche Sich So Wohl In Als Auserhalb Teutschland Verdient Gemacht: Erster Theil

Nürnberg: Johann Daniel Tauber Erben
1725
2°; [2] Bl. (Vorsatzblatt und Titel in Rot und Schwarz), 1 Taf., [4] S., 50 Taf., [1] Bl.
Universitätsbibliothek Heidelberg

Verkleinerung der Titelvignette belegbar, unklar ob 2. Aufl. 1725 oder Druckplatte aufgrund einer Beschädigung beschnitten; Restexemplare 1779 vertrieben: Verlagsinformation „Wie Auch im Tauberschen Buchladen. A. MDCCXXV" überklebt mit „Nürnberg: zu finden bey dem Authore, wie auch in der Raspischen Buchhandlung. MDCCLXXIX"

Bedingt durch den plötzlichen Tod des, so das Urteil Georg Naglers, „sehr mittelmässigen"[1] Nürnberger Kupferstechers Johann Leonhard Blank (1679–1725) blieb dessen *Erster Theil* seiner *Bildnisse Berühmter Künstler Buchhändler Buchdrucker Und Anderer Männer* gleichzeitig der letzte. Das Buch umfasst neben einer Widmung an den Verleger, Hofbuchhändler, Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Hof- und Accisrat sowie Geheimen Kämmerer Moritz Georg Weidmann lediglich dessen Bildnis, eine kurze Vorrede, ein Abbildungsregister und einen 50 Tafeln starken Bildteil mit Porträtdarstellungen von Männern aus Kunst und Buchwesen.

Auf Viten der dargestellten Personen hat Blank komplett verzichtet und diese Entscheidung in seiner Vorrede mit Verweis auf bereits erschienene Publikationen begründet. Gleichzeitig erklärt er seine Motivation zur Herausgabe des Buches: „Weil die Bildnisse Gelehrter-Männer von vielen eyfrig gesucht vverden so hoffe [ich] auch denen Kunst-liebhabern einen angenehmen Dienst zu thun […]." Sein Verleger Friedrich Roth-Scholtz, Teilhaber von Johann Daniel Tauber Erben, der selbst mehrere Porträt-, Biografie-, Signet- und Münzsammlungen herausgab, stellte ihm aus seiner Sammlung alle Bildnisse zur Verfügung. Entsprechend gehen



Taf. 52a: Martin Desjardins, in: Blank: Bildnisse Berühmter Künstler, 1725, Taf. 4



Taf. 52b: Maarten van Heemkskerck, in: Blank: Bildnisse Berühmter Künstler, 1725, Taf. 29

die Vorlagen für Blanks Kupferstiche auf die unterschiedlichsten Quellen zurück.

Stefano della Bellas Porträt folgt einem Kupferstich Wenceslaus Hollars aus Meyssens *Image de divers hommes* von 1649 (vgl. Kat. 33); Martin van den Bogaert, genannt Martin Desjardins, ist im Gegensinn eines um 1698 datierten Kupfers von Gérard Edelinck (verlegt von Pierre Drevet, nach einem Gemälde Hyacinthe Rigauds) dargestellt (Taf. 52a); dem Bildnis van Dycks liegt eine Grafik Hollars von 1644 zugrunde; die Darstellungen von Maarten van Heemkskerck (Taf. 52b) und Adam Elsheimer gehen ebenso wie noch weitere Blätter auf Hondius zurück (vgl. Kat. 20); das Porträt Heinrich Aldegrevers (der hier in Nachfolge des Sandrart'schen, eventuell Merians Übersetzung der *Piazza Universale* Tommaso Garzonis geschuldeten Irrtums Albert Aldegræf genannt wird) basiert auf einem Selbstbildnis Aldegrevers – um hier nur einige herauszugreifen.

Besonders hervorzuheben, speziell in Hinblick auf die Rezeption von Blanks Werk, ist sein Porträt des Hanns Lautensack (Taf. 52c). Die Bezeichnung „Hanns Lautensack. Mahler in Nürnberg" auf dessen Kupfer nach einer Kopie von Lautensacks Porträt eines Mannes – heute aufgrund des Wappens mit Wahrscheinlichkeit als der Goldschmied Ulrich Schwaiger identifiziert –[2] stellt die Quelle für die langjährige Interpretation besagten Bildnisses als Selbstporträt Lautensacks dar.

Die Kupferstiche Johann Leonhard Blanks sind ihren Quellen gegenüber stilistisch stark vereinfacht, im Motivbestand reduziert und teils nur als Ausschnitt mit Konzentration auf das Brustbild der dargestellten Person im bildlichen Gegensinn wiedergegeben. Eine Ausnahme stellt lediglich das vorangestellte Porträt Weidmanns dar, das Blank etwas ungelenk von einer Vorlage privateren

Charakters in ein offizielleres Bildnis übertrug. Blank wird das Gemälde von Adam Manyoki, das etwa zeitgleich in einem von Blank adaptierten Nachstich Johann Friedrich Rosbachs zirkulierte, in der Sammlung Roth-Scholtzes selbst gesehen haben. Hieraus mag sich ergeben, weshalb er bemüht war, dieses Porträt nicht im Gegensinn auszuführen. Bethany Wiggin geht fälschlich davon aus, dass Blanks Kupfer eine originäre, in Abstimmung mit Weidmann entstandene Bildfindung sei (2011, S. 188).



Taf. 52c: Hanns Lautensack, in: Blank: Bildnisse berühmter Künstler, 1725, Taf. 33

Unterhalb der Porträtdarstellungen nennt Blank jeweils Geburts- und Sterbedaten – so ihm bekannt – und gibt zum Teil Hinweise auf Beruf, Ort, Ruhm, herausragende Leistungen oder offizielles Amt des Dargestellten. Über die Adaption vorhandenen druckgrafischen Materials hinaus zeigt sich Blank in seinem Vorwort auch ambitioniert, eigene Nachstiche nach Gemälden zu fertigen: „Sollte ein oder der andere *curiose Liebhaber* dergleichen Künstler gemahlt besitzen, welche bisher noch nicht in Kupfer gestochen, so bittet man um geneigte Communication, die Mahlereyen sollen ohne Schaden mit aller Danckerkenntlichkeit restituiret werden."

In einem Punkt unterscheidet sich Blanks Publikation auffällig von den meisten Porträtserien: Wie beim Register erfolgt auch die Anordnung der Tafeln im Buch alphabetisch, sodass die Porträts keiner chronologischen, beruflichen oder geografischen Ordnung unterliegen. Der französische Grafiker François Chauveau (1613–1676) folgt auf den italienischen Maler Annibale Carracci (1560–1609), Jan van Eyck (ca. 1390–1441) auf den Nürnberger Buchhändler Wolfgang Moritz Endter (1653–1723), Johannes Gutenberg (ca. 1400–1568) auf Hendrick Goltzius (1558–1617) etc. Einen merklichen Schwerpunkt setzt Blank bei der Auswahl der Personen sowohl in der jüngeren Geschichte des 17. und frühen 18. Jahrhun-

derts als auch – ganz lokalpatriotisch – in seiner Heimatstadt Nürnberg, zu deren Ansehen er offenbar beitragen möchte und unter deren berühmte Persönlichkeiten er unter anderem seinen Verleger Roth-Scholtz mit aufgenommen hat.

Alessa Rather

1 Georg K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, 22 Bde., Bd. 1, München 1835, S. 525.
2 Annegrit Schmitt: Hanns Lautensack, Nürnberg 1957, S. 66 f.

Literatur
Bethany Wiggin: Novel Translations. The European Novel and the German Book. 1680–1730, Ithaka, NY 2011.

Kat. 53

Giovanni Biagio Amico
L'architetto prattico

Palermo: Gio. Battista Aiccardo
1726–1750
2°; 3 Bde., Bd. 1: [13] Bl., 185 S., [21] Bl., 34 Taf., darunter 5 Porträts | Bd. 2: [2] Bl., XII, 159 S., 17 Taf. | Bd. 3: [2] Bl., 81 Bl. mit Taf.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Das Porträt zeigt Vitruv (Taf. 53a) mit orientalischer Pelzmütze und Zirkel über ein aufgeschlagenes Buch gebeugt. Wie der Autor auf die Idee kam, Vitruv mit orientalischer Mütze darzustellen, muss offenbleiben. Ausgangspunkt für das Konterfei könnte das Titelkupfer der Amsterdamer Vitruv-Ausgabe von 1649 gewesen sein.[1]

Das Porträt des Vitruv ist eines von fünf Bildnissen, die der Ingenieur des Königreichs Sizilien, Architekt der Stadt Trapani und Geistliche Giovanni Biagio Amico (1684–1754) im ersten Band seines 1726 und 1750 in drei Bänden erschienenen Architekturtraktats publizierte. Eröffnet wird das Traktat zudem von einem Autorenbildnis: Amico ist in geistlicher Kleidung vor einem Bücherregal mit aufgeschlagenem Buch, Zirkel und Winkel gegeben. Die Porträts von Vitruv, Serlio, Palladio, Vignola und Scamozzi werden jeweils von einer knappen, informativen Vita begleitet. Vignola hat Amico vermutlich auf der Grundlage der 1646 in Amsterdam erschienenen Vignola-Ausgabe dargestellt.[2] Das Bildnis Scamozzis ist vom Titelblatt der *Architettura Universale* (Venedig 1611 oder Venedig 1714)



Taf. 53a: Marco Vitruv, in: Amico: L'architetto prattico, 1726, Bd. 1, S. 106



Taf. 53b: Andrea Palladio, in: Amico: L'architetto prattico, 1726, Bd. 1, S. 132

übernommen. Über die Porträts von Serlio und Palladio (Taf. 53b) lässt sich nichts Sicheres sagen: Im Unterschied zum 1715 von Sebastiano Ricci gezeichneten und von Bernard Picart gestochenen Bildnis für die Londoner Ausgabe des Palladio von Giacomo Leoni trägt der Architekt bei Amico einen Bart und ist einfacher gekleidet.[3] Giovanni Montenari hatte in *Del Teatro Olimpico* (Padova 1733) ein abweichendes Porträt mit Bart und Glatze auf der Grundlage eines vermeintlich verbürgten Porträts Palladios eingeführt. Dieses übernahm Alessandro Pompei (vgl. Kat. 59) für das Porträt des Architekten in *Li cinque ordini dell'architettura civile di Michel Sanmicheli* (Verona 1735), wo er ebenfalls Kurzviten mit Porträts von Vitruv (leere Kartusche), Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio (leere Kartusche) und Vignola versah. Die Porträts von Scamozzi und Vignola gehen auf ähnliche Vorlagen wie bei Amico zurück. Die Bildnisse von Vignola, Serlio, Palladio und Scamozzi übernahm Francesco Muttoni für eine Tafel mit sechs Architekten im dritten Band seiner *Architettura di Andrea Palladio* (Venezia 1740, 8 Bde., vgl. Kat. 64), wobei er ein Porträt von Vitruv, vermutlich nach der Amsterdamer Ausgabe 1649 und ein Porträt eines ‚Vicentiner Architekten' hinzufügte, welches ein Selbstbildnis ist. Picarts Stich veranlasste Sebastiano Giannini dazu, seiner posthumen Ausgabe des Stichwerks

von Francesco Borromini, dem zweibändigen *Opus Architectonicum* von 1720–25, ein vergleichbares Porträt beizugeben. Die posthumen Ausgaben des Stichwerks von Guarino Guarini verfügten ebenfalls über einen Porträtstich des Architekten.[4]

Amico blieb sein Leben lang der *Congregazione delle Anime Sante del Purgatorio* in Trapani verbunden, war deren ‚Governatore' und setzte die Kongregation als seinen Erben ein. Sein Traktat ist dem Vizekönig von Sizilien, Joachim Fernandez Portocarrero, und dessen Namenspatron, dem Hl. Joachim, gewidmet. Das Titelblatt zeigt um einen Brunnen die Personifikationen der Theorie und der Praxis und in der Mitte eine Personifikation mit Stadtkrone, die mit einem Schraubstock aus den Büchern von Vignola, Scamozzi und Palladio Wasser presst, das in eine untere Brunnenschale fließt, aus der zahlreiche Putten trinken und dadurch die Architektur erlernen.

Neben seinem umfangreichen architektonischen Werk besaß Amico eine Bibliothek von 688 Bänden (Mazzamuto 2003, S. 129–134), worunter sich unter anderem Ausgaben von Vitruv, Serlio, Palladio, Scamozzi, Guarini, Villalpando und vielen anderen befanden. Aus den Werken seiner Bibliothek zitiert Amico in vorliegendem Traktat ausgiebig. Mit seinen zahlreichen Tafeln solle das Werk, wie der Autor in der Einleitung erläutert, eine einfache Handreichung für die Architektur bereitstellen. Im zweiten Band seines Traktats gibt Amico eine Liste der vom ihm gebauten Gebäude (S. 151 f.).

Matteo Burioni

1 Vitruv: De architectura libri decem […], Amsterdam: Apud Ludovicum Elzevirium 1649, Titelkupfer.
2 Regola de' Cinque Ordini d'Architettura […], Amsterdam 1646, Porträtstich.
3 Andrea Palladio: The architecture of A. Palladio; in four books. Containing, a short treatise of the five orders, and the most necessary observations concerning all sorts of building […], 4 Bde., London 1715, Bd. 1, Porträtstich.
4 Dissegni d'architettura civile e ecclesiastica, Turin 1686; Architettura civile, Turin 1736.

Literatur

Guido Beltramini: Palladio: Lebensspuren, Berlin 2009. – Ders.: I volti del Palladio, in: Ders. (Hg.): Andrea Palladio. Il mistero del volto, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza, Milano 2016 (Ausst. Kat.), S. 9–58. – Matteo Burioni: Das Antlitz der Baukunst – Gesicht, Hand und Körper des Architekten in der Frühen Neuzeit (1200–1800), in: Winfried Nerdinger (Hg.): Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 2 Bde., München 2012 (Ausst. Kat.), Bd. 2, S. 428–445. – Antonella Mazzamuto: Giovanni Biagio Amico. Architetto e trattatista del Settecento, Palermo 2003. – Marco Rosaio Nobile: Giovanni Biagio Amico architetto: dal rilievo al „tipo", in: Annali del barocco in Sicilia 2 (1995), S. 83–88.

Kat. 54

Liborio Caglieri
Compendio delle vite de Santi orefici ed argentieri

Rom: Bernabo
1727
4°; Frontispiz, Titelblatt m. Strozzi-Wappen, [12] Bl., 102 S., [8] Bl. Index, 15 Kupferstiche, 9 kleinere Vignetten/Initialen
Bayerische Staatsbibliothek, München

Eine weitere Aufl.: Rom 1841; eine Übers. ins Deutsche: *Kurtze Lebens Verfassung deren von Heiligkeit weltberühmten der löbl: Gold- und Silber-Arbeither Kunst-Verwandten fünff heiligen Männern: Eligii, Tylonis, Anastasii, Andronici und Facii […]*, Prag 1751

Als eines der ungewöhnlichsten Bücher dieses Katalogs ist wohl das vorliegende Kompendium über das Leben der heiligen Gold- und Silberschmiede zu bezeichnen: Zum einen werden die Viten von Heiligen behandelt, zum anderen handelt es sich um die einzige Publikation, die sich mit Gold- und Silberschmieden, d. h. ‚Kunsthandwerkern' beschäftigt. Gewidmet wurde das Buch Maria Teresa Strozzi, Herzogin von Bagnolo, Fürstin von Forano, eine Vertreterin der römischen Linie der mächtigen Florentiner Familie und zugleich europaweit bekannte Intellektuelle.[1] Ob und wie sie das Werk aufgenommen hat, ist nicht bekannt.

Das *Compendio* wurde 1727 von dem ansonsten unbekannten Goldschmied Liborio Caglieri aus Texten älterer Autoren zusammengestellt, darunter u. a. die Biografie des Eligius von der Hand eines Zeitgenossen, des Hl. Ouen (Serafinelli 2007, S. 115). Es behandelt die Viten von sechs Heiligen: Eligius, Tillmann von Solignar, Anastasio, Andronikus und (dessen Frau) Atanasia sowie Facius. Diese waren Goldschmiede – bzw. in Atanasias Fall die Tochter eines Goldschmieds – und gelten als Patrone der Zunft. Neben dem Datum des Patronatstags wird eine ausführliche Lebensbeschreibung geboten, die allerdings weniger auf den Beruf eingeht, als vielmehr dem Schema einer klassischen Märtyrerlegende folgt und die jeweiligen karitativen Tätigkeiten sowie den Märtyrertod thematisiert.

Die Viten sind mit mehreren Stichen illustriert, wobei Eligius mit sieben Tafeln, die Szenen von seiner Lehrzeit (Taf. 54a) bis zum Tod des Heiligen zeigen, die meisten bekommt. Auch die wichtige politische Mittlerschaft des Eligius zwischen dem König von Frankreich und dem Herzog der Bretagne sowie seine Fähigkeit, Menschen wieder zum Leben zu erwecken, werden vor Augen gestellt. Die anderen Heiligen müssen mit jeweils zwei Szenen auskommen, in denen zum einen ihr Martyrium visualisiert, zum anderen ein Einblick in das Treiben einer Goldschmiedewerkstatt gegeben wird (Taf. 54b u. 54c).

Die insgesamt 16 (inkl. Frontispiz) Tafeln wurden von dem damals 25-jährigen Florentiner Carlo Bartolomeo Gregori gestochen, der sich zu der Zeit einige Jahre



Taf. 54a: S. Eligio impara la professione d'Orefice, in: Caglieri: Compendio, 1727, nach S. 2



Taf. 54b: S. Eligio insegna a S. Tillone la professione d'Orefice, in: Caglieri: Compendio, 1727, nach S. 50



Taf. 54c: S. Anastasio ancora Gentile lavora in bottega d'un Argentiere Cristiano, in: Caglieri: Compendio, 1727, nach S. 66

in Rom aufhielt. Später sollte er am *Museum Florentinum* (vgl. Kat. 70) mitarbeiten und einer der führenden Druckgrafiker in Florenz werden.[2] Für die vorliegende Publikation stach er nach Entwürfen von Agostino Masucci, für den er öfter arbeitete, sowie Francesco Vieira Lusitano, Andrea Oratij und Placido Costanzi.

Das Buch erfuhr eine deutsche Übersetzung (Prag 1751), für die die Tafeln von Michael Heinrich Rentz (1698–1758) nachgestochen wurden.

Annalena Döring

1 Monica Micci: Maria Teresa Strozzi, an Aristocrat and an Intellectual, in: Strozzi Pagine da Bollettino 3 (2014), S. 1.
2 Nicola Iodice: Gregori, Carlo Bartolomeo, in: Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Hg.): Treccani. Dizionario biografico degli italiani, Bd. 59, Rom 2002, S. 78–81: http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-bartolomeo-gregori_%28Dizionario-Biografico%29/ (zuletzt: 15.8.2018).

Literatur

Guendalina Serafinelli: Nella bottega di Sant'Eligio, patrono degli orefice, in: Stefania Macioce (Hg.): Ori nell'Arte. Oer una storia del potere segreto delle gemme, Rom 2007, S. 115–133.

Kat. 55

Jacob Campo Weyerman
De Lebens-Beschryvingen Der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen

Den Haag: Wed. E. Boucquet, H. Scheurleer, F. Boucquet, en J. de Jongh
1729
8°; 3 Bde., Bd. 1: [8] Bl. (bestehend aus Titelkupfer, Titel, Porträtkupfer, [4], Bildregister), 412 S., [3] Bl. (Index), mit 2 Falttaf., 10 Taf. sowie zahlr. Kupfervignetten | Bd. 2: [2] Bl. (Titel, Bildregister), 412 S., [3] Bl. (Bildregister), mit 23 Taf. sowie zahlr. Kupfervignetten | Bd. 3: [2] Bl. (Titel, Bildregister), 446 S., [2] Bl. (Index), mit 8 Taf. sowie zahlreichen Kupfervignetten
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

1769 erschien posthum ein vierter Bd. (Dordrecht: Ab. Blussé): [1] Bl. (Titel), 92, 475 S. (=zwischendurch neue Paginierung von 1 an), [2] Bl. (Index), zahlreiche Kupfervignetten

Die ersten drei Bände von Jacob Campo Weyermans (1677–1747) *Levens-Beschryvingen* stellen nicht nur hinsichtlich des Texts, sondern insbesondere auch mit Blick auf die Illustrationen eine offensichtliche Adaption von Arnold Houbrakens *De groote Schouburgh* dar (vgl. Kat. 51). Weyerman nutzte die dort bereits publizierten Künstlerporträts und ließ sie um sein eigenes Bildnis ergänzen, gestochen nach einer Vorzeichnung von Cornelis Troost[1] und ausgeführt von Jacob Houbraken, dem Sohn Arnolds, der sich auch bereits für die Kupfer der *Schouburgh* verantwortlich gezeigt hatte (Taf. 55a).

Selbst das Titelkupfer der *Schouburgh* fand mit am unteren Rand zugeschnittener Platte und überarbeiteter Inschrift eine Wiederverwendung. Nicht nur Jan van Gools (vgl. Kat. 69) Vorwurf lautete entsprechend einige Jahre später, dass sich Weyerman „in einem diebischen Raub mit den gestohlenen Federn Houbrakens geschmückt" habe.[2] Ganz zutreffend ist dies jedoch nicht, wie insbesondere Ton Broos nachgewiesen hat (1990). Es finden sich einerseits durchaus nennenswerte Abweichungen in der Auswahl der beschriebenen Künstlerinnen und Künstler und andererseits konnte über Houbrakens *Schouburgh* hinaus eine Vielzahl an weiteren, sowohl zeitgenössischen als auch antiken Textquellen des fraglos belesenen Autors Weyerman nachgewiesen werden, der zudem eine Vorabpublikation einzelner Viten vornahm und Textpassagen aus anderen eigenen Schriften aufgriff.

Anders als in der *Schouburgh* erhielt in den *Levens-Beschryvingen* jede der 40 Platten mit Künstlerporträts eine Rahmung, deren Ornamentik sich jeweils einem speziellen Themenkomplex widmet – etwa Jagd, Trunkenheit (Taf. 55b), Seefahrt, Krieg (Taf. 55c) oder Tierkreiszeichen –, doch stehen diese Rahmungen gleichwie die zahlreichen, teils bereits in früheren Publikationen Weyermans verwendeten Kupfervignetten von Bernard Picart, Jacob Folkema und anderen zeitgenössischen Künstlern größtenteils in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang zu Text oder



Taf. 55a: Jacob Campo Weyerman, in: Weyerman: De Lebens-Beschryvingen, 1729, Bd. 1, vor S. 1

dargestellter Person. Die Ausschmückung der *Levens-Beschryvingen* erweist sich folglich als ein ebensolches Pasticcio, wie es die Viten sind.



Taf. 55b: Gerbrand van den Eekhout, Wallerant Vaillant und Jacques Vaillant, in: Weyerman: De Lebens-Beschryvingen, 1729, Bd. 2, Taf. E, vor S. 187



Taf. 55c: Frans van Mieris und Jan Steen, in: Weyerman: De Lebens-Beschryvingen, 1729, Bd. 2, Taf. AA, vor S. 341

Trotz der zahlreichen Übernahmen scheint es sich bei Weyermans umfangreichster Publikation um ein finanziell riskantes Projekt gehandelt zu haben. Das Erscheinen bei gleich vier Verlegern lässt dies vermuten und entsprechend würde sich erklären, weshalb der vierte, bereits im zweiten Teil angekündigte Band erst 1769, 22 Jahre nach dem Tod Weyermans, erscheinen konnte. Entgegen der Angabe eines Zwischentitels im Buch (Bd. 4, 2. Teil, S. 1) musste dieser Band zudem ganz ohne Künstlerporträts auskommen. Ein eigenhändiges Manuskript Weyermans in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel[3] weist in mehreren Passagen Übereinstimmungen mit dem publizierten Text auf, doch es ist letztlich unklar, in welchem Umfang nachredigiert wurde und inwiefern die entsprechend der 1568 von Vasari begonnenen Tradition ganz ans Ende des Buches gestellten autobiografischen Notizen authentisch sind.

Obwohl Weyermans Künstlerviten beispielsweise über die Schriften George Vertues bei Horace Walpole (vgl. Kat. 79) Widerhall fanden, so lässt sich doch generell sagen, dass eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den *Levens-Beschryvingen* bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich überschattet wurde von dem Interesse an der polarisierenden, exzentrischen Persönlichkeit des Blumenmalers, Journalisten, Autors, Mediziners und Kunsthistoriografen Weyerman, dessen

wechselhaftes Leben schließlich – unter anderem wegen des Vorwurfs von Verleumdung und Erpressung – in Den Haag in Gefangenschaft endete. Weyerman stellt zweifelsohne eine der schillerndsten Figuren der Niederlande des 18. Jahrhundert dar, bekannt für seinen beißenden Spott, der sich nicht zuletzt auch in einer vernichtenden Kritik an Houbraken äußert. Er moniert nicht nur dessen vermeintlich chaotische Einbindung der Porträtkupfer in den Text der *Schouburgh*, sondern stellt die literarische Qualität des Autors als Ganzes in Frage: „Der gute Mann war nicht vorgesehen, ein Schriftsteller zu werden, noch weniger ein guter Schriftsteller […]"; er habe keinen roten Faden und kein System, „Schmalhans ist da Küchenmeister" (Bd. 1, S. 11).[4]

Mit seiner scharfen Zunge machte sich Weyerman zu Lebzeiten viele Gegner. Descamps, der in seinen Künstlerviten 1753–64 (vgl. Kat. 71) das Porträt Weyermans aus den *Levens-Beschryvingen* adaptierte, fühlte sich entsprechend bewogen zu kommentieren: „Weyerman war gleichzeitig Maler, Dichter und Geschichtsschreiber. Er wäre geschätzter und glücklicher gewesen, wenn er nichts anderes gewesen wäre als Maler."[5]

Alessa Rather

1 Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.Nr. RP-T-1894-A-3007.
2 Jan van Gool: De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen […], 's-Gravenhage 1750–51, Bd. 1, S. 6 f.: „[…] eenen dieffschen roof met de gestolen veeren van HOUBRAKEN heeft opgepronkt."
3 Handschriftenkabinett, Inv.Nr. II 1608.
4 „De goede man was niet voorgechikt om voor een Schryver, ten minsten om voor een goed Schryver, voor den dag te komen […]"; „Smalhans is er Keukenmeester".
5 Jean-Baptiste Descamps: La vie des peintres flamands, allemands et hollandais […], Paris 1764, Bd. 4, S. 209: „Weyerman fut à la fois Peintre, Poëte & Historien. Il auroit été plus estimé & plus heureux s'il n'eût été que Peintre."

Literatur

Peter Altena und Willem Henrikx (Hg.): Het verlokkend ooft. Proeven over Jacob Campo Weyerman, Amsterdam 1985. – Karel Bostoen und André Hanou (Hg.): Geconfineert voor altoos. Stukken behorend bij het proces Jacob Campo Weyerman (1739), vermeerderd met een autobiografie, Leiden 1997. – Ton J. Broos: Tussen Zwart en Ultramarijn. De levens van schilders beschreven door Jacob Campo Weyerman (1677–1747), Amsterdam 1990. – Sander Karst: Nog meer gestolen veren. Weyermans letterdieverij uit een Engelse bron in het vierde deel van zijn „Levensbeschrijvingen", in: Jonathan Bikker (Hg.): „Gij zult niet feestbundelen". 34 Bijdragen voor Peter Hecht, Amsterdam 2016, S. 102–210. – Barbara Sierman: Jacob Campo Weyerman. De getraliede studeerkamer van een weekbladschrijver, in: Anna de Haas (Hg.): Achter slot en grendel. Schrijvers in Nederlandse gevangenschap, Zutphen 2002, S. 73–81 u. 228 f.

Kat. 56

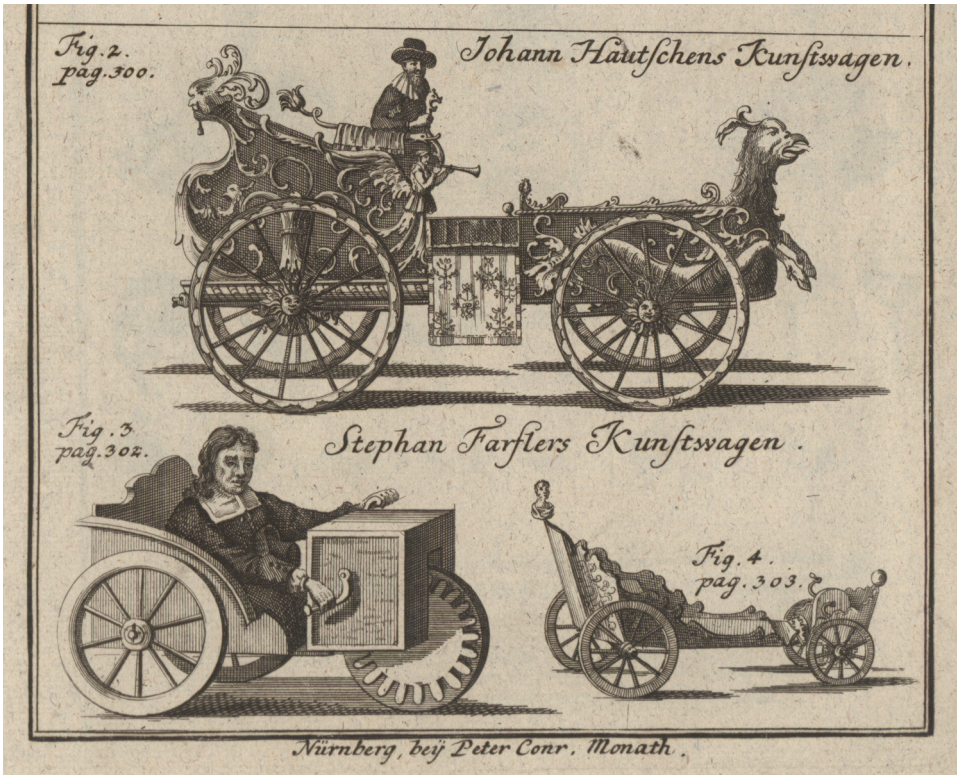
Johann Gabriel Doppelmayr
Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Welche fast von dreyen Seculis her durch ihre Schrifften und Kunst-Bemühungen die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg vor andern trefflich befördert, und sich um solche sehr wohl verdient gemacht

Nürnberg: Peter Conrad Monath
1730
4°; [10] Bl., 314 S., [8] Bl., 15 Taf.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Die *Historische Nachricht* bietet dem Leser eine große Anzahl Biografien von Nürnberger Mathematikern und Künstlern und dazu einen Anhang aus 15 Kupferstichtafeln mit Darstellungen von Nürnberger Kunstwerken und Erfindungen sowie von Porträtmedaillen einiger der besprochenen Personen. Autor ist der Mathematiker, Astronom und Übersetzer wissenschaftlicher Werke Johann Gabriel Doppelmayr (1677–1750), der in Nürnberg als Mathematikprofessor tätig war und Atlanten und Globen entwickelte, die noch lange nach seinem Tod vertrieben wurden.

In der Vorrede beschreibt Doppelmayr, wie sich die Mathematik mit Johannes Regiomontanus in Nürnberg etablierte, sich von dort aus in ganz Deutschland und Europa verbreitete und wie mit ihrem Aufblühen die Förderung der Mechanik, des Maschinenbaus und der Künste einherging. Von dieser Geschichte und Fortschrittlichkeit seiner Heimatstadt will Doppelmayr „eine vollständige Nachricht/die bißhero ermangelt“ anhand von „authentischen Scriptis“ geben und damit Nürnberg in seinem innovativen Potential wohl auch über seine Grenzen hinaus bekannter machen (S. 6 f.). Dabei scheint Doppelmayr an die Nürnberger Schreib- und Rechenmeister des 16. Jahrhunderts anzuknüpfen. So erinnert schon der Titel seines Werks an die 1547 von Johann Neudörffer verfassten *Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten* mit 79 Biografien, die Mitte des 17. Jahrhunderts von Andreas Gulden um 50 Namen erweitert wurde. Allerdings wurden diese beiden Schriften erst im frühen 19. Jahrhundert publiziert. Die *Historische Nachricht* war also die erste gedruckte Nürnberger Vitensammlung.

Das Werk ist mit seiner Fülle an Anmerkungen und in lokalen Archiven neu recherchierten Informationen wesentlich umfangreicher als das der Vorgänger. So besteht es aus über 367 Biografien in chronologischer Ordnung von der Zeit Dürers bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts – mit Einträgen zu Lebensdaten, künstlerischen Techniken und Werken sowie zum Teil ganzen Schriftenkatalogen. Der erste Teil umfasst, beginnend mit Regiomontanus, 46 längere Einträge zu



Taf. 56a: Johann Hautschens und Stephan Farflers Kunstwagen, in: Doppelmayr: Historische Nachricht, 1730, Taf. IV

„Mathematikern" und 29 Einträge zu „Liebhabern der Mathematik". Im zweiten Teil folgen 205 „Künstler" und 87 „Mechaniker". Dürer, Neudörffer, Brechtel und Jamnitzer erscheinen unter den Mathematikliebhabern und dann noch einmal unter den Künstlern.

Die 15, teils ausfaltbaren Kupferstichtafeln im Anhang präsentieren einige der zentralen Gestalten sowie wichtige Künste und Erfindungen der innovativen Stadt Nürnberg. Doppelmayr scheint damit auch ein Publikum ansprechen zu wollen, das an seltenen Münzen und Medaillen sowie an älteren Einblattdrucken und Stadtprospekten interessiert ist. Die Reihe der Tafeln beginnt mit der frühesten Darstellung des sogenannten Behaim-Globus überhaupt. Gezeigt wird darauf auch das Bildnis von Martin Behaim, vermutlich nach einem Porträt in Familienbesitz. Offenbar entlang der Kategorien Stein, Holz, Musik und Mechanik, Elfenbein, Eisen, Metall und Werkzeug werden im Folgenden Kunstwerke und Erfindungen mit Verweisen auf die entsprechenden Textstellen vorgestellt. Darunter sind zum Beispiel neben einer von Doppelmayrs Vater erfundenen Luftpumpe die Nürn-



Taf. 56b: „Verschiedene Gedächtnus Müntzen“, in: Doppelmayr: Historische Nachricht, 1730, Taf. XIV

berger Springbrunnen, Adam Krafts Sakramentshaus, Stephan Zicks gedrechseltes Kunstauge sowie Johann Hautschs und Stephan Farflers Kunstwägen mit ihren Erfindern als Insassen (Taf. 56a). Vorlagen sind hier größtenteils bereits existierende Drucke aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Auf den Stichen findet sich nur der Hinweis auf den Verlag Monath. Allein bei der Darstellung des Neptunbrunnens ist zusätzlich Michael Rößler als Stecher vermerkt. Die Reihe der Kupferstiche schließt mit zwei ausfaltbaren Überblickstafeln zu „Gedächtnus-Müntzen“ auf einige der besprochenen Personen (Taf. 56b). Insgesamt zeigt Doppelmayr 30 tatsächlich existente Medaillen in ihrer unterschiedlichen Größe und teils mit Vorder- und Rückseite, darunter seinerzeit noch wenig bekannte Stücke. Nur fünf Medaillen fallen auf Mathematiker, gleich mehrere auf Dürer (vgl. Taf. 12e), die Neudörffers, Brechtel, Jamnitzer, Pirckheimer und Sandrart.

Doppelmayrs Werk wurde lange und weit über Nürnberg hinaus rezipiert. Gelobt werden seine „gelehrten Anmerckungen“ und die „sehr schöne[n] Kupferstiche“.[1] Noch Ende des 18. Jahrhunderts heißt es unter Aufzählung aller Tafeln und einzelner Medaillen: „Ein den Liebhabern edler Künste nützliches und ange-

nehmes Werk, das besonders wegen der, einigen Mathematikern und Künstlern zu Ehren verfertigten Gedächtnismünzen, hier eine Stelle verdient".[2] Viele Autoren des späteren 18. Jahrhunderts, die Biografien über Nürnberger Gelehrte schreiben oder deren Medaillenporträts verzeichnen, wie etwa Georg Andreas Will, verweisen auf Doppelmayr, korrigieren und ergänzen ihn. Zu einer zweiten Auflage, die Doppelmayr plante, kam es dennoch nie.

Clara Reinecke

1 Fränckische Acta erudita et curiosa 21 (1731), S. 724–737.
2 Johann Andreas Gottfried Schetelig: Ikonographische Bibliothek 4 (1797), S. 529–538.

Literatur

Hans Gaab: Johann Gabriel Doppelmayr (1677–1750), in: Beiträge zur Astronomiegeschichte 4 (2001), S. 46–99. – Martin Kirnbauer: Neue historische Nachrichten von Nürnberger Musikern und Instrumentenbauern. Die auf Musik bezogenen Ergänzungen in Johann Gabriel Doppelmayrs Handexemplar der „Historischen Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern" (Nürnberg 1730), in: Dieter Krickeberg (Hg.): Der „schöne" Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg, Nürnberg 1996, S. 198–216. – Oliver Linke und Christine Sauer: Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg, Nürnberg 2007.

Kat. 57

Ottavio Leoni und Fausto Amidei

Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII

Rom: Antonio De' Rossi
1731
8°; 272 S., 11 Kupferstiche mit Künstlerporträts von Ottavio Leoni, 1 Kupferstich eines anonymen Künstlers mit dem Porträt Carlo Marattas und 44 Kupferstichvignetten
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Die von Fausto Amidei (um 1694–1765) herausgegebene Vitensammlung römischer Künstler des 17. Jahrhunderts ist dem Markgrafen von Prossedi, Livio Carolis, gewidmet und erschien zu einer Zeit, als sich in Rom sammlungsgeschichtlich neue Ordnungsmuster herausbildeten, die erstmals einen im modernen Sinne verstandenen Anspruch auf geschichtsdidaktisch vermittelte Wissenschaftlichkeit erhoben. Amideis Künstlerporträts reihen sich in dieses kulturelle Klima



Taf. 57a: Simon Vouet, in: Leoni: Ritratti, 1731, vor S. 53

wissenschaftlicher Rekonstruktion ein, indem sie ihrerseits der Versuch sind, unbekanntes historisches Wissen zu visualisieren und zu kommunizieren.

Ausgangspunkt für die editorische Tätigkeit des römischen Verlegers, der bis 1730 zunächst als Buchhändler einen Laden an der Via del Corso betrieben hatte, war, wie Amidei im Vorwort darlegt, der Besitz von einigen Kupferstichen Ottavio Leonis (1578–1630) aus den 1620er Jahren mit den Porträts römischer Künstler (vgl. Kat. 22). Amidei beschloss, diese zusammen mit den einschlägigen Künstlerbiografien ihrer Zeitgenossen Giovanni Baglione[1], Carlo Cesare Malvasia (vgl. Kat. 42) und Giovan Pietro Bellori (vgl. Kat. 39) in einem Band herauszugeben. Ergänzt wurde diese Sammlung durch ein bis dahin nicht publiziertes und unvollendetes Manuskript mit der Lebensbeschreibung Carlo Marattas von Giovan Pietro Bellori und einer ebenfalls unpublizierten, an einen Edelmann gerichteten Abhandlung



Taf. 57b: Simon Vouet und Virginia da Vezzo, in: Leoni: Ritratti, 1731, vor S. 53

Belloris über Marattas Gemälde *Apoll und Daphne*, in der der römische Kunstschriftsteller im Sinne des Horaz'schen Diktums die Gleichwertigkeit von Dichtung und Malerei beschreibt. Beide Manuskripte wurden Amidei, wie er im Vorwort schreibt, durch eine namentlich unbekannte gelehrte Person aus dem Nachlass Belloris überreicht.

Der Aufbau der Vitensammlung folgt im ersten Teil einer dreistufigen Struktur: Der jeweiligen Biografie des Künstlers wird das Porträt in Kupferstich vorangestellt und eine kurze Anmerkung des Herausgebers nachgestellt.



Taf. 57c: Carlo Maratta, in: Leoni: Ritratti, 1731, vor S. 147

Die Auswahl der römischen Künstler des 17. Jahrhunderts ist ungewöhnlich. Neben den von den Zeitgenossen vielgerühmten Guercino, Gian Lorenzo Bernini und Simon Vouet (Taf. 57a) finden sich die heute weniger bekannten Tommaso Salini und Marcello Provenzale ebenso wie Mitbegründer des römischen Frühbarock sowie Ottavio Leoni selbst und sein Vater Ludovico. Somit erscheint die Auswahl eher zufällig durch die Kupferstiche, die Amidei besaß, bedingt. Unter den Vignetten sticht besonders das Doppelbildnis des Ehepaars Simon Vouet und Virginia da Vezzo, die selbst Malerin war, heraus (Taf. 57b). Der unbekannte Stecher zeigt die beiden gleichberechtigt nebeneinander auf zwei Medaillen im Profil und im Stil antiker kaiserlicher Porträts. Die lateinische Umschrift nennt mit „pictor" und „pictrix" den jeweiligen Beruf der Dargestellten. Beide Medaillen werden mit einer kunstvollen Montierung zusammengefasst. Montierung und Umschrift lassen darauf schließen, dass der Stich vermutlich nach einer originalen und in dieser Form einzigartigen Doppelmedaille entstanden ist.

Von Ottavio Leoni, der als wichtigster Porträtzeichner seiner Zeit eine Art von humaner Topografie der Stadt Rom im 17. Jahrhundert erstellt hatte, kursierten dort um 1700 mehrere Serien mit Künstlerporträts. Möglicherweise hatte Leoni mit dem Porträtieren von Künstlern begonnen, als er 1614 Principe der römischen Künstlerakademie Accademia di San Luca wurde. Auch wenn dokumentarische Quellen für eine genaue zeitliche Einordnung dieser Zeichnungen fehlen, so erscheint es doch naheliegend, dass Ottavios Interesse an der Darstellung von Künstlern mit dieser Position geweckt worden ist. Bei seinem Tod 1630 hinterließ

er seinem Sohn Ippolito mehrere „Kupferstiche mit den Porträts von Künstlern und Dichtern" (Terzaghi 2010, S. 22), was beweist, dass Leoni selbst bereits eine Serie mit Künstlern angelegt und gestochen hatte. Ein Album mit 27 Zeichnungen von Leoni aus der Zeit von 1626–28 in der Biblioteca Marucelliana in Florenz versammelt weitere Porträts berühmter Zeitgenossen, darunter Künstler und Wissenschaftler, und ist sehr wahrscheinlich von Leoni selbst zusammengestellt worden. Auf der ersten Seite findet sich ein Vermerk von der Hand des Künstlers, dass von acht Porträts ein Kupferstich anzufertigen sei (Primarosa 2017, S. 227). Tatsächlich lässt sich allen von Amidei herausgegeben Porträts eine originale Zeichnung von Leoni zuordnen, die meisten von ihnen können auf die Zeichnungen des Florentiner Albums rückgeführt werden.

Die Bedeutung des zweiten Teils des Buches mit Belloris unvollendeter Biografie Carlo Marattas (Taf. 57c) und seiner Ekphrasis von Marattas berühmtem Gemälde für König Ludwig den XIV. liegt in der Erstedition dieser Texte (die Vita Marattas wurde 1732 auch als eigenständige Publikation veröffentlicht).[2] Insbesondere die 18-seitige Gemäldebeschreibung konkretisiert das von der antiken Rhetorik genährte Gedankengebäude Belloris, das bereits im Vorwort zu seinen Viten über die *Idea* eine theoretische Grundlage erfahren hatte.

Claudia Steinhardt-Hirsch

1 Le Vite de' pittori, scultori, et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1644.
2 Vita di Carlo Maratti pittore scritta da Gianpietro Bellori fin all'anno MDCLXXXIX, Rom 1732.

Literatur

Biblioteca Provinciale di Roma (Hg.): Tipografi, Stampatori e Librai. Edizioni romane del Settecento nella Biblioteca Provinciale di Roma, Rom 2006, S. 94. – Dieter Graf: Zu Carlo Marattas Apoll und Daphne, in: Achim Gnann und Heinz Widauer (Hg.): Festschrift für Konrad Oberhuber, Mailand 2000, S. 192–198. – Yuri Primarosa: Ottavio Leoni (1578–1630). Eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti, Rom 2017. – Maria Cristina Terzaghi: Virtuosi illustri del suo tempo. Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca, in: Dies. (Hg.): Caravaggio. Mecenati e Pittori, Cisinello Balsamo 2010, S. 15–57, hier S. 28.

Kat. 58

Frans van Stampart und Anton Joseph von Prenner
Prodromus

Wien: Ghelen
1735
4°; [9] Bl., Titelblatt und 28 Taf., [2] Bl.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Der *Prodromus* war als Zwischenbericht zu Anton Joseph von Prenners (1683–1761) Arbeit am *Theatrum Artis Pictoriae* gedacht, einem Galeriewerk der kaiserlichen Sammlung in Wien, das er seit 1727 erstellte. Bis 1733 hatte Prenner vier Bände des *Theatrum* (mit je vier Ansichten der Galerieräume und 36 bzw. 40 Radierungen einzelner Gemälde)[1] mit insgesamt knapp 160 Gemäldereproduktionen herausgebracht. Der *Prodromus*, der gemeinsam mit dem Hofmaler Frans van Stampart (1675–1750) entstand, sollte zunächst als Anreiz zum Subskriptionskauf für die noch angestrebten weiteren 26 Bände dienen (Bähr 2006, S. 49): Auf je einem Blatt werden die Gemälde in Miniatur wiedergegeben, die später in einem Band des *Theatrum Artis Pictoriae* gezeigt werden sollten.[2] Entgegen dieser ursprünglichen Bestimmung wurde der nur in einer Auflage publizierte *Prodromus* dann jedoch zum Ersatz bzw. zur Fortführung des *Theatrum Artis Pictoriae* (Husslein-Arco und Natter 2016 [Verzeichnis der Exponate *Galeriewerke*], S. 210).

Als Vorläufer der Wiener Publikationen ist das *Theatrum Pictorium* anzusehen, das 1660 von Erzherzog Leopold Wilhelm von Österreich, der zu dem Zeitpunkt Statthalter der spanischen Niederlande war, bei David Teniers d. J. in Auftrag gegeben wurde. Dieser fertigte neben den Galeriebildern, die den Erzherzog inmitten seiner Sammlung zeigen und die an verschiedene europäische Höfe geschickt wurden, 120 Miniaturversionen der 243 Gemälde, bevor diese mit der Rückkehr des Erzherzogs nach Wien geschickt wurden. Die Miniaturgemälde wurden anschließend von einem Stab von 14 Mitarbeiten, zu denen Lucas Vorstermann d. J. und Wenceslaus Hollar zählten, in Brüssel in Kupfer gestochen. Die Reproduktion von Sammlungen war eine gute Strategie, um diese und damit den Ruhm des Besitzers zu mehren.[3] Das *Theatrum Pictorium*, als erster gedruckter und bebilderter Katalog einer Gemäldesammlung in Europa,[4] erlebte einen enormen Erfolg mit fünf Auflagen und trug maßgeblich zur weiteren Entwicklung der Galeriewerke des 18. Jahrhunderts bei.[5]

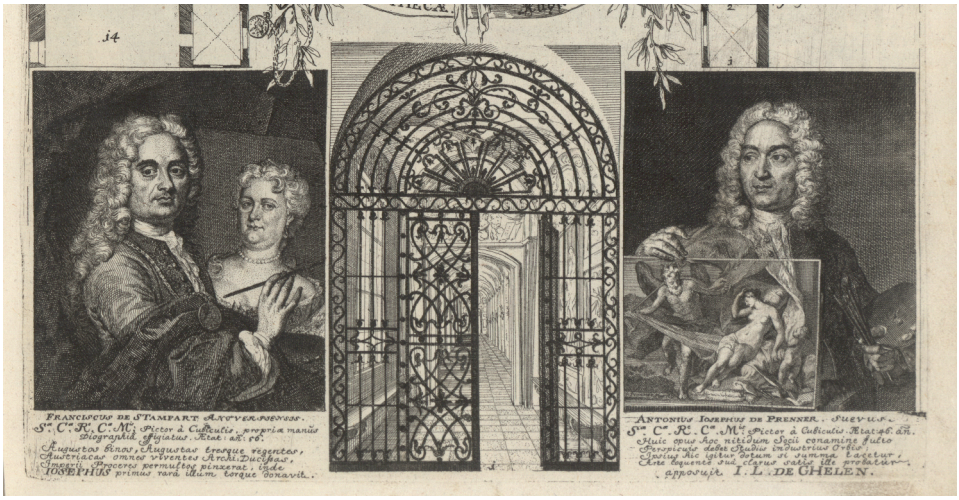
Die inzwischen 1.400 Bilder umfassende Erzherzogliche Sammlung wurde mit der Rückkehr des Statthalters nach Wien in der Stallburg gehängt und ging 1662 in den Besitz Kaiser Leopolds I. über. Auf ihr gründet der Hauptbestand des heutigen Kunsthistorischen Museums. Noch unter Leopold I. wurde 1699



Taf. 58a: Rubens, in: Stampart und Prenner: Prodromus, 1735, n. n.

mit Jakob Männl ein Kupferstecher verpflichtet, die Gemälde in der Stallburg zu reproduzieren: Bis zu seinem Tod 1713 schuf Männl allerdings nur 32 Schabkunstblätter.[6] Nach der Reorganisation unter Kaiser Karl VI. in den 1720er Jahren wurde ein neuer Versuch unternommen, die Schätze der Wiener Galerie einem größeren Publikum näher zu bringen.

Im *Prodromus* werden auf 28 Tafeln 800 Gemälde, 228 Skulpturen, Reliefs, Gemmen und Medaillen gezeigt und Prenner und Stampart führen so vor Augen, dass wirklich alle Bilder der Sammlung präsentiert werden sollten. Üblich war es dagegen, in Galeriewerken nur die Meisterwerke vorzustellen (Bähr 2006,



Taf. 58b: Stampart und Prenner, in: Stampart und Prenner: Prodromus, 1735, Titelblatt

S. 49). Die Gemälde werden in einer fiktiven Petersburger Hängung arrangiert, wobei die Größe in manchen Fällen für die Stiche angepasst wurde.[7] Die Blätter sind am unteren Rand mit drei Vierzeilern versehen, die auf die Künstler der gezeigten Gemälde verweisen. So heißt es etwa unter Tafel zwölf: „Zur Kunst hat Remy zwar der grosse Dyck gezogen/er hat von dessen Mund die Edle Lehr gesogen/jetzt komt er ihm so nach in den gemählden beÿ/das man schier zweiffle, wer aus beyden Meister seÿ!“ In dem Gemäldepotpourri werden vier Malern – Tizian[8], Rubens[9] (Taf. 58a), Giorgione[10] und van Dyck – Denkmale gesetzt, indem sie mit je einem Porträt aus den vermeintlichen Beständen der Galerie inklusive kurzer Eloge geehrt werden. Das Bildnis von van Dyck ist jenes, welches durch die *Iconographie* (vgl. Taf. 25b) Berühmtheit erlangte und hier in einer Kopie des Stiches als angebliches Gemälde in das Galeriewerk ‚hineingeschmuggelt‘ wurde. Das Öl-Porträt von Giorgione hingegen erhält durch die es umgebende Inschrift einen stichhaften Charakter.

Das Werk wird mit einem „Kurze[n] Vorbericht an die Liebhaber der Kunst“ auf Deutsch und Latein eingeleitet. Auf dem Titelblatt zum Tafelteil, das Jupiter[11] bzw. dessen Personifikation auf Erden, Kaiser Karl VI., gewidmet ist (Matzner 2016, S. 111), sind neben dem einladenden Portal in die Galerie Porträts der Urheber der Publikation eingefügt: Stampart links und Prenner rechts werden beide mit Pinsel und Palette in der Hand sowie mit einem Gemälde gezeigt, Prenner passenderweise mit einer von ihm gemalten Fassung von Jupiter und Antiope (Taf. 58b). Dazu gibt es einen „Geometrischen Grundriß von der Kayserlichen Gallerie“, der auf dem zweiten Blatt durch einen Blick in jeden einzelnen Raum ergänzt wird, wodurch eine Orientierung ermöglicht werden sollte.

Besonderes Interesse beim Wiener Publikum rief das Werk wegen seiner adeligen Stecher, dem Grafen Leopold Windischgrätz, den Grafen Anton und Johann Nepomuk Csáky sowie der „künstlichen Jungfrau" Maria Barbara Lemberg, hervor (Matzner 2016, S. 111), die in einer sich dem Tafelteil anschließenden „Anmerckung" gesondert erwähnt werden. Interessanterweise wird in dieser Anmerkung auch auf die verschiedenen Schreibweisen der Künstler in unterschiedlichen Kompendien – Sandrart (vgl. Kat. 41), Giorgio Ubaldi (der Verleger von Antonio Orlandi Pellegrinis *L'Abecedari pittorico*) und Roger de Piles – hingewiesen. Nach Informationen zu Kosten und Verkaufsorten der geplanten weiteren Ausgaben des *Theatrum Artis Pictoriae* folgt ein „Register der Namen von denen Mahlern dises Werckhs."

Annalena Döring

1 Nora Fischer: Kunst nach Auswahl, Ordnung und System, in: Gudrun Swoboda (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, 2 Bde., Wien 2013, Bd. 1, S. 22–89, hier S. 25.
2 Fischer 2013, S. 26.
3 Gerhard Langemeyer und Reinhart Schleier: Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976 (Ausst. Kat.), S. 264.
4 Margret Klinge: David Teniers and the Theatre of Painting, in: Ernst Vegelin van Claerbergen (Hg.): David Teniers and the Theatre of Painting, Courtauld Institute of Art Gallery, London, London 2006 (Ausst. Kat.), S. 11–39, hier S. 11.
5 Friedrich Polleross: Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert. Reiseführer und Sammlungskataloge, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 41 (2014), S. 117–157, hier S. 134.
6 Albert Ilg: Das Galeriewerk des Johann Christoph Lauch und Jakob Männl, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), S. 122–134, hier S. 125.
7 Für eine originalgetreue Darstellung der Hängung von 1730 siehe das sog. Storffer'sche-Inventar: Ferdinand Storffer: Neu eingerichtetes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg, 3 Bde., Wien 1720–33.
8 Gemäldegalerie Berlin: INV. 163.
9 Kunsthistorisches Museum, Wien: INV. Gem.gal. 527.
10 Nach dem Porträt, welches sich nun in Budapest befindet, siehe Kat. 34, Endnote 10 dazu.
11 *Ab Iove Surgat Opus* und *Iovis Omnia Plena*.

Literatur

Astrid Bähr: Der langsame Abschied des Galeriewerks im 18. Jahrhundert, in: Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz 2006, S. 47–54. – Alexandra Matzner: Die kaiserliche Stallburggalerie *Prodromus (Vorschau)*, Wien 1735, in: Agnes Husslein-Arco und Tobias G. Natter (Hg.): Fürstenglanz. Die Macht der Pracht, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Wien 2016 (Ausst. Kat.), S. 111–121. – o. A.: Verzeichnis der Exponate *Galeriewerke*, in: Husslein-Arco und Natter 2016, S. 208–219.

Kat. 59

Alessandro Pompei
Li cinque ordini dell'architettura civile di Michel Sanmicheli. Rilevati dalle sue Fabriche, e descritti e publicati con quelli di Vitruvio, Alberti, Palladio, Scamozzi, Serlio, e Vignola

Verona: Jacopo Vallarsi
1735
2°; 112 S., 36 Taf., 4 Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Siehe dazu Kat. 53.



Taf. 59a: Andrea Palladio, in: Pompei: Li cinque ordini dell'architettura, 1735, S. 36



Taf. 59b: Vignola, in: Pompei: Li cinque ordini dell'architettura, 1735, S. 42

Kat. 60

Antonio Visentini
Prospectus Magni Canalis Venetiarum

Venedig: [Giambattista Pasquali]
1735
2°; Titelblatt, Frontispiz, [14] Bl. Radierungen
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [^{4}1754]

Weitere erweiterte Aufl. mit 38 Bl. Radierungen unter dem Titel *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*; jeweils Venedig: Giambattista Pasquali: 1742, 1751, 1754; Lodovico Furlanetto: 1773; Teodoro Viero: ca. 1800; Giuseppe Battaggia: 1833, 1836 (frz.), ca. 1845; Giuseppe Battaglia: ca. 1850 (ital.-frz.); Tipografia Emiliana: ca. 1860

Ende der 1720er Jahre beauftragte Joseph Smith, britischer Konsul in Venedig, den venezianischen Architekten, Maler und Kupferstecher Antonio Visentini (1688–1782) mit der Reproduktion von 14 Gemälden aus seiner umfangreichen Kunstsammlung. Es handelte sich dabei um Ansichten des Canal Grande von der Hand Giovanni Antonio Canals, genannt Canaletto, den Smith damals protegierte.[1] Die 14 Radierungen erschienen erstmals 1735 unter dem Titel *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* in einer kleinen, heute sehr seltenen Edition, die Smith seinem persönlichen Umfeld offenbar als eine Art Werbemittel für Canalettos Werke zukommen ließ.[2]

Vorgeschaltet sind der Folge ein Titelblatt (ohne Angabe des Herausgebers Giambattista Pasquali) sowie das vorliegende Doppelporträt, mit dem Visentini seine gleichwertige Rolle als reproduzierender Kupferstecher neben Canaletto als Urheber der Bildmotive behauptet (Taf. 60). Allerdings hat sich Visentini nur als „Venetus" gekennzeichnet, während Canalettos höhere soziale Herkunft mit der Inschrift „Antonius Canale/Origine Civis/Venetus" hervorgehoben wird (Constable und Links 1989, Bd. 1, S. 6). Sein Selbstbildnis hat Visentini nach einem eigenhändigen Entwurf gestochen: „Ant. Visentini Inv. Del. et Scul." Das Porträt Canalettos geht hingegen laut Beischrift auf eine Vorlage von Giovanni Battista Piazzetta zurück, bei der es sich unter Umständen um eine der für Piazzetta charakteristischen, in schwarz-weißer Kreide ausgeführten Porträtzeichnungen („Ex Monochromate") handelte. Es ist nicht nachweisbar, aber gut möglich, dass sich diese Vorlage seinerzeit ebenfalls in Smith' Sammlung befand, der über einen großen Bestand an Piazzetta-Zeichnungen verfügte.[3] Laut Constable und Links handelt es sich um das einzige zeitgenössische Porträt Canalettos, „that can be accepted as fully authentic" (1989, Bd. 1, S. 49).

Sieben Jahre später erschien eine erweiterte, oft als erste ‚komplette' Edition (Succi 2013, S. 183) bezeichnete Ausgabe unter dem Titel *Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores*. Diese setzt sich aus drei Teilen zusammen: Den ersten 14 Ra-



Taf. 60: Giovanni Antonio Canal (gen. Canaletto) und Antonio Visentini, in: Visentini: Urbis Venetiarum Prospectus Celebriores, [4]1754, Frontispiz

dierungen (‚pars prima') von 1735 wurden zwölf weitere Blätter mit Veduten aus der Umgebung des Kanals (‚pars secunda') sowie zwölf Ansichten verschiedener Kirchplätze der Stadt (‚pars tertia') hinzugefügt. Auch hier arbeitete Visentini nach Gemälden Canalettos (Succi 2013, S. 188–217, Kat. Nr. 3–40). Da sich Visentinis druckgrafische Fähigkeiten seit der ersten Auflage verbessert hatten, überarbeitete er zudem das Doppelporträt intensiv mit dem Grabstichel und verdichtete den ästhetischen Ausdruck der ersten 14 Veduten mit der Kaltnadel.

Die zeitnah aufeinander folgenden Editionen von 1751 und 1754 belegen den kommerziellen Erfolg der Serie, der einerseits auf die Popularität Canalettos und andererseits auf die große Zahl von kauffreudigen ‚Grand Tour'-Reisenden in Venedig zurückzuführen ist. Bis weit ins 19. Jahrhundert folgten weitere, teils leicht modifizierte Ausgaben, die stets das Porträt-Frontispiz beinhalten.

Hanna Lehner

1 Rosie Razzall: Consul Smith and His Circle, in: Rosie Razzall und Lucy Whitaker (Hg.): Canaletto & the Art of Venice, The Queen's Gallery, Buckingham Palace, London 2017 (Ausst. Kat.), S. 21–31, hier S. 23 f.
2 Federico Montecuccoli degli Erri: Una storia die 250 anni, in: Giulio Lari (Hg.): I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto, Museo Correr, Venedig, Bergamo 1990 (Ausst. Kat.), unpag.
3 Razzall und Whitaker 2017, S. 322 f.

Literatur
William George Constable und Joseph G. Links: Canaletto. Giovanni Antonio Canal. 1697–1768, 2 Bde., Oxford ²1989. – Bożena Anna Kowalczyk (Hg.): Canaletto. Il trionfo della veduta, Palazzo Giustiniani, Rom/Mailand 2005 (Ausst. Kat.), S. 266–281, Kat. Nr. 75 (Vorzeichnung). – Federico Montecuccoli degli Erri: Antonio Visentini: la prima edizione delle incisioni di vedute di Venezia/Antonio Visentini: the First Edition of the Engravings of Views of Venice, in: Print collector/Il conoscitore di stampe 48 (1980), S. 2–45. – Dario Succi: La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti, 2 Bde., Bd. 1, Castelfranco Veneto 2013, S. 187, Kat. Nr. 2.

Kat. 61

Georg Wolfgang Knorr

Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino

Nürnberg: Georg Wolfgang Knorr
1738
4°; [2] Bl. Bildtaf., 32 S., 2 Ill.
Staatsbibliothek Bamberg

Georg Wolfgang Knorr (1705–1761) lässt die *Künstler=Belustigung* mit einem Nachweis seines Könnens beginnen: Noch vor der Titelseite eingebunden finden sich die Bildnisse von „Raphael Sanzius de Urbino" und „Albertus Durerus, Norib." als Kupferstiche von der Hand Knorrs nach seinerzeit akzeptierten Selbstporträts beider Altmeister (Taf. 61). Das Bildnis Raffaels ist ein Stich nach Paulus Pontius' im Gegensinn angefertigtem Kupfer (1630–40) nach Raffaels *Bildnis eines jungen Mannes*.[1] Das Bildnis Dürers ist ein Nachstich nach einem Kupfer Lucas Kilians (1608), der Dürers Selbstporträt aus dem *Rosenkranzfest* (1506) oder aus einer Kopie besagten Gemäldes adaptierte.[2] Kilians Stich wiederum wurde von Sandrart für die *Teutsche Academie* (vgl. Kat. 41) verwendet und erlangte dadurch weitläufige Bekanntheit. Sandrart dürfte Knorrs Hauptquelle für die biografischen Informationen gewesen sein.

Knorr kannte als Schüler des Nürnberger Kupferstechers Johann Leonhard Blank sicherlich dessen 1725 erschienene *Bildnisse berühmter Künstler Buchhändler Buchdrucker und anderer Männer* (vgl. Kat. 52). Hatte Blank mit dem Hinweis auf bereits existierende Publikationen komplett auf Biografien verzichtet, so versuchte Knorr mit seiner *Künstler=Belustigung* die literarische Gattung der Künstlervita durch Übertragung in das damals beliebte Genre des Totengesprächs anekdotisch aufzulockern. Zunächst als Reihe geplant, bleibt Knorrs Werk letztlich das



Taf. 61: Raffael von Urbino und Albrecht Dürer, in: Knorr: Historische Künstler=Belustigung, 1738

einzige kunsthistorische Totengespräch aus seiner Feder. Bemerkenswerterweise greift die *Künstler=Belustigung* in gewisser Weise einem späteren Trend voraus: Die Zusammenschau von Raffael und Dürer wird den deutschen Romantikern zum Idealbild einer harmonischen Einheit italienischer und deutscher Kunst gereichen. Bei Knorr kommt diese Begegnung allerdings noch als ziemlich profane Angelegenheit daher: Im Jenseits sieht Raffael einen Mann, der ihm bekannt vorkommt, und spricht ihn an. Bei dem Unbekannten handelt es sich um keinen Geringeren als Albrecht Dürer, von dem Raffael noch zu Lebzeiten ein Porträt erhalten hatte, weshalb er ihn nun wiedererkennt. Im Folgenden entspannt sich zwischen den toten Malern eine Unterhaltung bzw. eine Aneinanderreihung mehrerer monologisch vorgetragener Anekdoten aus ihrer beider Leben. Nur selten wird der aktuelle Sprecher dabei von seinem Gegenüber unterbrochen und wenn doch, dann stets, um zuvor Gesagtes bestätigend zu kommentieren sowie um biografische Parallelen aufzuzeigen – etwa das ihnen durch Frauen verursachte Unglück. Innerhalb des Gesprächsverlaufs heben beide auf die Vorteile des Kupferstechens ab, dem Zentralthema von Knorrs Büchlein. So lässt Dürer zu der eigenen Berühmtheit verlauten: „es mögen aber meine Kupfferstiche nicht wenig hierzu beygetragen haben, welche nebst den Holzschnitten aller Orten bekannt worden sind“ (S. 19), und Raffael erwähnt, dass seine Kunstwerke „vielen tausend Liebhabern unbekannt geblieben wären [, sie können jedoch] durch die Kupffer Ab-

drücke einer grossen Menge zur Ergötzung dienen“ (S. 16). Die Kupferstechkunst spielt auch in Knorrs kunsttheoretisch-kennerschaftlichen Ausführungen, die dem Totengespräch voran- und nachgestellt werden, eine herausgehobene Bedeutung. Knorr beantwortet hier die *Querelle des Anciens et des Modernes* mit einem Plädoyer für die Moderne, welche schließlich den Kupferstich erfunden habe. Laut Knorr könne man „wohl mit Wahrheit sagen, daß selbiges [d. h. die Kunst des Kupferstechens] den höchsten Grad der Vollkommenheit erreichet“ (S. 11) habe, und in Bezug auf Dürer, dass „die Kupfferstiche allein sattsame Zeugen seiner herrlichen Wissenschafft [seien], und vermögend, seinen Namen bey allen Kennern und Liebhabern in unsterblichen Andencken zu erhalten“ (S. 31).

Dass der Kupferstecher Knorr mit seiner *Künstler=Belustigung* in der Hauptsache auf ein Lob der Reproduktionsgrafik zielt sowie einen Verweis auf die eigenen Fähigkeiten in ebenjenem Metier impliziert, ist wenig verwunderlich. Die Wahl des zeitgenössisch beliebten Genres des Totengesprächs mag hierbei als ‚gewitzte Werbemaßnahme‘ zur Vergrößerung seines Kundenkreises betrachtet werden. Sein Projekt zur Nobilitierung des Kupferstichs treibt er auch in der Folge voran: In seiner 1759 gedruckten *Allgemeinen Künstler-Historie* (vgl. Kat. 74) kündigt Knorr bereits im Titel viele *Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen* an und liefert einen historischen Abriss zur Entstehung des Kupferstichs, gefolgt von Künstlerviten, die sämtlich in Bezug zur Kupferstechkunst gesetzt werden. Der zentralen Vita Dürers wird hier erstmalig ein Index seiner Kupferstiche („Alberti Dureri Opera Omnia“) beigegeben.[3]

Henry Kaap

1 Um 1511; verschollen, ehem. Smlg. Czartoryski, Krakau. – Der Stich ist, anders als Hans Christian Hönes behauptet, nicht nach dem in den Uffizien befindlichen Selbstporträt Raffaels von 1506 gestochen (2014, S. 7).

2 Die Kopie ist um 1606 entstanden (Johannes Rottenhammer?). Vgl. Andrea Bubenik: Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528–1700, Farnham u. a. 2013, S. 29.

3 Siehe dazu Anja Grebe: Albrecht Dürers „Kunstbücher“. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue raisonné, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 39 (2012), S. 27–75, bes. S. 49–51.

Literatur

Wilhelm von Gümbel: Knorr, Georg Wolfgang, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 16, Leipzig 1882, S. 326 f. – Georg Wolfgang Knorr: Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino (Nürnberg 1738), hg. u. eingel. v. Hans Christian Hönes, Heidelberg 2014: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2752/1/Hoenes_Fontes81.pdf (zuletzt: 30.3.2018). – Michael Thiemann und Christine Hübner (Hg.): Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik, Kunstsammlungen der Universität Göttingen, Petersberg 2015 (Ausst. Kat.), S. 308-311, Kat. 67 (Gabriella Szalay).

Kat. 62

Giampietro Zanotti
Storia dell'Accademia Clementina di Bologna Aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti

Bologna: Lelio Dalla Volpe
1739
4°; 2 Bde., Bd. 1: [21] Bl., 434 S., 23 Taf. | Bd. 2: [8] Bl., 391 S., 30 Taf.
Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University

Die „große, schön ausgestattete"[1] *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, wie sie Julius von Schlosser 1924 bezeichnet hat, gehört in das umfangreiche Gebiet der ortsgebundenen Kunstgeschichtsschreibungen Italiens.

Das zweibändige Werk, das Carlo Filiberto I. d'Este, Graf und Fürst von San Martino in Rio, gewidmet ist, wurde von dem in Paris geborenen Historiografen und Maler Giampietro Zanotti (1674–1765), dem Begründer der Bologneser Kunstakademie, verfasst. In vier Büchern, jeweils zwei davon in einem Band vereint, behandelt er zunächst die Geschichte dieser Institution von der Gründung im Jahr 1710 bis in das Jahr 1730 (Bd. 1, Buch 1), anschließend die Biografien verstorbener Künstler (Bd. 1, Buch 2), lebender Künstler (Bd. 2, Buch 3) sowie der Ehrenmitglieder (Bd. 2, Buch 4).

In einem einführenden Hinweis für den Leser – „A chi legge" – erwähnt Zanotti unter anderem, dass in Bologna zwar gerade zahlreiche talentierte Maler, Bildhauer und Architekten tätig seien, er sich aber grundsätzlich auf Mitglieder der Akademie beschränken müsse. Dies erklärt auch das Vorhandensein der Biografien der Grafen Luigi Ferdinando Marsili (Bd. 1, S. 113–132) und Pietro Ercole Fava (Bd. 2, S. 193–198), hatten diese doch leitende Positionen in der Kunstakademie.

In den Biografien berichtet Zanotti aus dem Leben der Akademiemitglieder und liefert ausführliche Angaben zu den Arbeitsumständen der Künstler sowie Einzelheiten zu den von ihnen gefertigten Werken. Mit dieser Vorgehensweise trägt er entschieden zum Ruhm der bolognesischen Malerei in den Jahrzehnten um 1700 bei und steht nicht zuletzt in der Tradition des Werkes *Felsina Pittrice* (1678) von Carlo Cesare Malvasia (vgl. Kat. 42).

In der Präsentation Vasaris *Vite* von 1568 (vgl. Kat. 10) folgend, werden im zweiten und dritten Buch den meisten der 60 Biografien Porträts als Kupferstiche vorangestellt. Zu den insgesamt 51 Bildnissen zählt auch dasjenige des Autors, neun Künstler bleiben ohne Porträt. Vermutlich verfügte Zanotti in diesen Fällen nicht rechtzeitig über die entsprechenden Vorlagen. Im Anhang des zweiten Bandes vermerkt der Autor, dass er die Porträts einiger verstorbener Künstler von deren Verwandten erst verspätet erhalten hatte; die noch lebenden Künstler hingegen konnten ihn selbst mit Vorlagen versorgen.



Taf. 62a: Marc'Antonio Franceschini, in: Zanotti: Storia dell'Accademia Clementina, 1739, Bd. 1, S. 218

Ferner wird angeführt, dass die meisten Bildnisse von Domenico Fratta gezeichnet und anschließend als Vorlage für die Kupferstiche verwendet wurden; nur sechs davon weisen in den Inschriften die Namen der Zeichner und der Stecher aus. Die Namen der Kupferstecher wurden jedoch in den handschriftlichen Anmerkungen, die Zanotti in einem eigenen Band der gedruckten Fassung hinzugefügt hatte, festgehalten.[2] Demzufolge hatte Fratta 24 Porträts gezeichnet, die Kupferstiche danach wurden von Druckgrafikern aus Bologna ausgeführt, darunter Giuseppe Benedetti und Sante Manelli.



Taf. 62b: Cesare Gioseffo Mazzoni, in: Zanotti: Storia dell'Accademia Clementina, 1739, Bd. 2, S. 168

Die Porträtierten sind in ovalen Bildfeldern in prunkvolle Rahmen eingepasst, deren Vorlage im Druckstock, mit Ausnahme von Marc'Antonio Franceschini (Taf. 62a), Giampietro Zanotti und Domenico Fratta, mehrmals verwendet wurde. Die meisten Rahmen zeigen das Medaillon mit dem Bildnis und sind mit Hermen und Karyatiden, Putten und Attributen, Muscheln, Festons und Maskarons geschmückt. Daneben gibt es auch Rahmen, die durch allegorische Figuren, wie zum Beispiel die Darstellung der *Fama* mit der Ansicht von Bologna, ergänzt werden oder Ansichten anderer Städte zeigen.

Vasaris Vorbild ist vor allem in jenen Medaillons zu erkennen, die nur die Büste der Künstler wiedergeben; allein die Porträts von Andrea Ferreri (Bd. 2, S. 134) und Cesare Gioseffo Mazzoni (Bd. 2, S. 168; Taf. 62b) weichen hier ab: Der erste hält einen Meißel in der Hand, während der zweite mit dem Finger an den Lippen zum Schweigen auffordert.

Bemerkenswert ist die Lebendigkeit und vermutlich auch Porträttreue der meisten Bildnisse. Die beigefügten Anmerkungen bestätigen, dass Zanotti die Selbstdarstellungen der Künstler oder die von Schülern angefertigten Porträts als Grundlage zahlreicher Bildnisse dienten.

Alice Collavin

1 Julius von Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 469.
2 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 11–12.

Literatur
Anna Ottavia Cavina, Renato Roli und Luciano Anceschi (Hg.): Commentario alla „Storia dell'Accademia Clementina" di Giovanni Pietro Zanotti, Bologna 1977. – Angelo Mazza: Domenico Maria Fratta accademico arguto. Due nuovi fogli del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in: Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna 1 (2008), S. 119–130. – Ders.: Domenico Fratta disegnatore, in: Vincenzo Abbate und Angelo Mazza (Hg.): Il Libro dei Panduri. Disegni di Domenico Fratta nelle collezioni di Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo, Palermo 1994 (Ausst. Kat.), S. 23–77. – Lucia Tongiorgi Tomasi: Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs, in: Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine, Bologna 1987, S. 311–356.

Kat. 63

Jean-François Foppens

Bibliotheca Belgica: sive Virorum in Belgio vita, scriptisque illustrium catalogus, librorumque nomenclatura

Brüssel: Pierre Foppens
1739
4°; 2 Bde., Bd. 1: [1] Bl., [44], 600 S., [1] Bl., 79 Porträts | Bd. 2: [1] Bl., 632 S., [1] Bl., 64 Porträts
Universitätsbibliothek Heidelberg und Getty Research Institute

Die 1739 erschienene, zweibändige *Bibliotheca Belgica* vereint fast 3.000 biografische Einträge (Bd. 1, Vorwort, S. VII) zu den bedeutendsten niederländischen Autoren, darunter Theologen, Staatsmänner, Mediziner, Humanisten, Verleger und Künstler.[1] Jeder Eintrag führt ihre wichtigsten Schriften auf, teils sind den Biografien auch Elogen beigefügt. Wie der Autor Jean-François Foppens (1698–1761) auf dem Titelblatt kenntlich macht, basiert sein Nachschlagewerk inhaltlich und konzeptuell auf entsprechenden Vorgängerpublikationen – besonders auf Audebert Le Mires *Elogia Illustrium Belgii Scriptorum* (1602 und weitere Aufl.), François Sweerts' *Athenæ Belgicæ* (1628) und Valerius Andreas' *Bibliotheca Belgica* (1643). Foppens versteht es aber zugleich als deren Erweiterung und Korrektiv (Bd. 1, Widmung, S. [a] f.; Vorwort, S. VII). Obwohl mit den beiden Bänden das Vorhaben zumindest alphabetisch abgeschlossen wurde (Bd. 1: A–J; Bd. 2: J–W), plante Foppens offenbar eine Ergänzung, die letztendlich jedoch nicht realisiert wurde.[2]

In den jeweils am Ende der Bände eingeschalteten Anweisungen an den Buchbinder listet Foppens insgesamt 143 Porträts auf. Nach eigenen Angaben ist dieses Abbildungsmaterial aus verschiedenen Quellen kompiliert (Vorwort, S. VII):



Taf. 63a: Anna Maria von Schürmann (gestochen von Nicholas Larmessin), in: Foppens: Bibliotheca Belgica, 1739, Bd. 1, vor S. 63 (Universitätsbibliothek Heidelberg)



Taf. 63b: Anna Maria von Schürmann (gestochen von Edme de Boulonois), in: Foppens: Bibliotheca Belgica, 1739, Bd. 1, vor S. 63 (Getty Research Institute)

Um Kosten einzusparen, griff er hauptsächlich auf die bereits existierenden Porträts aus Audebert le Mires *Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia* (1604, vgl. Kat. 19) und besonders auf die relevanten Bildnisse in Isaac Bullarts umfangreicher *Academie des sciences et des arts* (1682, vgl. Kat. 44) zurück. So übernahm er von Bullart insgesamt 58, von Le Mire 38 Porträts (Moehsen 1770, S. 189). Darunter finden sich acht Künstlerporträts, u. a. von Anthonis van Dyck, Dominicus Lampsonius, Peter Paul Rubens und, als einziger Frau, von Anna Maria von Schürmann. Bullarts *Academie* enthält allerdings zwei Bildnisse der Schürmann von unterschiedlichen Stechern (Nicholas Larmessin und Edme de Boulonois), und Foppens hat offenbar beide alternierend für seine *Bibliotheca Belgica* verwendet (Taf. 63a u. 63b).[3]

Bei der Beschaffung der Bildnisse kam dem Kleriker Foppens offensichtlich seine Abstammung aus einer traditionsreichen Brüsseler Verlegerfamilie zugute: Sein Vater François hatte Bullarts *Academie* zweimal (1682 und 1695) herausgegeben, und sein Bruder Pierre war offensichtlich noch über 50 Jahre später im Besitz der Druckplatten.[4] Weiteres Bildmaterial wurde entweder neu gestochen (Vorwort, S. VII) oder zusätzlich erworben bzw. herangezogen. Foppens war durchaus pragmatisch und bereit, das ‚Layout' der Funktion zu unterwerfen, falls

ihm keine geeignete Alternative zur Verfügung stand: So ist ein von Pieter Clouwet gestochenes Porträt des Mediziners Michael Boudewyns nach Abraham van Diepenbeeck (Bd. 2, S. 890)[5] deutlich größer als das Format des Buches. Bei den meisten Exemplaren ist dieses Blatt wohl vom Buchbinder mehrfach gefaltet worden, um es dem Buchformat anzupassen.

Hanna Lehner

1 Zur Parität der Begriffe ‚Niederlande' und ‚Belgien' im zeitgenössischen Schrifttum vgl. Johannes Koll: „Die belgische Nation". Patriotismus und Nationalbewußtsein in den Südlichen Niederlanden im späten 18. Jahrhundert, Münster u. a. 2003, hier bes. S. 49.
2 Laut Reiffenberg verfügt die Bibliothèque Royale, Brüssel, über zwei Handexemplare der *Bibliotheca Belgica* mit zahlreichen Anmerkungen sowie einen handschriftlichen Supplément-Band aus dem Besitz von Jean-François Foppens (wohl Bestand van Hulthem, MSS 820, 821, 823), vgl. Reiffenberg 1839, S. 205. Die Aktualität und Richtigkeit dieser Angaben konnten im vorliegenden Zusammenhang nicht vollständig überprüft werden.
3 Vgl. etwa die Exemplare in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Sig. F 3262 Folio RES:1) und im Getty Research Institute, Los Angeles (Sig. 87-B24892).
4 Bullart hatte seinerzeit auf die Druckplatten von van Dycks *Iconographie* aus dem Bestand seines Verlegers François Foppens zurückgreifen können, um sie für die *Academie* nachstechen zu lassen (vgl. Kat. 44). Vgl. hierzu auch Marie Mauquoy-Hendrickx: L'Iconographie d'Antoine van Dyck, 2 Bde., Brüssel ^{2}1991, Bd.1, S. 38.
5 Friedrich W.H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Bd. 4, Amsterdam [1951], S. 174, Nr. 17.

Literatur
Johann Karl Wilhelm Moehsen: Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen: größtentheils berühmter Aerzte, so wohl in Kupferstichen, schwarzer Kunst und Holzschnitten, als auch in einigen Handzeichnungen […], Berlin 1770, S. 188–190. – Frédéric de Reiffenberg: Notice du Jean-François Foppens, in: Bulletins de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles 6 (1839), Nr. 1, S. 192–216, Kat. Nr. 8 (Ouvrages imprimés).

Kat. 64

Anonym [Francesco Muttoni]
Andrea Palladio: Architettura di Andrea Palladio Vicentino

Venedig: Angiolo Pasinelli
1740–1748
4°; 8 Bde., Bd. 1: [2] Bl., XXII S., [1] Bl., 45 S., 2 Falttaf., 22 Taf. | Bd. 2: [4] Bl., 87 S., 32 Taf. | Bd. 3: [3] Bl., 94 S., 5 Falttaf., 92 Taf. | Bd. 4: [4] Bl., XIII S., 38 S., 44 Taf. | Bd. 5: [3] Bl., 47 S., 59 Taf. | Bd. 6: [3] Bl., 47 S., 21 Taf. | Bd. 7: [3] Bl., 43 S., 53 Taf. | Bd. 8: [2] Bl., 23 S., 7 Falttaf., 37 Taf.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Siehe dazu Kat. 53.



Taf. 64: Taf. mit sechs Architekten, in: Anonym [Muttoni]: Andrea Palladio, 1740–1748, Bd. 3, Taf. 1

Kat. 65

Bernhard Vogel
Joannis Kupezky, incomparabilis artificis, imagines et picturae

Nürnberg: Valentin Daniel Preissler
1745
2°; Gest. Titel, gest. Index, 73 Porträt-Taf. in Schabkunst, darunter 6 (?) Künstler
Privatbesitz

2 Zustände mit und ohne Nummerierung

Der aus Böhmen stammende Maler Johann Kupe[t]zky (1666/67–1740) war zu Beginn des 18. Jahrhunderts einer der gefragtesten Porträtmaler Europas, tätig zunächst in Rom, ab 1708/09 in Wien, schließlich ab 1723 in Nürnberg. 1735 dürfte Kupezky wohl selbst die druckgrafische Reproduktion einiger seiner Porträts durch Bernhard Vogel (1683–1737) initiiert haben, die nach dessen Tod zunächst der Sohn Johann Christoph Vogel und schließlich Valentin Daniel Preissler weiterführte. Ein solches ‚Self-Promoting' mittels druckgrafischer Werkübersichten betrieben ab ca. 1700 verschiedene Künstler, man denke an Gérard de Lairesse's *Opus elegantissimum* (1690er Jahre) oder Bernard Picarts *Impostures innocentes* (1734). Kupezkys *Imagines et Picturae* war jedoch die erste Sammlung ausschließlich mit Porträts bzw. porträtähnlichen Halbfigurenbildern von Heiligen und Genrefiguren eines Malers.

Die Publikation besteht aus sechs Teilen mit je zwölf Bildtafeln, ausgenommen *Pars I* mit 13 Blättern, möglicherweise da die Serie mit Christus und Maria beginnt. Danach ist jeder Teil in sich locker nach gesellschaftlichem Rang gegliedert, beginnend mit Vertretern des Hochadels und dann bis hin zu Verlegern, Malern, Gemmenschneidern, Kaufleuten und deren Ehefrauen. Einige Teile werden durch halbfigurige Heiligenbilder, Personifikationen oder Genrefiguren abgeschlossen, die sich freilich formal gut in die Reihe von bis zur Hüfte dargestellten Personen einfügen. Jede Darstellung wird zudem von einem lateinischen Sinnspruch begleitet.

Unter den abgebildeten Künstlern war – neben Kupezky selbst, dessen Selbstporträt mit Sohn aufgenommen ist – der Dresdener Hofgoldschmied und Gemmenschneider Johann Melchior Dingliner der bekannteste. Bei dem Würzburger Maler Franz Ignaz Roth und dem Nürnberger Maler [Johann] Georg Blendinger dürfte es sich um Bekannte Kupezkys (wie auch Vogels) handeln. Blendinger, ein nicht sonderlich überragender Landschafts- und Porträtmaler, ist sogar mit zwei Bildnissen vertreten, eines zeigt ihn im besten Mannesalter (dat. 1735, Taf. 65) und eines im Alter (dat. 1737). Der Begleittext verweist einmal mit Ovid (*Fasti* VI.417) einigermaßen enigmatisch darauf, dass Blendinger „das Übrige" schon von Kindesbeinen an gelernt habe; im anderen Falle wird betont, dass alles Be-



Taf. 65: Johann Georg Blendinger, in: Vogel: Joannis Kupezky, Nürnberg 1745, [Nr. 20]

ständige (gemeint dürfte das beständige künstlerische Arbeiten Blendingers sein) auch verschiedener Formen der Ruhe bzw. Entspannung bedürfe, offenbar eine Anspielung auf die Tabakspfeife auf dem Tisch neben dem Maler.

Der Index des Werkes ist mit Vorsicht zu lesen. Er verweist für die Nr. 35 auf den „russischen Maler N. Donauer" (Gottfried Danhauer/Tannhauer). Unter dem entsprechenden ‚Porträt' eines jugendlichen Mannes mit halb entblößter Brust, der Geige spielt, findet sich jedoch keine Identifizierung, sondern nur ein Horaz-Zitat (*Ep*. II.1.134); das zugehörige Gemälde befindet sich heute im Szépművészeti Múzeum Budapest.[1] Sehr zweifelhaft scheint, ob es sich hier wirklich um ein Künstler-Rollenbildnis handelt oder nicht posthum bei Erstellung des Index für die *Imagines et Picturae* eine Genreszene aufzuwerten versucht wurde.

Ulrich Pfisterer

1 Ildikó Ember und Imre Takács (Hg.): Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue 3: German, Austrian, Bohemian and British Paintings, Budapest 2003, S. 74.

Literatur

Museen der Stadt Aachen (Hg.) und Eduard A. Safarik (Kat.): Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Rom 2001 (Ausst. Kat.), S. 203–211.

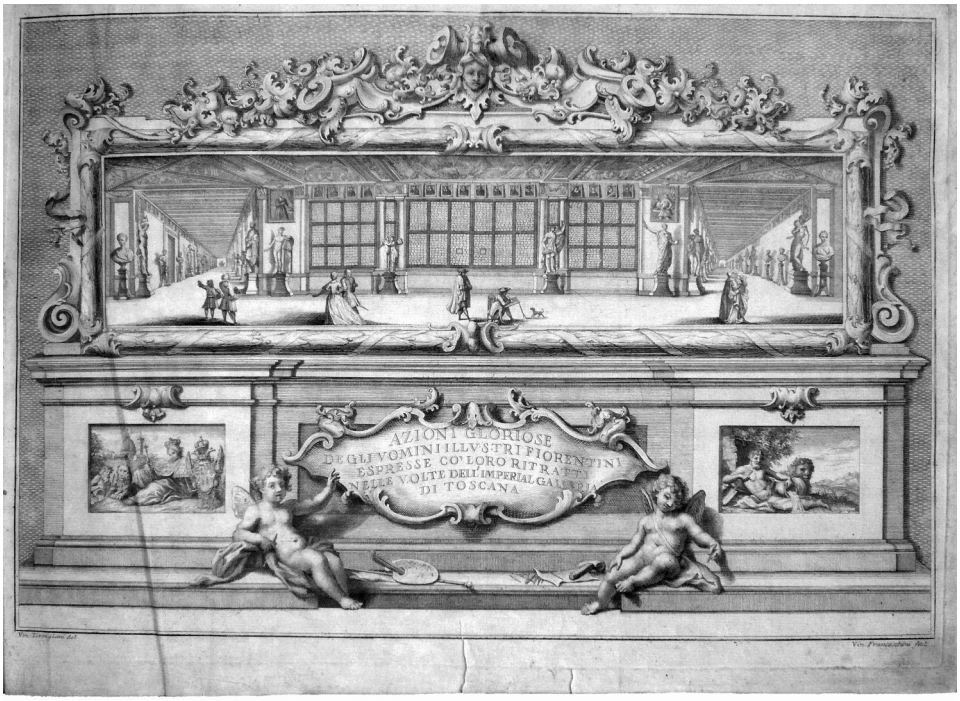
Kat. 66

Domenico Maria Manni und Ignazio Orsini

Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini espresso co' loro ritratti nelle volte dell'Imperial Galleria di Toscana

Florenz: Ignazio Orsini
1745
Quer-2°; Titelkupfer, Porträt-Taf. des Ferdinando del Maestro, 52 Taf., 212 S.
Kunsthistorisches Institut in Florenz

Die Deckenausmalung des langen, dreiteiligen Korridors, der die Räume im dritten Stock der Florentiner Uffizien zum Innenhof hin miteinander verband, war im östlichen Flügel bereits 1581 mit Groteskenfeldern begonnen worden. Für den südlichen und westlichen Flügel beauftragte aber erst Großherzog Ferdinando II. seinen Bruder, den Kardinal Leopoldo, und dessen Gelehrten-Entourage, ein Bildprogramm zu entwickeln (Taf. 66a). Ausgearbeitet wurde dieses zunächst feder-



Taf. 66a: Titelblatt mit Ansicht des Uffizien-Korridors, in: Manni: Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini, 1745

führend von Francesco del Maestro, Kammerherr und Bibliothekar Leopoldos. Nach dem frühem Tod Francescos 1665 führten Lorenzo Panciatichi und dann Alessandro Segni das Konzept weiter aus. Verherrlicht werden sollten auf 52 Bildfeldern die berühmtesten Männer der Toskana, begleitet von zumeist schmaleren Bildfeldern mit Personifikationen von Etrurien und den wichtigsten Städten des Herrschaftsgebietes. Die *uomini illustri* wurden dabei nach ihren Verdiensten in den Bildfeldern gruppiert: von den Heiligen über die Großherzöge (diese im Hinblick auf ihre Haupttugenden repräsentiert), Fürsten mit eigenem Herrschaftsgebiet, Heerführer zu Land und zu Wasser und Personen, die durch großartige Bauvorhaben hervorgetreten waren, bis hin zu den Geistesgrößen in Jurisprudenz, Dichtung, Musik usw.[1] Das Ausstattungsprojekt, das in drei Etappen und zunehmend erweiterter Form von 1655–99 realisiert wurde, war ein voller Erfolg: Neben den antiken Statuen, die im Korridor aufgestellt waren, und deutlich ausführlicher als die Gemäldesammlung wird die Deckenausmalung in Reiseberichten lobend hervorgehoben.[2]

Drei Felder waren für Malerei, Skulptur und Architektur reserviert. 1658 ausgeführt, wurde das erste von Agnolo Gori, die beiden anderen gemeinsam von



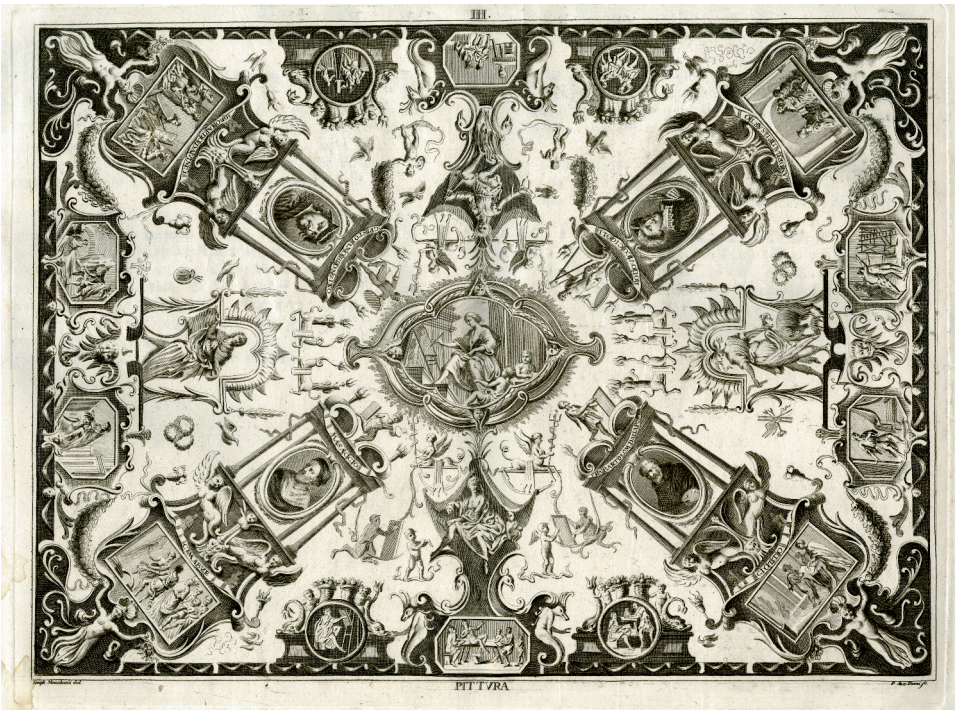
Taf. 66b: Agnolo Gori (?): Entwurfszeichnung mit Porträt des Ludovico Cigoli und mit Szene zu Andrea del Sarto für das Deckenfeld der „Pittura“ im Uffizienkorridor, 1658, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Jacopo und Andrea Chiavistelli gemalt (da sie nach 1762 vollständig erneuert wurden, kommt allein schon deshalb den hier vorgestellten Nachstichen in den 1745 publizierten *Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini* entscheidende Bedeutung zu). Im Aufbau folgten die Bildfelder zu den Disegno-Künsten dem Grundschema der meisten anderen Deckenkompartimente: Um eine zentrale, weitgehend den Vorgaben von Cesare Ripas *Iconologia* folgende Personifikation der jeweiligen Tätigkeit bzw. Tugend waren Porträts herausragender Vertreter gruppiert.[3]

Bei der Malerei sind dies Masaccio (für den ein auf Ziegel gemaltes, heute als Selbstbildnis Filippino Lippis geltendes Porträt als Modell diente, das erst 1771 in die Uffizien-Sammlung kam), Fra Bartolomeo, Ludovico Cigoli und Cristofano Allori (diese ebenfalls allesamt nach Selbstbildnissen, die heute in der Uffizien-Sammlung sind). Unter diesen Porträts sind vier weitere Szenen zu sehen: Cimabue wird von König Karl von Anjou besucht, Giotto zeichnet sein berühmtes O, Franz I. sitzt für Leonardo da Vinci Porträt, und Andrea del Sarto freskiert die Madonna del Sacco im Kreuzgang von SS. Annunziata (zehn weitere kleine Felder mit nicht inschriftlich bezeichneten Künstler-Szenen, die ursprünglich vorhanden waren, bei der Erneuerung des Deckenbildes aber weggelassen wurden, sind bislang nicht identifiziert). Hierbei dürfte es sich mit um die frühesten bekannten Darstellungen neuzeitlicher Künstleranekdoten handeln.[4] Personifikationen von „Contorno", „Imitazione", „Perfezione" und „Mosaico" (bei dieser Identifizierung ist sich Manni unsicher, s. u.) liefern einen kunsttheoretischen Rahmen. Die vermutlich finale Vorzeichnung Goris für die Ecke mit dem Porträt Cigolis und der Szene mit Andrea del Sarto hat sich in Berlin erhalten (Taf. 66b).[5]

Die Vertreter der Skulptur sind jeweils zweimal dargestellt, im Porträt und darunter in einem Grisaille-Tondo bei der Arbeit an ihrem ‚wichtigsten' Werk: Donatello mit der Judith, Luca della Robbia und die Ausstattung der Cappella di S. Jacopo in S. Miniato, Lorenzo Ghiberti und die Bronzetüren des Baptisteriums, Michelangelo und der David, Niccolò Tribolo, möglicherweise bei der Arbeit an einer der Statuen für die Villa von Castello, und Baccio Bandinelli mit der ‚Herkules und Cacus'-Gruppe. Dazwischen verweisen die Reiterstatue des Marc Aurel (noch als Konstatin identifiziert), die Trajanssäule, der Laokoon, der Koloss von Rhodos, der Konstantinsbogen und der Herkules Farnese auf die antiken Großleistungen.

Bei den sechs Architekten-Bildnissen sind Hinweise auf ihre wichtigsten Bauten integriert: Arnolfo di Cambio mit dem Dom von Florenz, Giotto mit dem Campanile, Andrea Orcagna mit der später so genannten Loggia dei Lanzi, Brunelleschi mit der Domkuppel, Leon Battista Alberti mit der Ruccellai-Loggia und Michelangelo mit St. Peter (weitere Architekturelemente in diesem Deckenfeld könnten laut Manni auf Bartolomeo Ammanati verweisen). Diese Auswahl scheint zu signalisieren, dass man die Erneuerung der Florentiner Kunst des 17. Jahrhunderts vor allem der Malerei zuschrieb, wogegen man Architektur und Skulptur



Taf. 66c: „Pittura“, in: Manni: Azioni gloriose degli uomini illustri fiorentini, 1745, Taf. III

weiterhin den überragenden Vorbildern des Tre-, Quattro- und Cinquecento verpflichtet sah.[6]

Alle drei Deckenfelder wurden beim Brand der Uffizien am 12. August 1762 schwer beschädigt und vor 1782 neu gemalt (Taf. 66d). Dies erklärt die Unterschiede (am deutlichsten bei „Architettura“) zu der 1745 von dem Gelehrten und Verlegersohn Domenico Maria Manni (1690–1788) herausgegebenen Publikation, die alle Deckenfelder des Uffizien-Korridors mit berühmten Florentinern im Originalzustand abbildet (Taf. 66c), kommentiert und dieses visuelle Lob der Toskana in den damals noch nicht frei zugänglichen Uffizien in die Welt hinaustrug (vgl. dann Kat. 83). Dass die Disegno-Künste gleich am Anfang der Publikation nach der „Agricoltura“ erscheinen (Taf. III, V u. VI), ist weniger als Auszeichnung denn aus einer Gesamtanordnung heraus zu verstehen, die bei den ‚niedersten‘ Tätigkeiten beginnt und sich zu den Großherzögen und Heiligen hin steigert. Die Vorzeichnungen zu den Illustrationen, die von mehreren Stechern umgesetzt wurden, lieferte Giuseppe Menabuoni (genaue Lebensdaten unbekannt).[7] Das aufwendige Unternehmen bietet außerdem ein Porträt des ‚Programm-Erfinders‘ Francesco del Maestro sowie auf dem gestochenen Titel eine Gesamtansicht des Korridors. Während das Vorwort zum gesamten Werk von Ignazio Orsini



Taf. 66d: Anonymer Maler: Erneuertes Deckenfeld mit der „Pittura“ im Uffizien-Korridor, Florenz, nach 1762-vor 1782

(1705/06–1770) stammt, war Manni wohl für alle Kurzbiografien und Kommentare zu den Bildfeldern verantwortlich.[8] Seine Quellen für die Künstler – zumeist wohl Vasari (vgl. Kat. 10) – lassen sich anhand der äußerst knappen Bemerkungen nicht eindeutig festmachen. Schon für ihn waren aber nicht mehr alle Details der Decke eindeutig zu bestimmen.

Ulrich Pfisterer

1 Caterina Caneva: I soffitti nei corridoi e nelle sale, in: Luciano Berti (Hg.): Gli Uffizi. Catalogo generale, Florenz 1979, S. 1117–1165; Mina Gregori (Hg.): Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze di Medici e di Lorena. Bd. 3: L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670–1743), Florenz 2007, S. 53–106 (Nadia Bastogi); Valentina Conticelli: L'eredità del principe Leopoldo nella Galleria del tardo Seicento, in: Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli und Maria Sframeli (Hg.): Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti, Livorno 2017, S. 177–199.

2 Vgl. etwa Edward Wright: Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. in the Years 1720, 1721, and 1722, London 1730, Bd. 2, S. 399–401.

3 Dazu Costanza Ringressi: L'Iconologia di Cesare Ripa: modi d'uso a confronto, in: Mino Gabriele, Cristina Galassi und Roberto Guerrini (Hg.): L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento, Florenz 2013, S. 49–63.

4 Es fehlt eine umfassende Untersuchung zu frühen Darstellungen neuzeitlicher Künstleranekdoten; zur Relevanz von Anekdoten antiker Künstler jüngst etwa Marten Delbeke: Les anecdotes sur la peinture comme enjeu épistémologique dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, en Italie et France, in: Emmanuelle Henin und Valerie Naas (Hg.): Le mythe de l'art antique entre anecdotes et lieux communs, Paris 2018, S. 93–103.
5 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 25014 (dort ohne Zuschreibung); diesen Hinweis verdanke ich der Großzügigkeit von Heiko Damm.
6 Vgl. die 1621/23 entstandenen Fresken im Casino Mediceo Florenz, die zeigen, wie Cosimo II. die schlafende Malerei und Skulptur (oder Wissenschaft) wiedererweckt, dazu Ulrich Pfisterer: Picturas Schlaf und Erwachen – Vorstellungen und Bilder vom Neuanfang der Malerei um 1600, in: Ders. und Gabriele Wimböck (Hg.): Novità – Neuheitskonzepte in der Kunst um 1600, Zürich/Berlin 2011, S. 311–357, hier S. 318 f.
7 Einige Vorzeichnungen sind erhalten, etwa Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, n. n. 1370 Orn., 1380 Orn., 1383 Orn., 1392 Orn.; vgl. Gregori 2007, S. 79.
8 Dazu Domenico Moreni: Bibliografia storico-ragionata della Toscana, Bd. 2, Florenz 1805, S. 138; den kunstliterarischen Kontext Mannis und Orsinis skizziert Pellegrini 2006.

Literatur

Giovanni Leoncini: Una „Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco", in: Rivista d'Arte 37 (1984), S. 269–346. – Emanuele Pellegrini: Uomini, cose, scrittura: dalla *Vita* alla *Storia*. Profilo della letteratura artistica toscana del Settecento, in: Mina Gregori und Roberto P. Ciardi (Hg.): Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento, Florenz 2006, S. 95–112. – Wolfram Prinz: Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang, Berlin 1971.

Kat. 67

Antoine Joseph Dezallier d'Argenville

Abrégé de la vie des plus fameux Peintres

Paris: De Bure
1745–1752
4°; 3 Bde., Bd. 1: [3] Bl., XLVIII, 443 S., [2] Bl., 79 Künstlerporträts, davon 3 freigelassene Kartuschen | Bd. 2: [1] Bl., VIII, 483 S., 103 Künstlerporträts, davon 10 freigelassene Kartuschen | Bd. 3: XVIII, 322 S., 62 Künstlerporträts, davon 6 freigelassene Kartuschen
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Neu herausgegeben und erweitert unter dem Titel *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, 4 Bde., Paris: De Bure 1762; deutsch ohne Porträts als *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung die Zeichnungen und Gemälde großer Meister zu kennen*, Leipzig: Dyckische Buchhandlung 1767; separate Abbildungsbände als Ergänzung zur deutschen Ausg. erschienen

unter dem Titel *Abbildungen der berühmtesten Maleren aus den Italienischen Niederländisch und Französischen Schulen. Tauglich zu der teutschen Edition s. T. Leben der berühmtest: Maler dess Herrn Ant: Jos: Dezallier d'Argensville*, Augsburg: Georg Christoph Kilian s. a. [vor 1781]

Der französische Amateur Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680–1765), bekannt geworden vor allem durch seine frühe Gartentheorie und später als Mitarbeiter der *Enzyklopädie*, stammte aus einer Buchhändler- und Verlegerfamilie. Er sammelte Kupferstiche und Zeichnungen, daneben Muscheln, über die er ebenfalls schrieb und aus deren Systematisierung er Anregungen für seine Ideen für eine historische Einteilung der Kunst bezog.

Seine *Abrégé* teilt den Stoff in drei Teile ein, die geografisch organisiert sind. In der Ausgabe von 1762 umfassen Band eins und zwei die italienische Schule, die sich in Römische, Florentiner, Venezianische, (Bd. 2) Lombardische, Neapolitanische (einschl. Spanische) und Genueser unterteilt, welche wiederum jeweils chronologisch organisiert sind (insgesamt über 80 Künstler). Band drei beinhaltet knapp hundert Maler der École de Flandre, eingeteilt in deutsche und schweizerische, holländische, flämische und englische Schulen. Band vier nimmt die französische Schule mit gut 60 Künstlern auf. Referenzpunkte sind für Dezallier vor allem Arnold Houbraken mit seiner *Groote schouburgh der Nederlantsche kon-*



Taf. 67a: Claude Lorrain, in: Dezallier: Abrégé de la vie, 1745, Bd. 2, S. 266

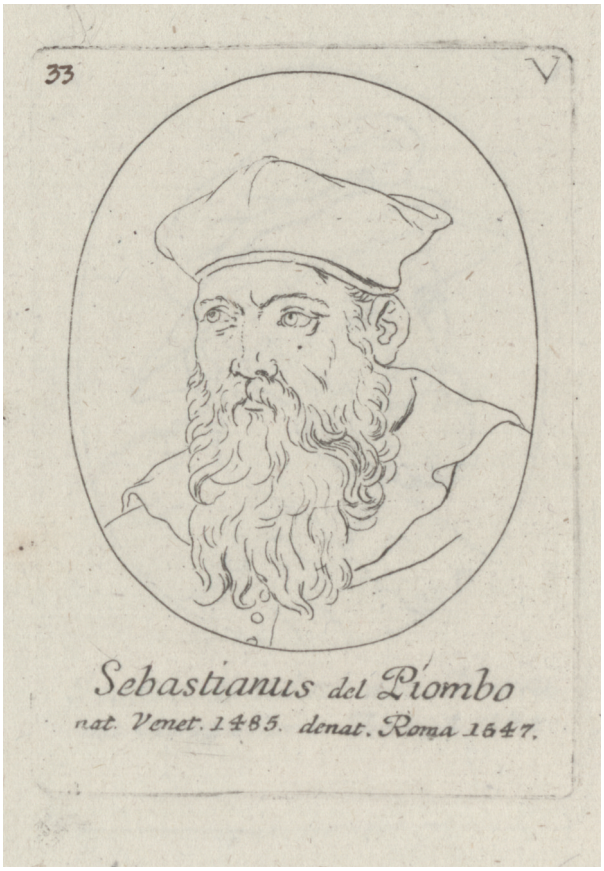


Taf. 67b: Marie Tintoret, in: Dezallier: Abrégé de la vie, 1745, Bd. 1, S. 171



Taf. 67c: Titelblatt zu Kilian: Abbildungen der berühmtesten Maleren, s. a. [vor 1781]

stschilders en schilderessen (1718–21; vgl. Kat. 51) und Roger de Piles mit dessen eigener *Abrégé de la vie des peintres* (1699). In einem *Avertissement* wird die strenge Systematik des Gesamtunternehmens benannt und jede Einzeldarstellung wird in Leben, Werk und Sammlungsort eingeteilt präsentiert. Der starken Konzentration auf Italien in den bisherigen Biografien stellt Dezallier eine Rehabilitation der Flamen und vor allem der Franzosen entgegen, sicherlich Anzeichen für eine Art aufgeklärten Nationalismus. Im Gegensatz zu einigen seiner Vorläufer will Dezallier sich auf die wichtigsten Künstler konzentrieren, ein Anliegen, das in der insgesamt auf knapp 250 Künstler beschränkten Auswahl auch zum Tragen kommt. Gegenüber dem kurz nach ihm über die flämischen Künstler schreibenden Descamps (vgl. Kat. 71) steht hier also ein normativer Ansatz im Vordergrund, der dann in einem auf das *Avertissement* folgenden *Discours sur la connoisance de desseins et des tableaux* als knappe Theorie der Malerei aufgegriffen wird. Es zeigt sich hier das Anliegen eines Sammlers, der die Eigenheiten einer idealen Kunstsammlung demonstrieren will und der eine genaue Kenntnis von den Mög-



Taf. 67d: Sebastiano del Piombo, in: Kilian: Abbildungen der berühmtesten Maleren, s. a. [vor 1781], Nr. 33

lichkeiten des zeitgenössischen Kunstmarktes hat. Modern klingt seine Tendenz hin zu einer Einebnung der Gattungshierarchie, wenn er die niederen Gattungen neben der Historienmalerei als gleichrangig einzuschätzen scheint. Darin dürfte auch ein Reflex seiner Kritik an der ausschließlichen Orientierung an den Italienern zum Ausdruck kommen.

Zu den Kupferstich-Porträtbüsten in Kartuschen, die jeder Biografie auf einem eigenen, dem Beginn der Darstellung vorangestellten Blatt dargebracht werden (Taf. 67a u. 67b), gibt der Autor in seinem *Avertissement* eine etwas diffuse Quellenangabe: „Ces portraits gravés au burin ont été fidelement dessinés, d'après ce que nous avons ici de plus ressemblant. Ceux qui viennent des pays étrangers ont été copiés avec soin d'après les portraits trouvés dans les familles des peintres en Italie […] d'autres ont été pris dans l'académie de Saint Luc à Rome, d'après les originaux qui s'y conservent" (Bd. 1, S. 11). Auch wenn physiognomisch das Aussehen der jeweiligen Künstler in der Überlieferungslage meist gut getroffen ist, fällt es schwer, konkrete Quellen für sie zu identifizieren.

Zur deutschen Übersetzung, die in Leipzig ohne Abbildungen erschienen war, bot Georg Christoph Kilian vor 1781 eine Sammlung nach Schulen geordneten Künstlerporträts in Umrisslinienstichen an (oben links nummeriert, oben rechts abgekürzte Angabe der Schule; Taf. 67c u. 67d). Diese Bildnisse wurden 1797 im *Allgemeinen Künstlerlexikon* (vgl. Kat. 120) wiederverwendet.

Hubertus Kohle

Literatur

Daniela Bleichmar: Learning to Look: Visual Expertise Across Art and Science in Eighteenth-Century France, in: Eighteenth-Century Studies 46 (2012), Nr. 1, S. 85–111. – Gaëtane Maës: Le goût „français" pour la peinture hollandaise et flamande au XVII siècle: goût national ou goût commercial? Réflexions autour de Houbraken, Dezallier d'Argenville et Hoet, in: Ders. und Janc Blanc (Hg.): Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814, Turnhout 2010, S. 195–213. – Ingrid R. Vermeulen: Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century, Amsterdam 2010.

Kat. 68

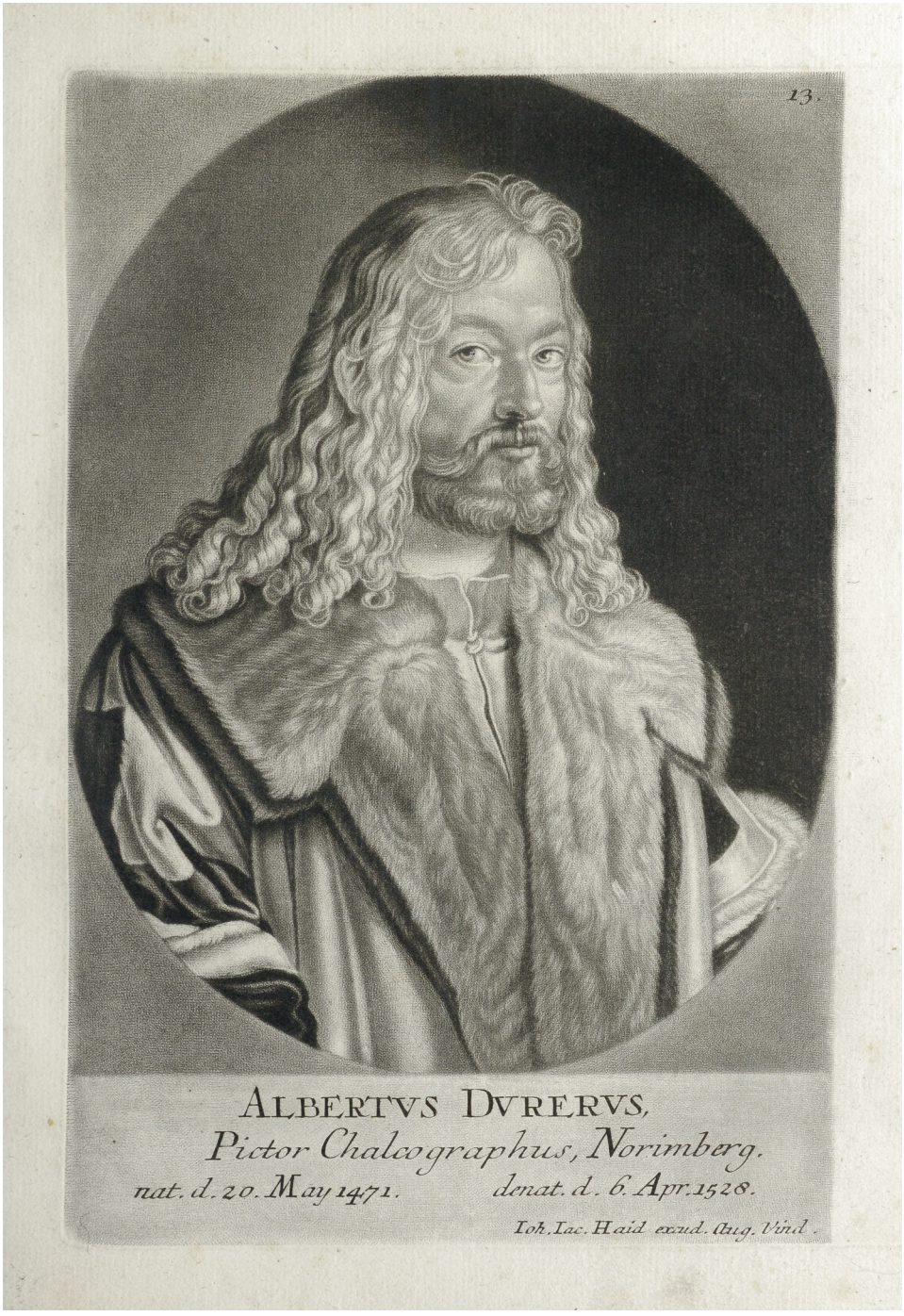
Johann Jacob Brucker und Johann Jacob Haid

Ehren=Tempel der Deutschen Gelehrsamkeit, in welchem die Bildnisse gelehrter, und um die schönen und philologischen Wissenschafften verdienter Männer unter den Deutschen aus dem XV. XVI. und XVII. Jahrhunderte aufgestellet, und ihre Geschichte, Verdienste und Merckwürdigkeiten entworfen sind

Augsburg: Johann Jacob Haid
1747–1749
4°; [4] Bl., 210 S., 50 Mezzotinto-Porträts
Universitätsbibliothek Heidelberg

Mit seinem 1747–49 in fünf Decaden zu Augsburg erschienenen *Ehren=Tempel der Deutschen Gelehrsamkeit* hatte es sich der evangelische Theologe, Pfarrer, Schulrektor und Philosophiehistoriker Johann Jacob Brucker (1696–1770) zur Aufgabe gemacht, für Deutschland zu schaffen, „was Perrault Frankreich geleistet hat" (vgl. Kat. 48): Eine Sammlung von Bildnissen und Viten der National-Gelehrten herauszugeben, „zum Vergnügen und Unterrichte des Lesers, […] zur Ehre unseres Vaterlandes, zur Erweckung der Nacheiferung und zur Beschämung der Neider des Deutschen Namens" (Vorrede vom 22. Dezember 1746).

In den ehrwürdigen Reigen dieser von Rudolf Agricola bis Johann Christoph Wagenseil reichenden Schar deutscher (Schrift-)Gelehrter aus drei Jahrhunderten hat mit Albrecht Dürer nur ein bildender Künstler Eingang gefunden, weil er, ob-



Taf. 68a: Albrecht Dürer, in: Johann Jacob Haid: Ehren=Tempel, Mezzotinto, 1747, nach S. 50



Taf. 68b: Lucas Kilian: Albrecht Dürer nach einer Vorlage Hans Rottenhammers, Kupferstich, 1608

gleich „in eigentlichem Verstande kein Gelehrter", „doch unter denjenigen, welche den richtigen Geschmack von den schönen Wissenschaften in Deutschland wieder hergestellet haben, eine so wichtige Stelle behauptet, daß man ihm allhier seinen gebührenden Rang nicht versagen kan" (S. 50). Dürers Aufnahme in das gelehrte Pantheon, mithin seine Nobilitierung, erklärt Brucker ausdrücklich auch damit, dass schon der junge Künstler „fleissig müsse gelesen und nachgedacht haben. Dann es ist aus seinen geometrischen Schriften klar, daß ihm Euclidis und anderer alten Mathematicorum Schriften nicht unbekannt gewesen seyen, und verdienet er derowegen billig […] eine Stelle unter den Selbstgelehrten" (S. 51). Weiter habe sich Dürer diesen Ehrenplatz aber auch deshalb verdient, da „er in Deutschland der erste gewesen, der sich nicht nur von den Farben, wie bisher geschehen war, sondern auch von der Natur Meister gemacht, und dieses vollkommene Original auszudrücken sich bemühet hat" (S. 53). So habe er nicht nur „den bisher in Deutschland regierenden Gothischen Geschmack" vertrieben, sondern mit seinen theoretischen Schriften – allen voran den *Vier Büchern von menschlicher Proportion* (1528) – auch dafür gesorgt, dass „die Deutschen Maler von dem willkürlichen, das ihren Fleiß bisher verderbt hatte, zu den unveränderlich symmetrischen Regeln der Natur geführet" wurden (S. 53).

Das von dem Augsburger Verleger und Stecher Johann Jacob Haid (1704–1767) in Mezzotinto ausgeführte Dürer-Porträt (Taf. 68a) ist nach einer Kopie entstanden, die der deutsche Maler Hans Rottenhammer (1564–1625) in Venedig von Dürers Selbstbildnis im *Rosenkranzfest*[1] angefertigt hatte. Als direkte Vorlage dürfte allerdings der von Lucas Kilian 1608 geschaffene Bildnisstich (Taf. 68b) gedient haben, der in der Inschrift ausdrücklich betont, dass es sich um ein wahres Abbild *(genuina effigies)* handelt, das von Rottenhammer nach einem von Dürer selbst geschaffenen Original abgemalt wurde *(ex originali ipsius Alb. Dur. depict.)*. Dass die über Rottenhammer vermittelte Vorlage tatsächlich das Selbst-

bildnis *in assistenza* aus dem *Rosenkranzfest* von 1506 war, daran lässt die minutiöse Übertragung keinen Zweifel. Anders als im Original, wo Dürer einen *cartellino* hält, hat Kilian Dürer allerdings einen Holzstock in die Hände gegeben und ihn auf diese Weise als *PICTORVM ET CHALCOGRAPHOR[UM] GERMANIAE PRINCIPIS* ausgezeichnet. In der von Johann Jacob Haid in ein Oval gefassten und so im Ausschnitt veränderten Wiederholung ist der Druckstock dann wieder entfallen. Der Stich Kilians wurde später auch von Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* (vgl. Kat. 41) adaptiert.

Jörge Bellin

1 Albrecht Dürer: Rosenkranzfest, 1506, Öl auf Holz, 162 x 192 cm, Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. 1552.

Literatur

Carl Alt: Die Lateinschule der freien Reichsstadt Kaufbeuren und ihr berühmtester Rektor Magister Dr. Jakob Brucker. Ein Beitrag zur schwäbischen Schul- und Gelehrtengeschichte, Kaufbeuren 1929. – Heiner Borggrefe (Hg.): Hans Rottenhammer. Begehrt – vergessen – neu entdeckt, München 2008. – Gregor Martin Lechner: Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung, Göttweig 1987 (Kat. Slg.), Kat. Nr. 3, S. 19 f. – Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.): Jakob Brucker (1696–1770). Philosoph und Historiker der europäischen Aufklärung, Berlin 1998.

Kat. 69

Johan van Gool

De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: waer in de levens- en kunstbedryven der tans levende en reets overleedene schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden

’s-Gravenhage: Jan van Gool
1750–1751
8°; 2 Bde., Bd. 1: [10] Bl., 480 S., [11] Bl., Frontispiz, Kupfertitel, [7] Bl. Kupferstichporträts | Bd. 2: [8] Bl., 575 S., [15.] Bl. Kupferstichporträts, [1] gef. Bl.
Privatbesitz

Es war Johan van Gools (1685–1763) Anspruch, die von Karel van Mander 1604 (vgl. Kat. 80) begonnene und von Arnold Houbraken zwischen 1718 und 1721 (vgl. Kat. 51) fortgeschriebene Geschichte der niederländischen Maler und Male-



Taf. 69: Jan van Gool, in: Gool: De nieuwe schouburg, 1750, Bd. 1, Autorenporträt

rinnen bis in die eigene Zeit weiterzuführen. Der auf Viehstücke und Landschaften spezialisierte Maler van Gool war auch als Kunsthändler aktiv. Dieser Tätigkeit verdankte sich sein guter Überblick über die Kunst der Jahre zwischen etwa 1670 und 1720, denen sein Buch gewidmet ist. Wie Houbraken, der seine Viten-Sammlung mit den von seinem Vorläufer vergessenen Künstlern eröffnete, setzt auch van Gool die von Houbraken vergessenen Künstler an den Anfang, um dann die folgenden Viten in chronologischer Ordnung anzuschließen. Anders als seine Vorgänger war van Gool aber nicht allein bemüht, den Ruhm der Kunst und der Künstler zu mehren. Er schrieb sein Werk nämlich in dem deutlichen Bewusstsein, dass das ‚goldene Zeitalter' der Malerei in den Niederlanden zu Ende war. Mit dem „glücklichen Maler-Jahrhundert" (Bd. 2, S. 2), wie van Gool es nennt, waren „die löblichen Betrachter und Ausübenden der Kunst ausgestorben" (Bd. 2, S. 413). Und längst nicht alles, was die eigene Zeit hervorgebracht hatte, erschien dem strengen Kritiker gleichermaßen lobenswert. Bei aller Klage über die „Kargheit des gegenwärtigen Zeitalters" (Bd. 1, S. 423) und die „geizkranken Kunstliebhaber" (Bd. 1, S. 414) fand er aber dennoch lobwürdige Werke und Maler, denen er in Text und Bild ein Denkmal zu setzen suchte. Den anderen Bildnissen vorangestellt ist das Porträt des Verfassers, das von Jacobus Houbraken gestochen wurde (Taf. 69). Als Vorlage diente eine Zeichnung, die der Maler Aert Schouman nach dem Leben angefertigt hatte und die später auch van Gool als Ausgangspunkt seines eigenen Selbstbildnisses nutzte. Dass van Gools Publikation in der Folge weit weniger Beachtung fand als Houbrakens *Groote Schouburgh*, war weder der Qualität seiner Texte noch der Ausstattung der Bücher geschuldet. Das Kunstpublikum interessierte sich schlicht weniger für die bei van Gool behandelten Maler als für die von Houbraken gewürdigten Vertreter des sogenannten ‚Goldenen Zeitalters'.

Nils Büttner

Literatur

Lyckle de Vries: Diamante gedenkzuilen en leerzaeme voorbeelden. Een bespreking van Johan van Gools Nieuwe Schouburg, Groningen 1990.

Kat. 70

Francesco Moücke
Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze (Museum Florentinum, Bde. 7–10)

Florenz: Stamperia Moückiana
1752–1762
2°; 4 Bde., Bd. 1: XV, 274 S., zahlr. Ill., 55 Porträts | Bd. 2: VII, 313 S., zahlr. Ill., 55 Porträts | Bd. 3: VII, 326 S., zahlr. Ill., 55 Porträts | Bd. 4: VII, 313 S., zahlr. Ill., 55 Porträts
Privatbesitz

Einen weiteren Bd. in 2 Teilen, als 11. des *Museum Florentinum* gezählt, gab Orazio Marrini 1765–66 unter dem Titel *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano: in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino, esistente apresso l'abate Antonio Pazzi* heraus

Bei Francesco Moückes (1700–1758) *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* handelt es sich um die Bände sieben bis zehn des von Francesco Antonio Gori verantworteten und von der Società del Museo Fiorentino in Auftrag gegebenen *Museum Florentinum*. Der letzte der vier Bände ist posthum durch Moückes Sohn Michele herausgegeben worden (Timpanaro Morelli 1999, S. 491). Gori war ein florentinischer Geistlicher und Antiquar, dessen erste Schrift *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes* zwischen 1727 und 1743 erschien. Als sein Hauptwerk gilt jedoch das *Museum Florentinum*, das ab 1731 in zehn Bänden veröffentlicht wurde. Die ersten zwei Bände beinhalten Gemmen und Kameen, der dritte römische Statuen und Monumente, die Bände vier bis sechs Münzen und Medaillen. Die vier Bände der *Serie di ritratti* enthalten 220 Kupferstiche nach Künstlerselbstbildnissen aus der Sammlung der Medici, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Kardinal Leopoldo de' Medici begonnen wurde und bis heute fortgeführt wird.

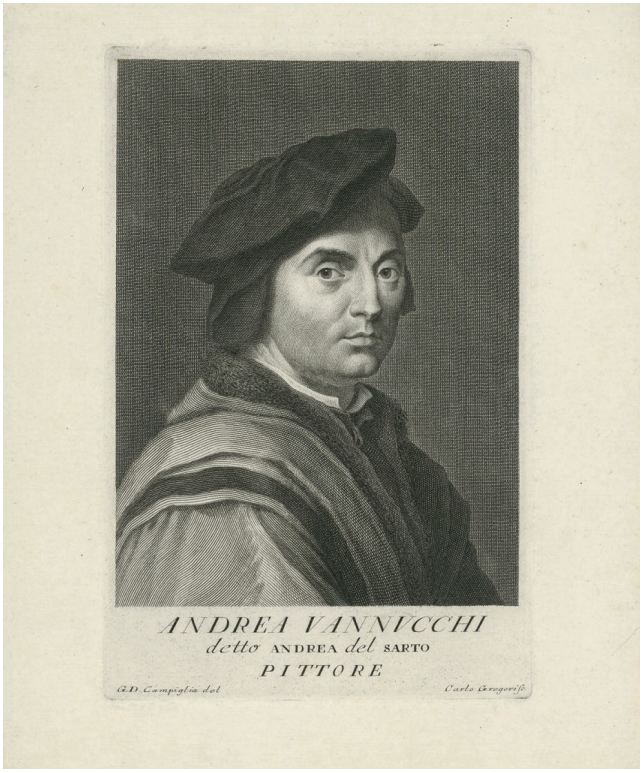
Die einzelnen Bände versammeln jeweils 55 chronologisch geordnete Stiche, die sich auf einer nicht nummerierten Recto-Seite befinden und von einer kurzen Lebensbeschreibung („Compendio") des jeweiligen Künstlers, die biografische Daten sowie die wichtigsten Werke nennt, ergänzt werden.

Die Reproduktionsstiche, die mittig auf der Seite platziert sind und einen großzügigen Rand lassen, werden von einer Bildunterschrift begleitet, die neben dem Namen und Beruf des Künstlers auch den Zeichner und den Stecher – Giovanni Domenico Campiglia, Gennaro Marco Corsi, Carlo Gregori, Silvester (Silvio) Pomarede und Antonio Pazzi – angibt. Die Werke wurden für die Reproduktion in Bezug auf die Größe und das Format zwar stark vereinheitlicht, doch kommen sie ohne rahmende Bildfelder oder andere Ornamente aus, wie dies zum Beispiel in Lastris *Etruria pittrice* (vgl. Kat. 111) der Fall ist.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Moückes Hinweis in der Ansprache an den Leser, dass einer der Ansprüche an die *Serie di ritratti* gewesen



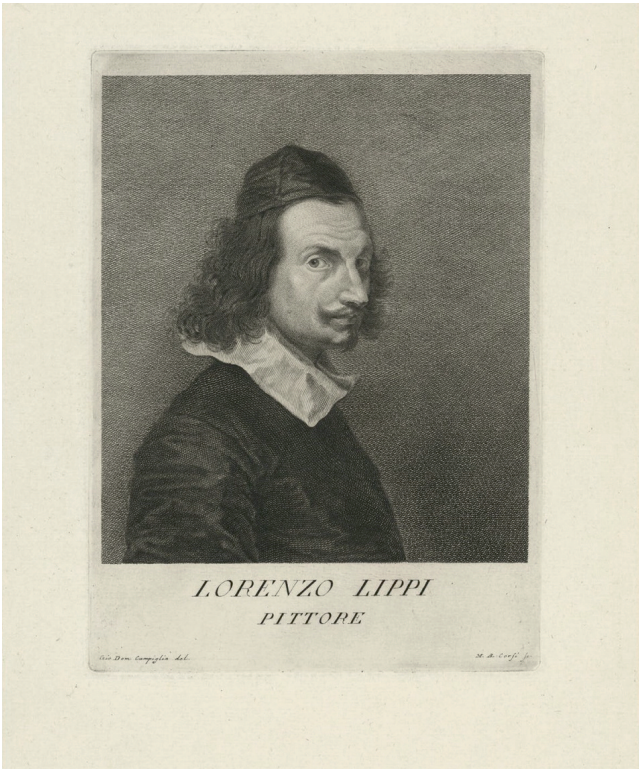
Taf. 70b: Andrea del Sarto: Selbstbildnis, Fresko auf Dachziegel, 51,5 x 37,5 cm, 1528–1530, Florenz, Galleria degli Uffizi



Taf. 70a: Andrea del Sarto, in: Moücke: Serie di ritratti, 1752, Bd. 1 [7], vor S. 69

sei, die Künstlerselbstbildnisse „mit größter Perfektion und Ähnlichkeit" wiederzugeben (Bd. 1, S. X). Tatsächlich müssen jedoch zum Teil eklatante Abweichungen vom Original konstatiert werden. So wurden etwa Bildträger und Material nicht berücksichtigt. Das Bildnis Andrea del Sartos etwa ist auf einen Dachziegel gemalt (Taf. 70a u. 70b).[1] Ob die heute so markanten Risse schon zur Zeit der Reproduktion vorhanden waren, ist freilich nicht nachvollziehbar. Außerdem weicht die Physiognomie der Dargestellten zum Teil stark von den jeweiligen Selbstbildnissen ab und die Bildausschnitte wurden verändert. Letzteres wird im Bildnis Salomon Adlers besonders deutlich: Nicht nur der Bildausschnitt wurde verkleinert, auch der Maler selbst erscheint fülliger als in seinem Selbstporträt. Zudem ist die im Bild integrierte Leinwand kleiner wiedergegeben und die Gesichtszüge der beiden im Bild Dargestellten unterscheiden sich von denen im Original, wohingegen die Kleidung originalgetreu in den Stich übertragen wurde. Verloren ist schließlich auch der charakteristische Hell-Dunkel-Kontrast.

Dieser muss auch im Porträt-Stich mit dem Bildnis Lorenzo Lippis (Taf. 70c u. 70d) weichen, obschon doch gerade das Spiel mit Licht und Schatten im Original den Kunstgriff des Gemäldes ausmacht: Das Gesicht des Malers mit den weit auf-





Taf. 70d: Lorenzo Lippi: Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 49,5 x 36 cm, 1650–1660, Florenz, Galleria degli Uffizi

Taf. 70c: Lorenzo Lippi, in: Moücke: Serie di ritratti, 1761, Bd. 3 [9], vor S. 73

gerissenen, den Betrachter verschmitzt anblickenden Augen und der durch die nach oben gezogenen Augenbrauen in Falten liegenden Stirn wird durch den Lichteinfall auf seine rechte Gesichtshälfte besonders intensiv in Szene gesetzt. In der Reproduktion ist der Bildausschnitt vergrößert, die Nase weicht stark von der im Selbstbildnis ab und auch der Blick erscheint eher skeptisch als verschmitzt, was nicht nur am fehlenden Hell-Dunkel-Kontrast liegt, sondern auch daran, dass der Oberlippenbart, der im Original den Ausdruck noch unterstreicht, nicht korrekt übertragen wurde.

Der erste Band der *Serie di ritratti* wurde im Jahr 1752 durch Giovanni Lami in den *Novelle letterarie* rezensiert.[2] Daraus geht hervor, dass ursprünglich bereits ein Band angefertigt, dann jedoch nicht veröffentlich worden war, da unter anderem die fehlende Ähnlichkeit zwischen Original und Reproduktion und die mangelnde Genauigkeit in der Ausführung kritisiert wurde. Ebenso war dieser Band noch nicht durch Biografien ergänzt. Lami berichtet zudem, dass drei weitere Bände in Planung seien.

219 der 220 für die *Serie dei ritratti* angefertigten Druckplatten wurden für die zwischen 1789 und 1796 durch Giuseppe Bardi und Niccolò Pagni editierte

Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti wiederverwendet (vgl. Kat. 108), nun aber durch eine aufwendige Kolorationstechnik als farbige Drucke wiedergegeben.

ISABELL FRANCONI

1 Eine dankbare Quelle in Bezug auf die Genese des Werks und die Wahl des ungewöhnlichen Bildträgers ist Giorgio VASARI: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 341–397, hier S. 387.
2 Novelle letterarie 8 (1752), Nr. 49, Sp. 767–770.

Literatur
Maria Augusta TIMPANARO MORELLI: Francesco di Giovacchino Moücke, stampatore a Firenze, tra Medici e Lorena, ed i suoi rapporti con il dottor Antonio Cocchi, in: Alessandra Contini und Maria Grazia Parri (Hg.): Il Granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII, Firenze 1999, S. 455–578.

Kat. 71

Jean-Baptiste Descamps
La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manieres

Paris: Jombert
1753–1764
4°; 4 Bde., Bd. 1: [1] Bl., XVI, 429 S., [4] Bl., 40 Porträts | Bd. 2: [2] Bl., 472 S., [4] Bl., 53 Porträts | Bd. 3: XVI, 402 S., 43 Porträts | Bd. 4: VIII, 302 S., 32 Porträts
Privatbesitz

Neuaufl.: *Vie des peintres flamands et hollandais par Descamps, réunie a celle Des Peintres Italiens et Français par D'Argenville*, 5 Bde., Marseille: Jules Barile 1840–43

Jean-Baptiste Descamps' (1714–1791) vierbändige Biografiensammlung flämischer Maler erschien in den Jahren 1753–1764 in Paris. Auf über 1.600 Seiten werden darin mehr als 750 Maler in sehr unterschiedlicher Ausführlichkeit vorgestellt, 169 davon sind mit einem gestochenen Porträt versehen.

Im Anschluss an ein allegorisches Frontispiz folgt das Wappen des Claude Alexandre de Villeneuve, Comte de Vence, dem das Werk gewidmet ist. Dieser stammte aus provençalischem Hochadel, machte im Ancien Régime eine Militärkarriere und galt als wichtiger Bibliophiler und Sammler vor allem flämischer



Taf. 71a: Adam Elsheimer, in: Descamps: La vie des peintres, 1753, Bd. 1, S. 283

Malerei. Descamps selber ist flämischer Herkunft, genoss eine Ausbildung als Maler und gründete in Rouen eine erfolgreiche Zeichenschule. Seine Biografiensammlung spiegelt die gestiegene Bedeutung der niederländischen Schule in der Wertschätzung der (französischen) Kenner und Sammler, schreibt sich ein in eine neue Konjunktur der niederländischen Künstlerbiografik nach dem Tod Ludwigs XIV. – Houbraken (vgl. Kat. 51), Weyerman (vgl. Kat. 55), Dezallier d'Argenville (vgl. Kat. 67), van Gool (vgl. Kat. 69) – und erhöht die in Frankreich bekannte Zahl niederländischer Maler entschieden. In einem *Avertissement* formuliert der Autor seine Programmatik und setzt sich von seinen Vorgängern in der Beschreibung des Lebens niederländischer Künstler ab. Diese kritisiert er vor allem für die neben der Lebensbeschreibung häufig fehlende Diskussion der Werke und für ihren kompilatorischen Zugriff. Er selber habe sich bei mangelhafter Quellenlage zuweilen sogar um der Nachforschung willen an den Ort des Geschehens begeben, eine Herangehensweise, die man wohl als der Aufklärung verpflichtet und als historiografisch modern, da quellenkritisch deuten muss. Dabei schreibt Descamps diese Künstlergeschichte auch als eine Sammlungsgeschichte, indem er umfangreich Provenienzangaben einfügt und die Sammler benennt, die sich den unterschiedlichen Künstlern widmen. Beginnend mit den Brüdern van Eyck,



Taf. 71b: Rachel Ruysch, in: Descamps: La vie des peintres, 1764, Bd. 4, S. 65

die er als die Erfinder der Ölmalerei charakterisiert, werden die folgenden Künstler chronologisch nach Geburtsdatum aufgeführt. Die Auswahl reicht bis in die unmittelbare Gegenwart des Verfassers: Die letzten Maler wurden nach der Wende zum 18. Jahrhundert geboren.

Mehr als jede fünfte Künstlerbiografie in Descamps' Werk ist mit einem Porträt geschmückt, das in Form einer Büste erscheint, welche in einer spätbarocken Kartusche gefasst ist (Taf. 71a). Umgeben von Motiven, die sich auf das Werk des jeweiligen Künstlers beziehen, indem sie die Hauptgattung darstellen, der er sich gewidmet hat, sind diese Porträts unterschiedlichen visuellen Quellen entnommen, darunter van Dycks *Iconographie* (vgl. Kat. 25). Gewöhnlich hat Descamps für die Porträts jedoch nicht auf die Originalquellen zurückgegriffen, sondern sie aus Darstellungen abgeleitet, die ihrerseits auf diesen Quellen basieren. Dazu gehören Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh* von 1718–21 und Johan van Gools *Nieuwe Schouburgh* von 1750–51, die wiederum Cornelis de Bies *Gulden Cabinet* von 1662 (vgl. Kat. 37) verwenden. Die grafische Neufassung geht in mehr als der Hälfte der Fälle auf Etienne Ficquet zurück (Taf. 71b), die anderen Stiche, so sie denn überhaupt bezeichnet sind, verteilen sich auf weitere acht Stecher.

Die Bedeutung von Descamps' Werk zeigt sich vor allem auch in den Porträts. Als praktizierender Künstler verschiebt er das bei den Gelehrten vorherrschende Interesse an der Vita auf das am Werk, so dass der Einrahmung der Bildnisse durch Bilder bzw. Darstellung der Bildgattung auch eine programmatische Bedeutung zugemessen werden kann. Auch die an manchen Stellen durchaus kritisierte Hinwendung zu den *artistes mineurs* kann als Ausweis für einen Ansatz gelesen werden, der in der Inkubationszeit eines im engeren Sinne kunsthistorischen Interesses anzusiedeln ist.

Hubertus Kohle

Literatur

Gaëtane Maës: De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières. Jean-Baptiste Descamps (1715–1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande, Turnhout 2016. – Dies.: Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century. The Contributions of Dezallier d'Argenville and Descamps, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 34 (2009/2010), Nr. 3/4, S. 226–238. – Dies.: De la tradition antiquaire à l'histoire de l'art: les ‚vies' d'artistes vers 1750 selon Dézallier d'Argenville et Descamps, in: Christian Michel und Carl Magnusson (Hg.): Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire, Rom/Paris 2013, S. 509–526. – Dies.: Les sources littéraires de Jean-Baptiste Descamps pour les artistes des XVe et XVIe siècles dans la vies des peintres flamands, allemands et hollandois (1753), in: Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle und Yves Pauwels (Hg.): Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle, Villeneuve d'Ascq 2002, S. 299–311.

Kat. 72

Jean-François Dreux du Radier

L'Europe illustre, contenant l'historie abrégée des Souverains, des Princes, des Prélats, des Ministres, des grands Capitaines, des Magistrats, des Savans, des Artistes, & des Dames célèbres en Europe. Dans le XV. siècle compris, jusqu'à présent

Paris: Odieuvre und Le Breton
1755–1765
4°; 6 Bde., keine Seitenzählung, Frontispiz und insgesamt 600 Porträts, darunter 56 Künstler und Künstlerinnen
Privatbesitz [^{2}1777]

2. Aufl. Paris: Nyon L'aîné 1777

Die aufwendige Publikation verdankt ihr Entstehen dem geschäftstüchtigen Druckgrafiker, Maler und Kunsthändler Michel Odieuvre (1687–1756). Seit 1735 legte dieser Porträtserien zu den „berühmten Personen beiderlei Geschlechts",



Taf. 72a: Rosalba Carriera, in: Dreux du Radier: L'Europe illustre, Paris ^{2}1777, n. n.



Taf. 72b: Wenceslaus Hollar, in: Dreux du Radier: L'Europe illustre, Paris ^{2}1777, n. n.



Taf. 72c: Antoine Watteau, in: Dreux du Radier: L'Europe illustre, Paris ^{2}1777, n. n.

zu den französischen und zu den deutschen Königen vor. Diese Druckplatten verwendete er dann großenteils wieder und ergänzte sie für sein Hauptwerk, die 600 Porträts umfassende Sammlung der *L'Europe illustre* – über deren Erscheinen Odieuvre verstarb. Diese Publikation sollte laut Titelblatt eine umfassende Zusammenstellung von Berühmtheiten in Europa seit dem 15. Jahrhundert bieten. Das Frontispiz von Charles Eisen zeigt die thronende personifizierte Europa über den Instrumenten und Attributen ihrer herausragenden Geistesleistungen und vor einer Ruhmeshalle mit Porträts; Gelehrte anderer Kontinente verneigen sich vor ihr. Den ersten Band eröffneten dann aber gleich die (wiederabgedruckten) Porträts der französischen Könige seit dem mythischen Pharamond. Jeder Bildnisstich wurde zudem von einer zweiseitigen Kurzbiografie begleitet, die der Jurist Jean-François Dreux du Radier (1714–1780) verfasst hatte, ein Anhänger der Aufklärung und produktiver Autor.

Vorgestellt werden auch 56 Künstler und Künstlerinnen (Taf. 72a) aus Frankreich, Italien, den Niederlanden und dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation in annähernd chronologischer Abfolge über die Bände verteilt, beginnend

mit Raffael, Andrea del Sarto und – dann im zweiten Band – Lucas van Leyden und endend mit dem Druckgrafiker Nicolas Henry Tardieu, der eben erst 1749 verstorben war. Die Informationen zu den Malern, Bildhauern, Architekten, Druckgrafikern und Münzschneidern schöpfte Dreux neben Vasari (vgl. Kat. 10) vor allem aus den französischen Vitensammlungen von Roger de Piles, Jean-Baptiste Descamps (vgl. Kat. 71) und Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (vgl. Kat. 67), aber auch aus Florent le Comtes *Cabinet des singularitez* (1699) und selbst aus handschriftlichen Quellen. Die Porträts kopieren ältere Vorlagen, so die Bildnisse aus Belloris Viten (vgl. Kat. 39) und die Stiche, mit denen die Bildnisse der Mitglieder der Pariser Académie Royale de Peinture et Sculpture publik gemacht wurden. Da Odieuvres Stecher den Stil ihrer Vorlagen getreu übernahmen, entfaltet die Sammlung ein Spektrum der Bildniskunst des 16., 17. und früheren 18. Jahrhunderts. So findet man neben einem Nachstich von Wenceslaus Hollars Selbstbildnis von 1647, auf dem bezeichnenderweise das Wappen mit französischen Lilien ergänzt wurde (Taf. 72b), etwa auch François Bouchers Porträt von Antoine Watteau aus der Sammlung von Nachstichen nach dessen Zeichnungsstudien, den *Figures de différents caractères* von um 1735 (Taf. 72c).

Die Widmung im ersten Band an Louis Philippe I. de Bourbon, duc d'Orléans, wie auch die vereinheitlichenden Rocaille-Rahmen, die von einer eigenen Platte um jedes Porträt gedruckt worden waren, wurden bei der zweiten Auflage 1777 weggelassen. Vor allem aber wurden in dieser neuen Auflage die Biografien nach Standesgruppen umsortiert und alle Künstler zusammen mit Medizinern, berühmten Frauen und Musikern in den sechsten und letzten Band ‚ausgelagert'.

Ulrich Pfisterer

Literatur

Charles Guéry: Michel Odieuvre, peintre et marchand d'estampes (1687–1756), Brionne 1899.

Kat. 73

Johann Caspar Füssli
Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz

Zürich: Geßner
1755–1756
8°; 2 Bde., Bd. 1: [13] Bl., 160 S., [24] Ill., [9] Bl. | Bd. 2: [9] Bl., 250 [i. e. 252] S., [16] Ill., [6] gef. Bl.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Geschichte der besten Künstler in der Schweitz: Nebst ihren Bildnissen

Zürich: Orell, Geßner und Comp.
1769–1779
8°; 5 Bde., Bd. 1: [19] Bl., 280 S., [26] Ill., [3] Bl. | Bd. 2: [13] Bl., 287 S., [25] Ill. [2] Bl. | Bd. 3: [42] Bl., 275 S., [24] Ill., [2] Bl. | Bd. 4: [31] Bl., 250 S., [47] Ill., [2] Bl. | Bd. 5: [29] Bl., 231 S.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Das ambitionierte Unternehmen Johann Caspar Füsslis (1706–1782) – Maler, Kunstsammler, Kunsterzieher und Zürcher Ratsschreiber – war die erste Publikation, die ausschließlich Schweizer Künstler behandelte und diese damit teils vor dem Vergessen bewahrte. Gleich zu Beginn der *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz* findet sich jedoch ein Fehler: Das alphabetisch geordnete Werk fängt irrtümlicherweise mit dem angeblich aus Altdorf im Kanton Uri stammenden Albrecht Altdorfer an. Die zweite, erheblich erweiterte Ausgabe von 1769–79 mit Nachrichten über 131 Künstler erschien dann unter leicht verändertem Titel und sollte über hundert Jahre das Basiswerk für Informationen über Schweizer Künstler bleiben (Maurer 1987, S. 367).

Der Entstehungskontext ist im Zürich der letzten Jahre der Alten Eidgenossenschaft zu verorten, als dort einerseits Aufbruchsstimmung herrschte, andererseits zunehmend nationale und nationalistische Tendenzen spürbar wurden,[1] aus denen letztlich auch Füsslis Schweizer Kunstgeschichte resultierte. Die Hauptfrage zu dem Zeitpunkt war, ob sich überhaupt sinnvoll von einer Schweizer Schule reden ließ. 1763 war bei Johann Rudolf Füssli in seinem *Allgemeinen Künstlerlexikon* keine Rede davon, im Jahr zuvor hatte allerdings Dezallier d'Argenville in der zweiten Auflage seines *Abrégé* (vgl. Kat. 67) erstmals neben den deutschen, holländischen, flämischen und englischen Schulen auch eine eigenständige Schweizer Kunstrichtung behandelt.

Füssli sammelte „[d]ie Nachrichten, welche hiermit erscheinen, […] in [einer] Zeit von zwanzig Jahren, als so lang ich einen Maler in meinem Vaterland vorstelle, bey Anlass einer Sammlung von Original Handzeichnungen, die mir nach und nach zu Handen gekommen, gesammelt worden; ich habe die Geschicklichkeit dieser meiner Landsleute bewundert, und da sich niemand an diese Arbeit machen wollte, so habe ich mich berechtiget zu seyn geglaubt, solche, so gut als meiner schwachen Feder möglich ist, durch den Druck bekant zu machen" (Bd. 1, Vorwort). Dabei nutzte er Anton Friedrich Harms *Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes* (Braunschweig 1742), in dem auf 41 Tafeln 1.200 Künstler chronologisch und nach Geburtstort aufgeschlüsselt werden, als Künstlerverzeichnis (Bätschmann und Baumgartner 1987, S. 352). Als weitere Quelle ist Sandrarts *Teutsche Academie* (vgl. Kat. 41) zu nennen. Die Bände drei bis fünf der zweiten Ausgabe mit bis dato unpublizierten Künstlern hat Füssli selbst erarbeitet, wobei der vierte Band mit Künstlern aus den italienischen und

französischen Gebieten der Schweiz eine empfindliche Lücke schloss. Durch seine ausgesprochen umfangreiche Briefkorrespondenz gelangte er zumeist aus erster Hand an die Informationen und Porträts: „H. Keller ein Mahler von Bassel, ein geschikter Mann, dermahlen im Haag in Holand, hat mir sein Portrait und Geschicht albereiths übersant, M^r^. Liottard von Genf ein Mignadurmahler, und der auch aus England, nach Holand gekommen, hat mich eines Gleichen versichert, Mr. Rusca von Meyland aus, der ein Schweizer von Geburt, hat ein Gleiches gethan“ (Brief von Füssli an Jean-Georges Wille, 10. November 1756, nach der Transkription von Boerlin-Brodbeck 1974, S. 78). Ein einheitliches Schema für die Einträge war für Füssli dadurch allerdings nicht zu erreichen: Die Vita von Andreas Morell umfasst 23 Seiten (Bd. 2, S. 98–120), die ‚Vita‘ über Daniel Lintmeyer (Bd. 1, S. 45 f.) stellt auf einer dreiviertel Seite fest, dass der Autor trotz größter Anstrengungen über diesen Künstler nichts hatte herausfinden können. Auch inhaltlich bietet Füssli eine freie Kombination aus Lebensgeschichte, Nachrichten über Bilder, Beurteilung des Charakters und Œuvres, außerdem fügt er bei Johann Balthasar Keller einen 67 Seiten langen Exkurs auf Französisch über die Gießkunst ein.



Taf. 73a: Johann Rudolf Füssli, in: Füssli: Geschichte der besten Künstler, 1770, Bd. 3, nach S. 179

Die Porträts, Titelvignetten und der übrige Buchschmuck mit Putten (die beiden Letzteren sind nur in der ersten Auflage vorhanden) wurden von Füsslis ältestem Sohn Johann Rudolf gestochen; der zweite Sohn, Johann Heinrich, der später als Henry Fussely berühmt wurde, war vermutlich an der redaktionellen Betreuung beteiligt, was den uneinheitlichen Textstil erklären würde (Boerlin-Brodbeck 1974, S. 84).

Die Porträts folgen der Bild-im-Bild-Formel, die ca. 30 Jahre zuvor von Arnold Houbraken für die *Groote Schouburgh* (vgl. Kat. 51) entwickelt worden war. Das Bildnis ist meist auf einem runden Medaillon oder einer Bildtafel dargestellt, in einigen Fällen auch als Quodlibet, bei dem das Blatt an eine Steinwand geheftet scheint. Die Tafel ist meist in eine Ruinen- und/oder Waldlandschaft eingebettet, oft aber auch in einer fiktiven Bühnenkonstellation von einem Vorhang dramatisch



Taf. 73b: Maria Sybille Merian, in: Füssli: Geschichte und Abbildung, 1755, Bd. 1.4, nach S. 150

halb enthüllt. Im Fall des Wilhelm Stettler, für den Füssli kein Bildnis auftreiben konnte, war es zudem möglich, die Tafel ganz mit einem Vorhang zu verhüllen. Dieser Kunstgriff kam mit der Begründung zum Einsatz, dass „schlimme Gesichts-



Taf. 73c: Jean-Etienne Liotard, in: Füssli: Geschichte der besten Künstler, 1770, Bd. 3, vor S. 161



Taf. 73d: Johann Rudolf Schellenberg, in: Füssli: Geschichte der besten Künstler, 1770, Bd. 3, vor S. 255

züge, und ein schielendes Auge [Stettler] verboten, sowohl sein Bildnis selbst zu machen, als von einem anderen entwerfen zu lassen; es ist also ohnmöglich dasselbe herzusetzen; doch kann man darauf aus den beschriebnen Merkmalen schließen."

Die Porträttafel von Johann Rudolf Füssli (Taf. 73a), dem Verfasser des *Allgemeinen Künstlerlexikons* und ein entfernter Verwandter von Johann Caspar Füssli, wird in einer Waldlandschaft platziert. Er wird von einem Putto mit Blumengirlande gekrönt, der dabei mit dem Finger auf ein offenes Buch zeigt, das durch eine aufgeschlagene Seite als Künstlerlexikon ausgewiesen wird. Ähnlich verhält es sich bei der „Merianin" (Maria Sybille Merian; Taf. 73b), deren Porträt auf ihre Insektenstudien verweist. Überhaupt sind mit drei Viten in der ersten Ausgabe erstaunlich viele Frauen vertreten. Füsslis aufgeklärte Sicht zeigt sich etwa, wenn er die Vita von Anna Waser mit den Worten beginnt: „Wenn das weibliche Geschlecht eben die Gelegenheit, seine Talente auszubilden und zu zeigen, und eben die Vortheile der Erziehung geniessen könnte, welche das männliche geniesset, so würden wir in der Geschichte der Kunst weit mehr Beyspiele von vortrefflichen Künstlerinnen als jetzt aufzuweisen haben." Darauf folgt eine Liste von berühmten

Künstlerinnen als Exempel und die Erkenntnis: „Der Einwurf von der natürlichen Schwäche, und Blödigkeit des weiblichen Geschlechts, leidet sehr viele Ausnahmen“ (Bd. 1, S. 255 u. [2]Bd. 3, S. 6 f.).

Das Porträt des Jean-Etienne Liotard (Taf. 73c) sticht aus den anderen heraus: Seine Bildnistafel, die seitenverkehrt nach dem erst kurz zuvor fertiggestellten *Selbstporträt mit rotem Hut* (1767–68)[2] gestochen wurde, ist vor einem Obelisken zu sehen. Möglicherweise aus Zeitgründen wurden in den späteren Bänden auch Bildnisse, die nicht ins Schema passten, aufgenommen, so etwa die Tafel von Johann Rudolf Schellenberg (Taf. 73d), die von diesem selbst gestochen wurde.

Annalena Döring

1 Simone Zurbuchen: Patriotismus und Nation, in: Michael Böhler u. a. (Hg.): Republikanische Tugend. Ausbildung eines Schweizer Nationalbewusstseins und Erziehung eines neuen Bürgers, Genf 2000, S. 153 u. 156.
2 Geneva, Bibliothèque Publique et universitaire, INV. CIG 0072.

Literatur

Oskar Bätschmann und Marcel Baumgartner: Historiographie der Kunst in der Schweiz, in: Unsere Kunstdenkmäler 3 (1987), S. 347–366. – Yvonne Boerlin-Brodbeck: Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zur Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., in: Jahrbuch Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (1978?), S. 77–178. – Emil Maurer: Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten, in: Unsere Kunstdenkmäler 3 (1987), S. 367–381.

Kat. 74

Georg Wolfgang Knorr

Allgemeine Künstler-Historie oder berühmter Künstlere Leben, Werke, und Verrichtungen, mit vielen Nachrichten von raren alten und neuen Kupferstichen beschrieben

Nürnberg: Georg Wolfgang Knorr
1759
4°; [4] Bl., 282 [i. e. 228] S., [2] Bl., 11 Taf.
Privatbesitz

Die *Allgemeine Künstler-Historie* nimmt dezidiert die Kupferstecher-Kunst als Ausgangspunkt und Medium für eine Reihe von Künstlerbiografien. Verfasser ist der Nürnberger Künstler, Sammler und Naturkundler Georg Wolfgang Knorr



Taf. 74a: Albrecht Dürer, in: Knorr: Allgemeine Künstler-Historie, 1759, S. 1

(1705–1761), seinerzeit berühmt für seine naturkundlichen Kupferstiche und Schriften. Er gestaltete das stückweise selbst edierte Werk mit eigenhändig gestochenen Porträts nach bekannten Vorlagen, konnte es aber nicht vollenden, weil er bald darüber starb.

Knorr beklagt, dass die Kupferstich-Kunst trotz 300 Jahre währender Blüte gegenüber der Malerei vernachlässigt worden sei. Sein aufklärerisches Vorhaben war, das verstreute Wissen über die wichtigsten europäischen Künstler zusammenzutragen und allgemein zugänglich zu machen. Die Porträts dienten dazu, „nicht nur dem Werke selbst eine Zierde zu geben, sondern auch das Angedenken vortrefflicher Männer zu erhalten“ (S. 3^{v}). Unter Verweis auf Roger de Piles, Plinius, Aventinus und Laurens Coster diskutiert Knorr die Universalität des Mediums Kupferstich, seine Geschichte und Verwandtschaft zu Münzen und Gemmen, seinen Gedächtniswert sowie sein Verhältnis zu Holzschnitt und Buchdruck.

Schon im einzigen erschienenen Bändchen seiner *Historischen Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten* von 1738 (vgl. Kat. 61) charakterisierte Knorr die Kupferstecher-Kunst als Unsterblichkeitsmedium und Innovation gegenüber der Antike. Die Reihe der Totengespräche – das erste zwischen Dürer und Raffael – wurde offenbar wegen ihres geringen Erfolges nicht fortgesetzt. Die *Allgemeine Künstler-Historie* erscheint als Versuch Knorrs, sein Anliegen mit dem bereits gesammelten Quellen- und Bild-Material erneut zu präsentieren,



Taf. 74b: Martin Schongauer, Michael Wolgemut und Marcantonio Raimondi, in: Knorr: Allgemeine Künstler-Historie, 1759, Taf. 1

aber nun in der sachlicheren Form der Viten-Sammlung und mit Beschreibungen konkreter Kupferstiche. So ist in dem Werk ein Verzeichnis von Dürers Holzschnitten und Kupferstichen nach der Silberradschen Sammlung in Nürnberg eingebunden, das als der erste gedruckte Werkkatalog Dürers gilt.

Der Diskussion der Kupferstecher-Kunst vorangestellt ist das Bildnis Dürers nach Hans Schwarz' Medaille und Melchior Lorcks Kupferstich, wie es auch auf dem Frontispiz von Heinrich Conrad Arends Dürer-Biografie von 1728 erscheint (Taf. 74a). Knorr zeigt es auf einer mit Lorbeerkranz, Pinsel und Feder bekrönten Staffelei inmitten von Büchern – darunter seine naturkundlichen Werke – und umgeben von Werkzeugen des Kupferstechens, der Malerei und der Zeichnung.

Bis zu Knorrs Tod kamen 135 Einträge zu Künstlern des 15. bis 17. Jahrhunderts zusammen, die stark in Länge und Informationsgehalt variieren. Knorr bedient sich bei einer Vielzahl einschlägiger Autoren, darunter Vasari, van Mander, Sandrart, Malvasia, Houbraken, Weyerman und Descamps (vgl. Kat. 10, 80, 41, 42, 51, 55 u. 71). Lag der Schwerpunkt in den ersten zwölf Biografien von Coster bis Raimondi noch auf der Kupferstecher-Kunst, uferte sein Vorhaben danach aus. So folgen, angefangen mit den Brüdern van Eyck als Erfinder der Ölfarbe und Erasmus als Liebhaber der Malerei, 127 hauptsächlich niederländische Maler. Nicht nummeriert angebunden wurden acht italienische Künstler und Künstlerinnen.

Das Bildschema der Künstlerporträts ist nicht einheitlich. Unter den elf Tafeln sind fünf große Einzelporträts, die mit längeren Bildunterschriften versehen wurden oder noch werden sollten. Mit Dürer, Erasmus, Rubens, Raffael und Michelangelo zeigen sie offenbar bedeutendere Personen, denen meist auch längere Einträge entsprechen. Die Porträts von Dürer nach Lukas Kilian und von Raffael nach Paulus Pontius waren bereits in der *Künstler-Belustigung* veröffentlicht worden. Darüber hinaus stach Knorr vier Tafeln in leichter Abwandlung von Houbrakens *Schouburgh* – so zeigt er neben David Joris und Jan Snellinck etwa Albrecht Dürer d. Ä. statt Erasmus. Zwei weitere Tafeln imitierten Houbrakens Ansatz, mehrere Künstlerporträts als scheinbar materielle Objekte zusammen aufgestellt zu zeigen. So sind auf der ersten Tafel die Bildnisse von Schongauer, Wolgemut und Raimondi vor einer Ruinenlandschaft zu sehen (Taf. 74b). Als Vorlagen nennt Knorr hier ein handgezeichnetes Selbstporträt Schongauers aus eigener Sammlung, Dürers Bronzemedaille von Wolgemut, wie sie auch in Doppelmayrs *Nachrichten* (vgl. Kat. 56) abgebildet sei, sowie Malvasias Darstellung des Raimondi. Letzterer dient auch als Gewährsmann für die Bildnisse Lavinia Fontanas und Elisabetta Siranis. Knorr autorisiert seine Kupferstiche also mit Verweis auf die eigene Kennerschaft und diejenige anderer Autoren.

Zeitgenössische Rezensionen kritisieren die *Allgemeine Künstler-Historie* harsch. Sie sei „tumultuarisch geschrieben", ohne jegliche Ordnung nach Schulen, Zeit oder Alphabet. Knorr hätte viele Künstler zugunsten der bedeutenden weglassen müssen. Stark enttäuschten die Kupferstiche: „Das oberste Blatt stellte

den Martin Schön, Michael Wohlgemuth und Marcus Antonius vor, so abscheulich, daß sie nicht ungestallter seyn könnten, wann ein Bauer ihre Köpfe aus Holz geschnitzt hätte, daß sie seinen Kindern zum Puppenspiele dienen sollten." Am Ende sei allein das Dürer-Werkverzeichnis „nützlich".[1]

Clara Reinecke

1 Gotthold E. Lessing und Moses Mendelssohn: Briefe, die neueste Litteratur betreffend 6 (1762), S. 401–410, hier S. 404 f.

Literatur

Anja Grebe: Albrecht Dürers „Kunstbücher". Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue raisonné, in: Marburger Jahrbuch 39 (2012), S. 27–75.

Kat. 75

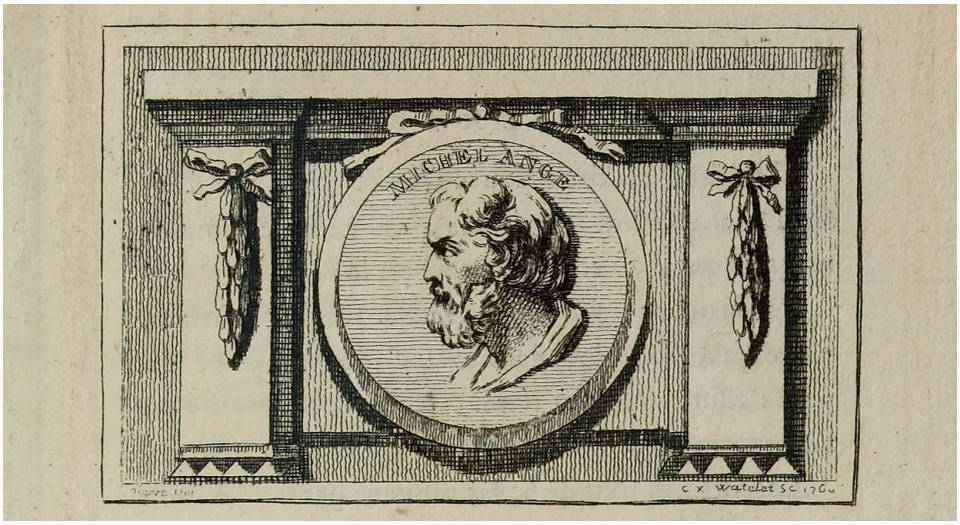
Claude Henri Watelet

L'Art de Peindre: Poëme; avec des Réflexions sur les Différentes Parties de la Peinture

Paris: Guerin & Delatour
1760
4°; XIX, [1], 144 S., zahlreiche Kupferstich-Ill., Frontispiz, 2 Taf. mit Proportionsstudien, Vignetten, 8 Medaillen-Porträts
Universitätsbibliothek Heidelberg

Weitere Aufl.: 1760; Übers.: dt.: *Des Herrn Watelet, Ehrenmitgliedes der königl. Academie der Malerey und Bildhauerkunst, Kunst zu malen: ein Gedicht in vier Gesängen; Nebst desselben Betrachtungen über die verschiedenen Theile der Malerey, und des Herrn Pernety practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten der Malerey: ein Gedicht in vier Gesängen*, Leipzig 1763; ital.: *L'Arte della pittura, poema con alcune Riflessioni che servono di note, del sigr. di Watellet, dell Accademia francese, tradotto in italiano da Nemillo Caramicio*, Genua 1765, und unter dem Titel *L'Arte della pittura poema tradotto dal francese, e pubplicato in occasione de'gloriosi sponsali dell'eccellenze loro il signor cavaliere Alvise Mocenigo e la nobil donna Polissena Contarini*, Venedig 1771

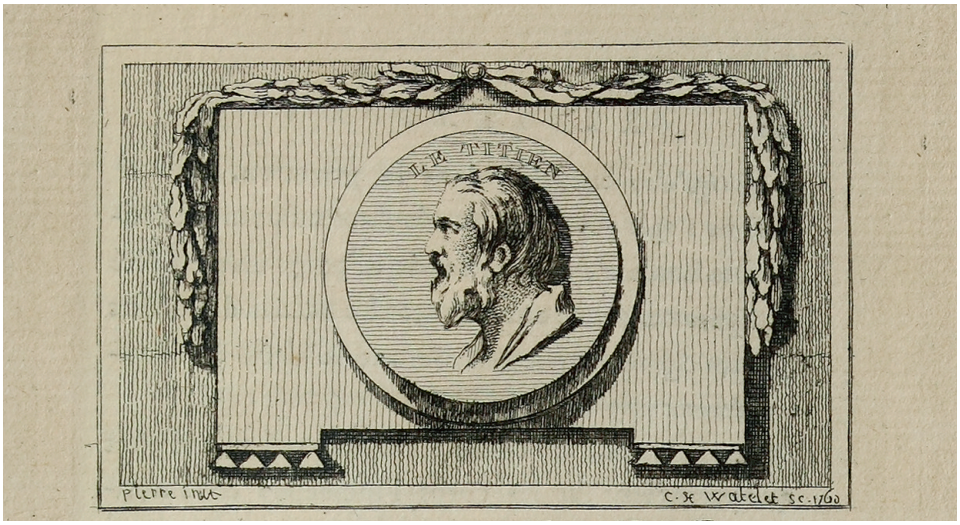
Das in vier Strophen aufgeteilte Gedicht *L'Art de Peindre*, das in Teilen in den Jahren 1748, 1752 und 1755 im Rahmen der *Conférences* an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture vorgetragen wurde, zählt zu den wichtigsten Traktaten über die Malerei des 18. Jahrhunderts (Lesur 2011, S. 385). Aus der Feder des



Taf. 75a: Michelangelo, in: Watelet: L'Art de Peindre, 1760, S. 61

französischen Amateurs, Kunstsammlers, Schriftstellers und seit 1747 assoziierten Mitgliedes der Académie Claude-Henri Watelet (1718–1786) stammend, wird hier eine Kunsttheorie der Malerei in Versen vorgestellt. Watelet nimmt dabei eine Trennung in *Dessein* und *Couleur* vor, die jeweils eine Strophe beanspruchen. Die Gesänge drei und vier auf die besprochene Kunstgattung thematisieren daraufhin die künstlerische Bildfindung *(l'Invention pittoresque)* und den Ausdruck *(l'Expression)*. Um einige Gedanken zu den verschiedenen Bereichen der Malerei erweitert erschien der Text im Jahre 1760 als eigenständige Publikation, wobei Watelet in den Vorbemerkungen die Funktion seiner Schrift als Lehrgedicht herausstellt. Er spricht hier von der Hoffnung, dass seine Zeilen den jungen Künstlern, die sich der Malerei widmen wollen, dienlich sein sollten: „L'espérance d'être de quelque utilité aux jeunes Artistes qui se destinent à la Peinture" (S. xi).

Die oben bereits erwähnten Anmerkungen zu den Bereichen der Malerei, die dem Gedicht hinzugefügt wurden, sind in Kapitel eingeteilt – „Des Proportions", „De l'Ensemble", „De l'Équilibre ou Pondération et Du Mouvement", „De la Beauté", „De la Grace", „De l'Harmonie, ou Du Clair-Obscur, et De la Couleur", „De l'Effet", „De l'Expression et Des Passions" –, denen jeweils ein Porträt eines Künstlers vorgeschaltet ist, der in dieser Kategorie der Malerei besonders reüssierte. Das erste Kapitel über die Proportion ist bezeichnenderweise mit einem Porträt Michelangelos (Taf. 75a) versehen. Die insgesamt acht Bildnisse in Medaillen-Form zeigen die Maler im Profil. Mit architektonischen Elementen gerahmt erscheinen sie wie in Wandepitaphe eingebettet. Dass ausnahmslos alle ausgewählten ‚Vorbilder' italienischer Herkunft sind, belegt, dass das Ziel Watelets, die jungen Künstler zu



Taf. 75b: Tizian, in: Watelet: L'Art de Peindre, 1760, S. 109

belehren, um schließlich „pour la gloire de la Nation" (S. xx) zu wirken, selbst noch zu diesem Zeitpunkt über das ‚Ideal Italien' führte. So wird auch das Kapitel zur Farbe mit einem Porträt Tizians eingeführt (Taf. 75b), der zuvor schon in der zweiten Strophe des Gedichts für seine göttlichen Gemälde („tableaux divins") gelobt wird (S. 31). Es wird hier jedoch auch auf antike Vorbilder wie Zeuxis sowie auf Newtons Erkenntnis, wonach Farbe eine Brechung des Lichts ist, rekurriert, so dass das Spektrum der Referenzen von der Antike bis in die Gegenwart des Autors und der jungen Künstler, die es auszubilden gilt, reicht.

Die acht gerahmten Medaillen sowie die weiteren Illustrationen des Bandes wurden von dem Künstler und engen Freund Watelets Jean-Baptiste-Marie Pierre gezeichnet. Der Maler der Académie und der Amateur lernten sich in Rom im Jahr 1736 kennen. Dass Watelet die Zeichnungen des befreundeten Künstlers für die Publikation selbst stach, war ein Prozedere, das die beiden Männer bereits zuvor praktiziert hatten, so beispielweise bei den *Sei vasi disegni dal signor Pierre intagliati dal suo amico Watelet* von 1749 (Lesur 2012, S. 384).

Hui Luan Tran

Literatur

Charlotte Guichard: Les Amateurs d'Art à Paris au XVIIIe Siècle, Seyssel 2008. – Nicolas Lesur: „Lorsque la théorie la plus savante se joint à la pratique la plus heureuse". Jean-Baptiste-Marie Pierre et *L'Art de Peindre* de Claude-Henri Watelet (1760), in: Christophe Henry und Daniel Rabreau (Hg.): Le Public et la Politique des Arts au Siècle des Lumières. Célébration du 250e Anniversaire du Premier Salon de Diderot, Paris 2011, S. 383–396.

Kat. 76

Pietro Antonio Gaetani
Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium

Venedig: Antonio Zatta
1761–1763
2°; 2 Bde., Bd. 1: [1] Bl., Frontispiz, Titelblatt, 455 S., 100 rad. Taf., [1] Bl. | Bd. 2: [1] Bl., Titelblatt, 430 S., 108 rad. Taf., [1] Bl.
Universitätsbibliothek Heidelberg

Die 1761 und 1763 erschienenen Bände des *Museum Mazzuchellianum* basieren auf der reichhaltigen Münzsammlung des Schriftstellers und Juristen Conte Giammaria Mazzuchelli (1707–1765), die dieser in seiner Villa bei Brescia zusammengetragen hatte.[1] Nach Angabe des historisch ansonsten kaum fassbaren Pietro Antonio Gaetani (gest. 1766) der von Mazzuchelli mit der Bearbeitung beauftragt worden war, verzeichnet sein numismatischer Katalog Medaillen auf berühmte Gelehrte und Schriftsteller „senza ristringersi ad alcun tempo, o luogo particulare" (Bd. 1, Vorwort, S. VII). Das komplette Werk ist zweisprachig verfasst (Latein und Italienisch) und verdeutlicht somit die Intention des Autors, intellektuellen Anspruch mit Breitenwirksamkeit zu verbinden. In chronologischer Reihenfolge (nach den Lebensdaten der Dargestellten) sind den Persönlichkeiten kurze Biografien gewidmet, die teils mit Elogen bzw. Auszügen aus diversen Textquellen unterfüttert sind; zudem liefert der Autor in den meisten Fällen eine kurze Beschreibung der entsprechenden Medaille(n). Laut Gaetani bemühen sich die geschätzt ca. 1.000, mit „semplici contorni con qualche ombreggiamento" radierten Medaillendarstellungen auf insgesamt 208 Bildtafeln um „essatissima fedeltà" (Bd. 1 u. 2, Avviso a' leggitori). Dementsprechend präsentieren sich die Radierungen nahezu schablonenhaft und ohne jeden künstlerischen Anspruch, offensichtlich vorrangig um die exakte Reproduktion – auch die Größenverhältnisse wurden berücksichtigt – bemüht.

Der jedem Band vorangestellte ausführliche Index ist in Subkategorien, etwa nach Nationalität und Profession der Dargestellten, unterteilt; im ersten Band werden zudem zehn berühmte Frauen in einer eigenen Rubrik geführt. Dass der Katalog eine eindeutige konfessionelle Position bezieht, belegt die Rubrik *sectariorum* (Bd. 1, Index, S. XXII) mit Reformatoren wie Johannes Calvin, Martin Luther und König Heinrich VIII., die von den Mitgliedern der katholischen Ordensgemeinschaften, den *religiones regulares* (Bd. 1, Index, S. XIX), klar distanziert und am Ende des gesamten Index aufgeführt werden. Nicht separat verzeichnet sind hingegen die neun enthaltenen Künstler; sie werden ihren Nationalitäten gemäß den jeweiligen Rubriken subsumiert und sind ausschließlich im ersten Band enthalten. Diese, im Verhältnis zum Gesamtumfang dürftig anmutende An-



Taf. 76a: Leon Battista Alberti, in: Gaetani: Museum Mazzuchellianum, 1761, Taf. XXVII



Taf. 76b: Albrecht Dürer, in: Gaetani: Museum Mazzuchellianum, 1761, Taf. XXXXII

zahl an Medaillen auf Künstler ist allerdings nicht auf eine Auswahl Gaetanis zurückzuführen, sondern vielmehr auf den Sammlungsbestand Mazzuchellis als Grundlage des Katalogs.

Für den Inhalt der Künstler-Biografien griff Gaetani auf gängige (kunst-)historiografische Schriften zurück. Für den Begleittext (Bd. 1, S. 127) zu Leon Battista Albertis Medaille konsultierte er etwa Vasaris *Vite* (vgl. Kat. 10), Ugolino Verinos posthum publiziertes *De illustratione urbis Florentiae* (1583–87) sowie Antoine Varillas' *Les anecdotes de Florence ou l'histoire secrète de la maison de Médicis* (1687). Im Text benennt er zudem den berühmten Medailleur Matteo de' Pasti[2] als Urheber der Medaille (Taf. 76a) und erläutert den emblematischen Gehalt des Revers. Weniger fundiert scheinen Gaetanis Informationen im Hinblick auf die Biografie Albrecht Dürer gewesen zu sein (Taf. 76b): Seine Feststellung, Dürers Ruhm sei hauptsächlich in seinen Leistungen als Druckgrafiker und weniger als Maler begründet (Bd. 1, S. 187), wird nur kurze Zeit später von Georg Andreas Will in seinen *Nürnbergischen Münz-Belustigungen* (1764, vgl. Kat. 81) zu Recht kritisiert.[3] Obwohl das *Museum Mazzuchellianum* laut Will seinerzeit schwer zu beziehen war und auch Johann Wolfgang von Goethe 1819 noch Schwierigkeiten hatte, ein Exemplar für seine numismatischen Studien zu erwerben,[4] etablierte sich der Katalog als Standardreferenzwerk, das bis heute Gültigkeit hat.[5]

Hanna Lehner

1 Danilo Agliardi: Villa Mazzuchelli: arte e storia di una dimora del Settecento, Mailand 2008.
2 Pier Giorgio Pasini: Matteo de' Pasti: Problems of Style and Chronology, in: J. Graham Pollard (Hg.): Italian Medals, Washington 1987, S. 143–159, hier bes. S.150 f.
3 Georg Andreas Will: Die Nürnbergischen Münz-Belustigungen […], Bd. 1, Altdorf 1764, S. 317.
4 Johann Wolfgang von Goethe: Tagebücher: Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Edith Zehm u. a, Bd. 7.2: Kommentar (1819–1820), Stuttgart/Weimar 2014, S. 866, 110,25.
5 Matthias Mende: Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer; Nürnberg 1983, Kat. Nr. 16, 32, 34–36.

Literatur

Ulrich Pfisterer: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.

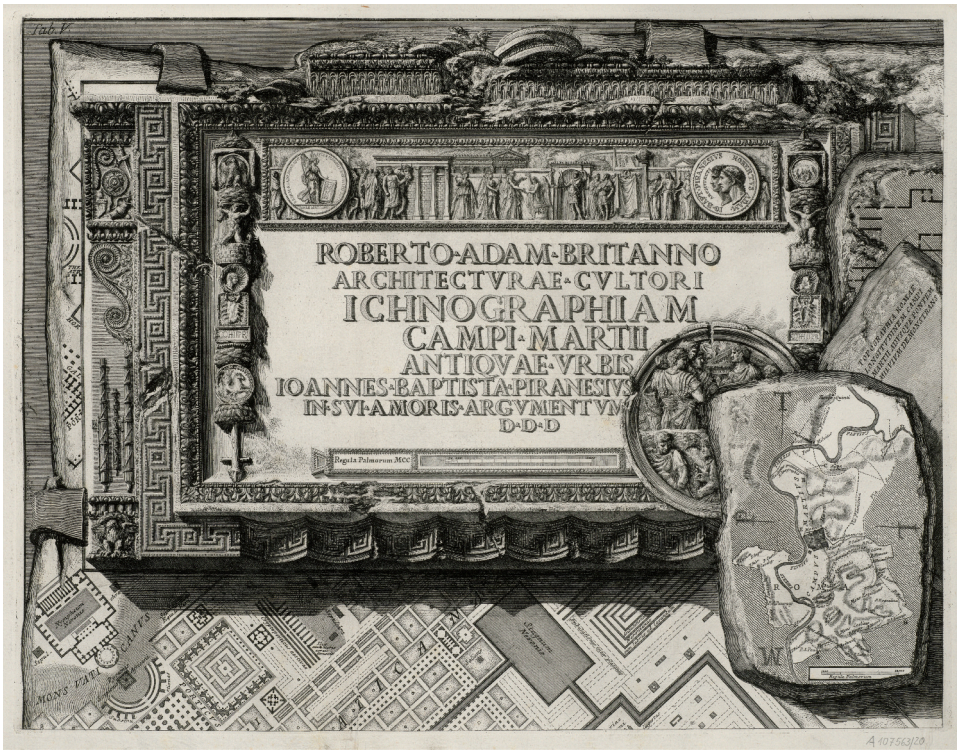
Kat. 77

Giovanni Battista Piranesi
Ichnographia Campii Martii

Rom
1762
Aus 6 zusammengeklebten Blättern (135 x 117 cm) bestehende Plan-Karte des Marsfelds von Rom aus dem Stichwerk *Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762, Taf. V), dem 5. Bd. der Serie *Antichità Romane*
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Der aus Venedig stammende Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) ist eine der vielseitigsten und interessantesten Persönlichkeiten des europäischen Settecento, betätigte er sich doch als Zeichner, Stecher, Topograf, Architekt, Restaurator und Antikenhändler, Innenausstatter, Kunstberater bzw. -vermittler und Theoretiker, Verfasser von Streitschriften und Verleger. Während seine Aktivitäten als Architekt überschaubar blieben, erreichte er mit seiner außerordentlichen Grafikproduktion einen internationalen Rang. Schon bald nach seiner Ankunft und Ansiedlung in Rom 1740 begann er neben seinen architektonischen *capricci* und Fantasie-Ansichten die berühmtesten antiken und zeitgenössischen Sehenswürdigkeiten der Stadt aufzunehmen, sorgfältig zu dokumentieren und in prächtigen Stichserien zu veröffentlichen. Seine Verkaufskataloge listen die neuen Serien und Blätter regelmäßig mit Titel und Preis auf. Piranesi betrieb im Herzen Roms eine renommierte und viel besuchte *bottega*, wo auch das sogenannte *casa-museo* untergebracht war. Mit den französischen *pensionnaires* der Académie Française war er bestens vernetzt, wurde zur Bezugsperson für die internationale Gemeinschaft der Grand Tour-Besucher und pflegte dabei einen intensiven Kontakt mit den britischen Kollegen. Unter ihnen ist die Freundschaft mit dem schottischen Architekten Robert Adam eine der wichtigsten und beständigsten.

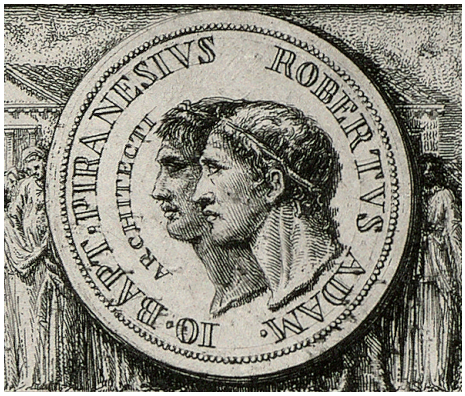
Nach Adams zweijährigem Aufenthalt in Rom von 1755 bis 1757 widmete ihm Piranesi die große *Ichnographia Campi Martii*: „Roberto Adam Britanno/Architectvrae Cvltori/Ichnographiam/Campi Martii/Antiqvae Vrbis/ioannes Baptista Piranesivs/in svi amoris argvmentvm/D D D." Es handelt sich um eine Plan-Karte des in den Kurven des Tibers gelegenen Marsfelds von Rom aus dem Stichwerk *Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762), dem fünften Band der Serie *Antichità Romane*. Die Karte aus sechs zusammengeklebten Blättern (135 x 117 cm) bietet eine imposante Rekonstruktion dieses Areals zur Zeit des spätrömischen Reichs, die sich in die Tradition Pirro Ligorios – dem Vorläufer einer solchen ‚visionären Archäologie' – stellt. Antikisch präsentieren sich auch Piranesis kartografische ‚Paratexte', so die am linken oberen Eck der Karte angebrachte und aufwendig gestaltete Marmortafel mit vielen Fragmenten, Reliefs und einem Fries, an dessen



Taf. 77a: Piranesi: Ichnographia Campii Martii, 1762, Taf. V (Ausschnitt)

Enden je eine Medaille angebracht ist (Taf. 77a). Auf der linken Medaille ist eine Fama dargestellt, die in der rechten Hand eine Fahne und in der linken eine Tafel mit einem Grundriss hält. Eine lateinische Inschrift läuft innerhalb der Einfassung, preist den Schotten als „R ADAM ACADEMIAR DIVI LVCAE FLORENT BONONIEN SOCIVS“ und nennt das Datum „ROMAE MDCCLVII.“ Auf der rechten Medaille überlappen sich hingegen die Profilporträts Piranesis und Adams mit lorbeerbekränzten Häuptern antikisch idealisiert (Taf. 77b). Eine Inschrift mit ihren Namen rahmt die Köpfe – „IO BAPT PIRANEIVS ROBERTVS ADAM“ –, während sich vor ihren Gesichtern die Berufsbezeichnung „ARCHITECTI“ befindet.

Anders als bei Doppelporträts zur Huldigung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses oder einer familiären Beziehung handelt es sich hier um das Lob und die Verewigung befreundeter Künstler, indirekt um Ansporn und Ermahnung zeitgenössischer Architekten und um ein Plädoyer für die fruchtbare Rolle der römischen Antike als Inspirationsquelle. Die Wahl des selten vorkommenden Profilporträts zweier Künstler erinnert an die in Padua in der Mitte des 16. Jahrhunderts gegossene Medaille des Giovanni Cavino, auf der er sich selbst mit dem Freund Alessandro Bassiano darstellt.[1] Hinter diesem – bereits während Adams Aufenthalt



Taf. 77b: Detail aus Piranesi: Ichnographia Campii Martii, 1762, Taf. V

in Rom begonnenen – „exceptional act of dedication“[2] birgt sich gleichwohl auch ein vertraglich fixiertes, gemeinsames Geschäft beider Männer. Eine (programmatische) Ankündigung der bevorstehenden *Campi Martii antiquae urbis Ichnographia* erschien anonym in Briefform in der englischen Zeitschrift *The Monthly Review* von März 1757.[3] Auch wenn diese große Karte zu einem der am dichtesten bebauten Areale des antiken Roms selbstlos allein den „studiosi dell'Architettura“ und „studiosi della Storia Romana“ dienen sollte, so nutzte doch Adam in Wirklichkeit die Berühmtheit des italienischen Freundes als erfahrenen Ausgräber, Autorität in der Topografie des antiken Roms sowie Kenner von Münzen und klassischen Textquellen aus. Am 5. Juli 1755 schrieb er: „[Piranesi] cannot miss to give […] a vast notion of me as one deserving so much regard and such compliment […], who [Piranesi] never flattered nor never praised unless when the person deserved it“. Piranesi seinerseits – so fährt Adam fort – „obliged me to buy so 80 or 100 copies of his plan which I will send secretly to England and Scotland to be disposed of […]“.[4] Bei dem vorangestellten Künstler-Doppelporträt handelt es sich demnach um ein seltenes Beispiel für die Inszenierung von Freundschaft und zugleich beruflicher Wahlverwandtschaft, Verweis auf das gemeinsam Erreichte wie auch Monument des persönlichen Ruhms und der Selbstpropaganda.

Cristina Ruggero

1 Victoria and Albert Museum, London, Inv. A.256-1910.
2 John Wilton-Ely: „Amazing and Ingenious fancies“. Piranesi and the Adam Brothers, in: Mario Bevilacqua, Heather Hyde Minor und Fabio Barry (Hg.): The Serpent and the Stylus, Ann Arbor, MI 2006, S. 213–237, hier S. 213.
3 The Monthly Review 16 (1757), S. 269 f. Vgl. Pasquali 2017, S. 184 f.
4 Zit. n. John Fleming: Robert Adam and His Circle in Edinburgh & Rome, London 1962, S. 354.

Literatur

John Connors: Piranesi and the Campus Martius. The Missing Corso. Topography and Archaeology in Eighteenth-Century Rome, Mailand 2011. – Susanna Pasquali: Piranesi's Campo Marzio As Described in 1757, in: Francesco Nevola (Hg.): Giovanni Battista Piranesi predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely, Rom 2016, S. 179–190. – Damie Stillman: Robert Adam and Piranesi, in: Douglas Fraser und Howard Hibbard (Hg.): Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 197–206.

Kat. 78

Alessandro Longhi
Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano

Venedig: Alessandro Longhi
1762
2°; 51 Bl., Frontispiz, Titelkupfer, 24 Porträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [Repr.]

Zweite Aufl.: *Compendio […] da Alessandro Longhi veneziano aggiuntovi tre brevi trattati di pittura,* Venedig: Alessandro Longhi 1762, in reduziertem Format (ohne den auf einer separaten Platte radierten Rahmen), erweitert um das Porträt und die Vita des Malers Antonio Balestra sowie drei kurze Traktate: „Del disegno", „Dell' invenzione" und „Del colorito"[1]

„È opera senza verun merito. Tuttavia è bene averlo. L'ho pure io."[2] („Es ist ein Werk ohne irgendeinen Wert. Nichtsdestotrotz sollte man es haben. Auch ich habe es.") So lapidar teilte der venezianische Architekt und Architekturhistoriker Tommaso Temanza dem französischen Grafiksammler Pierre-Jean Mariette seine Einschätzung von Alessandro Longhis (1733–1813) *Compendio* mit.

Der knapp 30-jährige Maler und Grafiker Longhi hatte in dem Folioband 24 Doppelseiten mit ganzseitigen Porträts sowie einseitigen Lebensbeschreibungen „der renommiertesten venezianischen Historienmaler" der jüngsten hundert Jahre zusammengestellt. Longhis Auswahl entspricht durchaus dem heutigen Kanon der venezianischen Malerei vom Hochbarock bis zum Rokoko: Neben den europaweit bekannten Namen Tiepolo (Taf. 78), Amigoni, Ricci oder Piazzetta finden sich solche, deren Bekanntheit sich auf die Lagunenstadt beschränkt wie etwa Angeli, Cignaroli, Camerata, Bambini, Maggiotto oder Zugno. Wenngleich Longhi im Titel *pittori veneziani istorici* ankündigt, enthält sein *Compendio* Darstellungen von Historien-, Porträt- und Genremalern, darunter auch sein Vater Pietro Longhi. Ausgeschlossen sind jedoch die berühmten Vedutisten Canaletto und Francesco Guardi, obwohl die in der Gattungshierarchie niedrigstehende Landschaftsmalerei an der 1750 begründeten und 1756 institutionalisierten Accademia von Anbeginn an gelehrt wurde. Ferner vermisst man etwa den Namen der als Pastellmalerin hochgeschätzten Rosalba Carriera – vielleicht, weil es sich bei Pastellen streng genommen um eine Zeichen-, nicht um eine Maltechnik handelt.

Die Abfolge der 24 Porträts richtet sich ungefähr nach dem Geburtsjahr der Künstler, ein klares Ordnungsprinzip ist nicht erkennbar. Longhi stellt die 23 Kollegen – und sich selbst – einheitlich in ovalen Brustporträts dar, die von einem rechteckigen Rahmen mit der lateinischen Bildlegende, etwa „Sebastianus Ricci Pictor", und der Signatur „Alexan. Longhi pinx. et sculp." eingefasst werden. Die

Bildnisse, in Platten von 33,9 x 24,8 cm radiert, wurden mit dem separat auf einer größeren Platte radierten Rokoko-Rahmen in zwei Druckvorgängen zusammengefügt.

Bei allen offenkundigen Unterschieden schloss sich Alessandro Longhi in zwei Punkten an die *Viten* Vasaris (vgl. Kat. 10) in der zweiten Auflage von 1568 an: Auch er nobilitierte die Porträts mit einem aufwendigen architektonischen Rahmen; der geschweifte Sockel und der plastische Aufbau aus Akanthusvoluten mit Karyatiden und einem Gebälk aus Muschelwerk verweisen nicht zuletzt auf die illusionistischen Fähigkeiten der Malerei, andere Gattungen nachzuahmen. Ferner machte sich Longhi Vasaris Anspruch auf Authentizität der Bildnisse zu eigen: „tratti dal naturale".[3]



Taf. 78: Giambattista Tiepolo, in: Longhi: Compendio, 1762, Taf. V

Einige Kollegen wird Longhi eigens für sein *Compendio* porträtiert haben. Im Falle bereits verstorbener Maler bemühte er sich um authentische Bildnisse als Vorlagen. Seine Radierung des Malers F. Polazzo (gest. 1753) z. B. scheint aufs Engste verwandt mit einem kleinen Ölbildnis auf Papier (27 x 26 cm) in der Accademia Carrara in Bergamo.[4] Im Falle Piazzettas (gest. 1754) dürfte Longhi das späte (Selbst-)Bildnis des Meisters im Museo Correr in Venedig oder die entsprechende Radierung Marco Alvise Pitteris als Vorlage verwendet haben.[5] Allerdings übersetzte er diese nicht unmittelbar in seine eigene Radierung, sondern fertigte zunächst ein Ölgemälde an.[6]

Heute lassen sich noch vier weitere gemalte Künstlerporträts von der Hand Longhis nachweisen, die offenbar in Vorbereitung des *Compendio* entstanden.[7] Es handelt sich jeweils um rechteckige Leinwandbilder in einheitlichem Format (ca. 70 x 53 cm), die die Brustbildnisse innerhalb eines fingierten ovalen Holzrahmens zeigen, der zurückhaltend mit C-Bogen und Muschelwerk verziert ist. So erklärt sich die auf jeder Radierung des *Compendio* angebrachte Signatur „Alexan. Longhi *pinx.* et sculp.". Vielleicht verfolgte Longhi mit den Porträts in Öl noch eine zweite Absicht: Denkbar wäre, dass er sie der jungen Veneta Academia di Pittura, Scultura e Architettura, deren Mitglied er seit 1759 war, zur Gründung

einer Porträtgalerie offerieren wollte. Die 1593 etablierte Accademia di San Luca in Rom etwa verfügte bereits im 17. Jahrhundert über eine Sammlung von Künstlerporträts in einheitlicher Aufmachung.[8]

Dem *Compendio* als Galerie *in folio* war bei Kritikern und Käufern nicht allzu großer Erfolg beschieden. Die Porträts geben die Gesichtszüge erkennbar und lebendig wieder, sind aber, verglichen etwa mit der oben genannten Grafik Pitteris, keine eindringlichen Persönlichkeitsstudien. Die Ausführungen über Herkunft, Ausbildung und Hauptwerke der Künstler liefern einige wichtige Daten, sind im Übrigen aber zu kursorisch, um wirklich Gewicht zu haben. Sie stammen aus der Feder von Pietro Antonio Novelli, den Longhi in der Titelei nicht nennt, wohl aber zum Dank als Maler in das *Compendio* aufnahm; Novelli verfasste auch die drei kurzen Traktate (fol. 54 f.) über den Disegno, die Invention und das Kolorit, die Longhi der zweiten Auflage hinzufügte. Und schließlich war das Stichwerk, so ein zeitgenössischer Rezensent, zu teuer geraten, da die Texte nicht mit beweglichen Lettern gedruckt, sondern radiert waren.[9] Offenbar ordnete Longhi die ökonomische Vernunft dem Wunsch unter, dieses editorische Projekt als Gesamtkunstwerk zu präsentieren.

Andrea Lermer

1 Zu den verschiedenen Publikationsstufen siehe Succi 1983, S. 225 f.
2 Zitiert nach Delorenzi 2013, S. 334.
3 Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568, Beiheft der *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 12 (1966), S. 29–33 u. 39 f.
4 Siehe http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/C0050-00387/ (zuletzt: 2.9.2018).
5 Selbstporträt Piazzettas: Museo Correr, Venedig, Inv.Nr. 2064; ein Abzug von Pitteris Radierung befindet sich u. a. im Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Fund, 1979.619.11.
6 Heute im Museo del Settecento Veneziano in der Ca' Rezzonico in Venedig; s. Martini 1971, S. 30, Abb. 4.
7 Siehe Delorenzi 2013, S. 335.
8 Giovanni Incisa della Rocchetta: La collezione dei ritratti dell' Accademia di San Luca, Rom 1979, S. 10–13.
9 Anonymus: Longhi, A.: *Compendio* […]. Rezension, in: Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 10 (1764), Nr. 2, S. 356–360, hier S. 357.

Literatur

Paolo Delorenzi: Il *Compendio* di Alessandro Longhi nella storiografia artistica veneziana, in: Ateneo Veneto, 3. Serie 12 (2013), Nr. 1, S. 333–342. – Egidio Martini: Quattro ritratti ritrovati di Alessandro Longhi e altri inediti, in: Arte Illustrata 4 (1971), Nr. 39/40, S. 28–35. – Dario Succi (Hg.): Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, Musei Provinciali, Gorizia, und Museo Correr, Venedig, Venedig 1983 (Ausst. Kat.), S. 225–229, Kat. Nr. 270–278.

Kat. 79

Horace Walpole
Anecdotes of Painting in England, with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts; collected by the late Mr. George Vertue and now digested and published from his original MMS

Strawberry-Hill: Thomas Farmer und Thomas Kirgate
1762–1771
4°; 4 Bde., Bd. 1: [14] Bl., 168 S., [20] Bl., [15] Taf. | Bd. 2: [2] Bl., 158 S., [58] Bl., [25] Taf. | Bd. 3: [2] Bl., 155 S., [10] Bl., [37] Taf. | Bd. 4: [11] Bl., 151 S., [9] Bl., [22] Taf.
Privatbesitz [^{2}1765]

A catalogue of engravers, Who have been born, or resided in England; digested by Mr. Horace Walpole from the Mss. of Mr. George Vertue; To which is added An Account of the life and works of the latter

Strawberry-Hill: [H. Walpole]
1763
4°; [4] Bl., 128 S., [14], [20], [10] Bl., [9] Taf.
Privatbesitz

James Dallaway und Ralph N. Wornum
Anecdotes of painting in England. A new edition, revised, with additional notes by Ralph N. Wornum

London: Henry G. Bohn
1849
8°; 3 Bde., Bd. 1: [2], [33] Bl., 351 S., [5] Bl., 27 Taf. und 22 Holzstiche | Bd. 2: [9] Bl., 369 S. (351–720), [2] Bl., 30 Taf. und 52 Holzstiche | Bd. 3: [7] Bl., 286 S. (721–1007), [1] Bl., S. 481–512 (Appendix), [36] Bl., 23 Taf. und 15 Holzstiche
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München [^{2}1862]

Zahlr. weitere Aufl. der *Anecdotes*: 1765, 1782, 1786, 1786, 1826, 1849, 1862, 1876, 1879, 1888, 1937; zudem Edward Edwards: *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England […]*, London 1808 (ohne Porträts); 1807 erschien eine kommentierte frz. Übers. aus der Hand Aubin L. Millins: *Les Beaux-Arts en Angleterre*, 2 Bde., Paris

Horace Walpoles (1717–1797) Reihe *Anecdotes of Painting in England* gilt als erster ernsthafter Versuch, einen umfassenden Überblick über die englische Kunstgeschichte und ihre Künstler zu geben. Sie ist als englisches Gegenstück zu Vasaris *Viten* (vgl. Kat. 10) anzusehen.

Bereits 1695 hatte Richard Graham die Schrift *A Short Account of the Most Eminent Painters, Both Ancient and Modern* als Anhang zur englischen Übersetzung von Charles-Alphonse Du Fresnoys *De Arte Graphica* (*The Art of Painting*) publi-

ziert. Außerdem war elf Jahre später Bainbrigg Buckeridges *Essay Towards an English School of Painters* erschienen. Walpole schenkte diesen Werken jedoch kaum Beachtung. Er blickte stattdessen auf den Kontinent mit seinen seit dem 16. Jahrhundert veröffentlichten Künstlerbiografien.

Als Ausgangspunkt für sein Werk dienten Walpole die gesammelten, freilich noch ganz unstrukturierten Aufzeichnungen des Kupferstechers und Mitglieds der Society of Antiquaries George Vertue. Dieser hatte vorgehabt, das von ihm zusammengetragene, reichhaltige Material zur Kunst Großbritanniens (Mittelalter bis frühes 18. Jahrhundert) in ein von ihm projektiertes Buch über die Kulturgeschichte des Lands, das *Museum Pictoris Anglicanum*, einfließen zu lassen.[1] Der Tod Vertues im Jahre 1756 vereitelte dieses Unternehmen jedoch. 1758 erwarb Walpole 40 unkatalogisierte Notizbücher Vertues, die er nach gründlicher Aufarbeitung und Eigenrecherche als seine *Anecdotes of Painting in England* herausbrachte. Auch der *Catalogue of Engravers*, der als Ergänzung zum dritten Band herausgebracht wurde, basiert auf diesem Fundus. Walpoles Studium von Sandrarts *Academia nobilissimae artis pictoriae* (1683; vgl. Kat. 41) und Karel van Manders *Het Schilder-Boek* (1604; vgl. Kat 80) ging ebenfalls in die Werke ein. Im Gegensatz zu Vertues ernsthaftem Ton zielte Walpole auf eine lockere, unterhaltsame Darstellung, die sich an Connaisseurs, nicht an Künstler richtete (Lleewellyn 2009, S. 143). Entsprechend heißt es im Vorwort der *Anecdotes*: „Here and there I have tried to enliven the dryness of the subject by inserting facts not totally foreign to it" (S. viii).

Das Werk ist nach den Regierungszeiten der britischen Monarchen aufgeteilt: 1. Anfänge der Malerei in England bis zur Regentschaft Queen Elizabeths; 2. James I. bis zum Interregnum; 3. Charles II. bis William III.; 4. George I. bis George II. Zu Beginn jedes Kapitels erscheint ein Überblick zum Stand der Kunst der jeweiligen Regierungszeit, wobei Walpole stets auch auf die Monarchen selbst eingeht.[2]

Die *Anecdotes* enthalten Porträtstiche von Malern, Bildhauern und Architekten. Auf den 108 Bildtafeln, die zum großen Teil von Thomas Chambers und Alexander Bannermann gestochen wurden, oft mit mehreren Porträts, finden sich dabei lediglich zwei Künstlerinnen repräsentiert, und zwar die Dichterin und Malerin Anne Killigrew (Taf. 79a) und die Porträtmalerin Mary Beale. Walpole galt als begeisterter Sammler gestochener Bildnisse. Sein Image als Förderer der Kunst wusste er auch dadurch zu pflegen, dass er wiederholt Bilder aus der eigenen Sammlung oder der des Vaters erwähnt. Wie die Einträge zu den einzelnen Künstlern, deren Länge mitunter stark variiert, sind die Stiche heterogen. Sie unterscheiden sich in Form, Größe und Gestaltung. Manche Künstler sind im Dreiviertelporträt abgebildet, wie etwa Sir Peter Lely, andere, so z. B. William Dobson, erscheinen als Rundbild (Taf. 79b). Dobson, in vornehmer Tracht abgebildet, kommt als ‚virtuoso' gänzlich ohne Attribute seines Berufsstandes aus, die ihn als ‚tätigen' Maler vorstellen würden; er ist hier vielmehr als intellektuell schaf-



Taf. 79a: Mrs Anne Killigrew, in: Walpole: Anecdotes, [2]1765, Bd. 3, S. 24



Taf. 79b: William Dobson, in: Walpole: Anecdotes, [2]1765, Bd. 2, S. 106



Taf. 79c: Edward Pierce Senior und Junior, in: Walpole: Anecdotes, [2]1765, Bd. 2, S. 134

fender Künstler präsentiert. Einige wenige Doppelporträts zeigen entweder zwei Familienmitglieder, meist Vater und Sohn, darunter Edward Pierce Senior und Junior (Taf. 79c), oder aber zwei Künstler, deren Lebenswege sich in irgendeiner Weise ähnelten, wie es bei John Van Belcamp und George Geldorp der Fall war.[3] Die Porträts, von denen viele auf Selbstbildnisse zurückgehen, sind dem Text gewöhnlich als Extraseite beigefügt.

Die Platten aus Walpole wurden 1798 in einer neuen Auflage von Matthew Pilkingtons Standardwerk *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters* ([1]1770) – auch bekannt als *Pilkington's Dictionary* – ergänzt und wiederverwendet. Sie fanden weiterhin für ein anonym verlegtes *Illustrative Supplement to Pilkington's Dictionary of Painters* zu dem 1805 von Henry Fusely (dem Sohn Johann Caspar Füsslis, vgl. Kat. 73) herausgegebenen *Dictionary of Painters* Verwendung.

Walpole behandelte in seinem Werk keineswegs nur in England geborene Künstler, im Gegenteil, die meisten kamen aus Flandern und Holland. England war ein besonders attraktives Arbeitsfeld für zugewanderte Maler, da sich im 16. und 17. Jahrhundert keine einheimische Malschule etabliert hatte, die hinsichtlich Qualität und Originalität mit dem Festland konkurrieren konnte. Italienische Kunst ist in Walpoles *Anecdotes* kaum vertreten, und wenn, dann erachtet

Walpole nur die alten Meister als erwähnenswert, nicht jedoch Zeitgenossen. Die Kunst der Flämischen und Holländischen Schule des 17. Jahrhunderts findet hingegen besondere Erwähnung, da sie ausschlaggebend für die Entstehung einer English School of Painting, insbesondere im Bereich der Landschaftsmalerei, war.[4]

James Dallaway brachte 1826–28 Walpoles *Anecdotes of Painting in England* inklusive des *Catalogue of Engravers* und einer Erweiterung über das Gärtnern (auch schon Teil des 4. Bd. von 1771) in fünf Bänden heraus. Diese enthalten einige Ergänzungen und diverse Anmerkungen, welche Dallaway während langjähriger Recherchen zusammengetragen hatte. Den Bereichen Architektur und Bildhauerei wurde zudem mehr Platz eingeräumt. Dallaway hatte die *Anecdotes* bereits um 1800 bearbeitet und dabei der Buchmalerei mehr Beachtung geschenkt.[5] 1849 wurden die *Anecdotes* erneut von Ralph N. Wornum in drei Bänden herausgegeben. Bei den Bildtafeln dieser Ausgabe handelt es sich um Holz- und Kupferstiche, letztere gleichen weitgehend jenen aus der ersten Edition Walpoles. Es sind nicht zuletzt die zahlreichen Auflagen und Überarbeitungen, die die Bedeutung der *Anecdotes of Painting* kenntlich machen.

Julia Saubert

1 Ilaria Bignamini: George Vertue, Art Historian and Art Institutions in London, 1689–1768, in: The Volume of the Walpole Society 54 (1988), S. 2–18, hier S. 2 f.
2 Michaela Braesel: Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien, Köln/Weimar/Wien 2009.
3 Rita Göke: Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England, Bonn 1994, S. 75 f. u. 118.
4 Göke 1994, S. 2.
5 James Dallaway: Anecdotes of the Arts in England; Or, Comparative Remarks on Architecture, Sculpture, and Painting, Chiefly Illustrated by Specimens at Oxford, London 1800.

Literatur

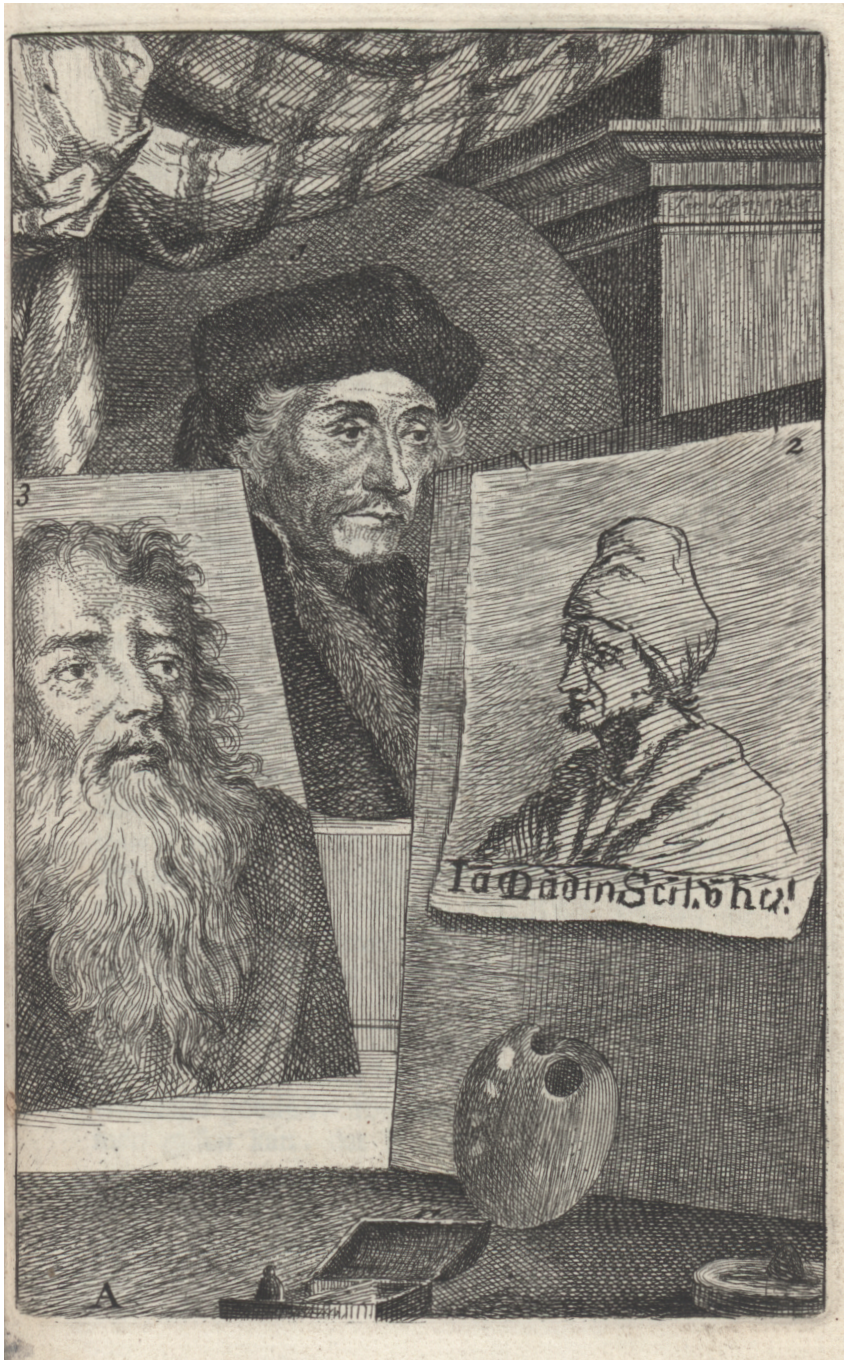
Morris R. Brownell: The Prime Minister of Taste. A Portrait of Horace Walpole, New Haven/London 2001. – Frederick W. Hilles: Horace Walpole and the Knight of the Brush, in: Warren Hunting Smith (Hg.): Horace Walpole. Writer, Politician, and Connoisseur. Essays on the 250th Anniversary of Walpole's Birth, New Haven/London 1967, S. 141–166. – Nigel Llewellyn: The Anecdotes of Painting and Continental European Art History, in: Michael Snodin und Cynthia Roman (Hg.): Horace Walpole's Strawberry Hill, New Haven/London 2009, S. 137–149. – Peter Sabor: Horace Walpole: His Life and Character, in: Snodin und Roman 2009, S. 1–7. – Warren Hunting Smith: Horatius Italicus, in: Ders. 1967, S. 117–129.

Kat. 80

Karel van Mander
Het Leven Der Doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders

Amsterdam: Van Esveldt
1764
8°; 2 Bde., Bd. 1: [16], [2] Bl., 354 S., [2], [31] Bl., [33] Bl. Kupferstich-Ill. | Bd. 2: [1] Bl., 271 S., [29] Bl., [19] Bl. Kupferstich-Ill.
Privatbesitz

Die 1604 publizierte Erstausgabe von Karel van Manders (1548–1606) *Schilder-Boeck* war schnell vergriffen. In diesem umfassenden Handbuch für angehende Maler bot der Autor eine gereimte Anweisung für den Umgang mit Pinsel und Farbe, eine Auslegung der Metamorphosen Ovids sowie eine Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Dabei war ein Buch den Künstlern der Antike gewidmet, eines den italienischen Meistern und schließlich gab es eines, das die Leben der niederländischen und deutschen Maler behandelte. Die Viten der italienischen Maler habe er, so gesteht van Mander in der Einleitung, dem vorbildlichen Werk Vasaris entnommen (vgl. Kat. 10). Für die Maler des nördlichen Europas sei ein solches Werk allerdings ein Desiderat, das er nach Kräften zu beheben suche. Als 1618 ein erster Nachdruck dieser gesuchten Publikation erschien, wurden einem Teil der Auflage die damals ebenfalls neu herausgegebenen Bildnisse der erstmals 1572 publizierten Serie der *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies* (vgl. Kat. 11) beigebunden. Auch diese Neuausgabe war begehrt und deshalb bald ausverkauft. Dabei traf besonders der Teil des „Maler-Buches" das Interesse des Kunstpublikums, der die Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Künstler enthielt. Das schreibt zumindest Steven van Esveldt, der Herausgeber einer 1764 in Amsterdam publizierten Neuausgabe. Die erneute Edition sei nötig geworden, so führt er in der Vorrede an den Leser an, weil auch die 1618 herausgebrachte Ausgabe selten geworden sei. Zudem wäre sie nach Ablauf von anderthalb Jahrhunderten auch sprachlich überholt. „Sie ist vielen oder besser den bei weitem meisten fremd geworden und der rhetorische Zierrat dunkel und unverständlich, weshalb bei den Liebhabern und Praktikern der Malkunst vielfach gewünscht ist, dass dieses schöne Werk […] in allgemein verständlicher Sprache und Stil neu herausgegeben wird." Weiterhin werde gewünscht, dass dieser Überblick über 200 Jahre der bildenden Künste in den Niederlanden in Format und Ausstattung an Houbrakens *Groote Schouburgh* (vgl. Kat. 51) angepasst werde, um dann auch mit Jan van Gools *Nieuwe Schouburgh* (vgl. Kat. 69) „eine ununterbrochene Geschichte unserer vaterländischen Künstler vom 14. Jahrhundert bis weit in die Gegenwart zu haben". Der Text und die Anmerkungen verdankten sich dabei, dem Titelblatt folgend, Jacobus de Jongh und einem ungenannt bleiben wollenden Lieb-



Taf. 80: Erasmus, Hans Holbein d. Ä. und Jan Mandyn, in: van Mander: Het Leven, 1764, Taf. A, nach S. 12

haber, „dem auch die meisten der Abbildungen unserer Maler zu danken sind, mit denen dieses Werk geziert ist“. Damit sind vermutlich die Vorlagen gemeint, die von dem Amsterdamer Stecher Jan l’Admiral (1699–1773) reproduziert wurden. In einer Fußnote wird noch darauf hingewiesen, dass „in diesem Werk 80 Porträts mehr enthalten sind als in dem vorigen Druck, von denen einige nur mit äußerster Mühe zu bekommen sind“.

Genau wie die Illustrationen zu den Büchern von Houbraken und van Gool sind auch l’Admirals Porträts in der van Mander-Ausgabe als Bilder im Bild dargeboten. Die Qualität der grafischen Ausführung bleibt allerdings weit hinter den Arbeiten Jacobus Houbrakens zurück. Sie gelten heute allgemein als Werke des ansonsten unbekannt gebliebenen Jacobus de Jongh, der bei der Neuedition ausgesprochen kreativ zu Werke ging, sowohl im Umgang mit van Manders Text als auch bei der Illustration. Gleich die erste, nach dem Vorbild Houbrakens mit dem Buchstaben A gekennzeichnete Porträttafel ist dafür ein gutes Beispiel. Sie vereint die Bildnisse von Erasmus von Rotterdam, Jan Mandyn und Hans Holbein d. Ä. (Taf. 80). Das an den Schluss des Bandes gesetzte Verzeichnis der Porträts erläutert, das aus verständlichen Gründen jeweils nur für ein Bildnis ein Textbezug zu gewährleisten sei. Im Falle der ersten Illustration ist dies für das Porträt des Erasmus der Fall, das eine der zahlreichen grafischen Reproduktionen zur Vorlage hat, die im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts nach einem in Antwerpen befindlichen Gemälde Hans Holbeins d. J. entstanden waren. Dass ausgerechnet dieses Porträt den Reigen der Bildnisse der neuen van Mander-Ausgabe eröffnet, muss verwundern, da in deren ursprünglichem Text zwar die Erasmus-Porträts von Holbein und Dürer in deren Viten erwähnt werden, nicht aber Erasmus selbst. Van Mander beginnt sein *Schilder-Boeck* mit Jan und Hubert van Eyck. Sie werden auch in der Überschrift genannt, der dann allerdings der Hinweis folgt, dass „Erasmus, der Phönix der Gelehrtheit“, auch gemalt habe. Diesen Umstand hätten erst Dirk van Bleiswijk und Arnold Houbraken bekannt gemacht, so dass van Mander verziehen werden müsse, das nicht gewusst zu haben. Da er dies aber sicher erwähnt hätte, hätte er es denn gewusst, wird – gegen jede Chronologie – dieser ‚Fehler‘ behoben. Neben dem Bildnis des Erasmus ist das Porträt des älteren Holbein gezeigt. Er ist der Vater des namensgleichen Malers vom Porträt des Erasmus, dessen Lebenslauf van Mander tatsächlich beschrieben hatte – im Unterschied zu demjenigen Hans Holbein d. Ä., dem Jacobus de Jongh eine längere Fußnote und ein auf Sandrarts *Teutsche Academie* (vgl. Kat. 41) zurückgehendes Bildnis widmet. Den Maler Jan Mandyn, von dem es überhaupt nur ein einziges signiertes Werk gibt, erwähnt van Mander nur mit einem Satz. Eine Quelle für sein Porträt lässt sich genauso wenig benennen wie ein Grund dafür, ausgerechnet sein Porträt neben das von Erasmus und Holbein zu setzen. Wegen ihrer Anmerkungen wurde de Jonghs Ausgabe aber bis weit ins 19. Jahrhundert hinein regelmäßig verwendet und zitiert.

Nils Büttner

Literatur
Annette de Vries: Hondius Meets Van Mander. The Cultural Appropriation of the First Netherlandish Book on the Visual Arts System of Knowledge in a Series of Artists' Portraits, in: Heiko Damm, Michael Thimann und Claus Zittel (Hg.): The Artist as Reader: Libraries, Books and Archives. On Education and Non-Education of Early Modern Artists, Leiden 2013, S. 259–304.

Kat. 81

Georg Andreas Will
Der Nürnbergischen Münz-Belustigungen

Nürnberg: Georg Peter Monath
1764–1767
4°; 4 Bde., Bd. 1: [12] Bl., 422 S., [1] Bl., 52 Abb. | Bd. 2: [15] Bl., 422 S., [1] Bl., 52 Abb. | Bd. 3: [8] Bl., 422 S., [1] Bl., 52 Abb. | Bd. 4: [9] Bl., 423 S., [1] Bl., 52 Abb.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Die *Nürnbergischen Münz-Belustigungen* zählen zu den ersten numismatischen Zeitschriften mit lokalem Schwerpunkt. Unter den darin mit Kupferstich vorgestellten Medaillen finden sich auch einige auf Künstler. Herausgeber ist der Altdorfer Universitätsprofessor und Münzsammler Georg Andreas Will (1727–1798). Die *Nürnbergischen Münz-Belustigungen* sind – wie etwa auch ein vierbändiges Lexikon über Nürnberger Gelehrte und mehrere andere Schriften – Teil seiner Arbeit zur Lokalhistorie. Zugleich bedienen sie den blühenden Markt für Münzen, Medaillen und entsprechende Publikationen in der Mitte des 18. Jahrhunderts.[1] Wills Werk umfasst zahlreiche, bisher nicht publizierte Stücke auf Patrizier, Gelehrte und Künstler sowie auf Institutionen und Ereignisse aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Die wöchentlich erscheinenden Bögen bieten einen Kupferstich der jeweiligen Medaille, eine Beschreibung sowie eine historische Erklärung mit einer Fülle an Informationen bis hin zu Personen- und Werkverzeichnissen. Während die meisten Medaillen im Text abgebildet sind, gibt es auch Darstellungen auf eingefügten Tafeln.

Will widmet sein Werk „der Ehre und dem Ruhm Nürnbergs" (Widmung, fol. 3^{v}) sowie den Patrizierfamilien der Stromer, Ellrodt und Pömer und hofft, „auswärtigen Lesern und allen Münzliebhabern gefällig und nützlich zu werden" (Vorbericht, fol. 3^{r}). Vorbild für seine Zeitschrift war offenbar Johann David Köhlers *Historische Münz-Belustigung* (Nürnberg 1729–50), auch wenn Will den Vergleich mit Köhler als „Flatterie" von sich weist (Vorbericht, fol. 2^{v}): Sein lokaler Gegenstand sei „so interessant nicht" und verlange Einschränkung und Vertiefung, im Aufbau der Bögen habe er sich jedoch an Köhler orientiert (Vorbericht, fol. 3^{r}).

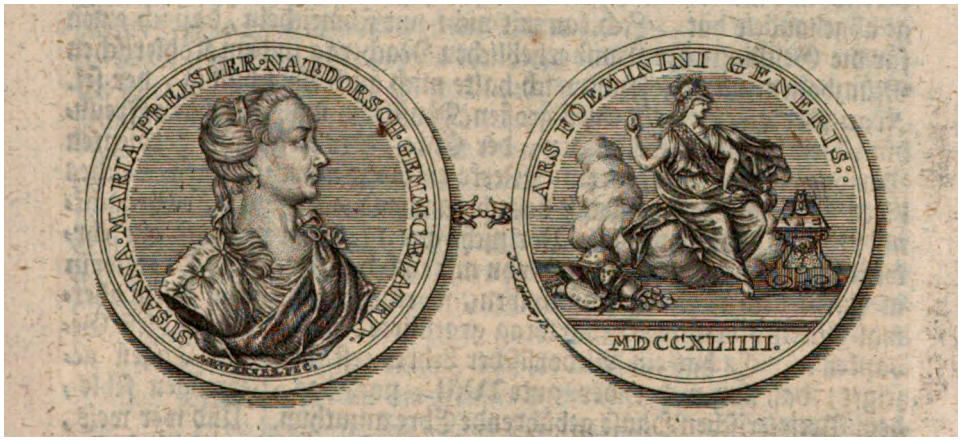


Taf. 81a: Johann Kupezky, in: Will: Der Nürnbergischen Münzbelustigungen, Bd. 1, 1764, nach S. 16

Will griff auf Abgüsse und Hinweise zurück, die er von Gönnern und Freunden erhielt. Er legte aber großen Wert auf die Sichtung der Originale und betont, dass er die Kupferstiche bei Johann Sebastian Leitner möglichst nach Original habe anfertigen lassen.

Unter den über 200 Medaillen finden sich 20 auf Künstlerinnen und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, von denen 13 hier erstmals publiziert sind. Wills Referenzwerk ist Johann Gabriel Doppelmayrs *Historische Nachricht* (Nürnberg 1730; vgl. Kat. 56), dessen Angaben er kritisch diskutiert und um Medaillen späterer Zeit sowie bossierte Stücke ergänzt. So hätten bereits die Alten nicht nur in Eisen geschnittene, sondern auch bossierte, hölzerne und abgegossene Medaillen gehabt. Für seine historischen Erläuterungen recherchiert Will in städtischen Archiven und bedient sich bei Sandrart (vgl. Kat. 41), Füssli und De Piles sowie in Hinblick auf Nürnberg bei Neudörffer, Doppelmayr, Arendt und Knorr (vgl. Kat. 74).

Wills Ansinnen, zum Gedächtnis der Stadt Nürnberg als „Mutter und Ernährerin der fürtreflichsten Künstler“ (S. 266) beizutragen, zeigt sich etwa im Bogen über ein bossiertes Schaustück auf den Maler Johann Kupe[t]zky (Taf. 81a). In



Taf. 81b: Susanna Maria Preißler, in: Will: Der Nürnbergischen Münzbelustigungen, Bd. 2, 1765, S. 185



Taf. 81c: Agnes Dürer, in: Will: Der Nürnbergischen Münzbelustigungen, Bd. 1, 1764, S. 369

Nürnberg sei es anders als in anderen Orten vergessen worden, „ihm ein Denkmahl aufzurichten und seine Lebensumstände für die Nachwelt aufzuzeichnen“ (S. 17). Zur Medaille auf den Schmied Valentin Filzhofer heißt es: „Er zeugte kein Kind und hinterlies also nichts, als das Andenken seiner Kunst, welches ich durch diese kurze Nachricht von ihm mit so viel Vergnügen, als sein Freund Werner durch das pußirte Stück, zu erhalten bedacht war“ (S. 270). Es folgt ein Zitat auf die Nürnberger Künstler aus Erasmus Laetus’ *Carmine heroico de Republica Noribergensium* (Frankfurt a. M. 1573). Auf dem Bogen zur Medaille auf die kurz zuvor verstorbene Edelsteinschneiderin Susanna Maria Preißler (1701–1765) gedenkt Will „einer großen Künstlerin und schätzbarn Freundin“ (S. 186; Taf. 81b). Er schildert ihr Leben, verzeichnet ihre geschnittenen Steine und schließt mit einer Verteidigung des Mottos „Ars femini generis“ auf dem Revers der Medaille ab. Neben ihrem Tod beklagt er auch den ihres Schwagers und Kupferstechers Valentin Daniel Preißler am gleichen Tag, der mit den Kupferstichen für Wills Katalog der Münzen, Steine, Siegel und Gefäße aus der Altdorfer Universitätssammlung betraut war.

Erstmals abgebildet findet sich bei Will auch eine Medaille mit dem angeblichen Porträt von Agnes Dürer (Taf. 81c). Will hatte hierin zunächst eine Madonna gesehen, bestätigt das Bildnis aber nun mit Blick auf einen bei Knorr verzeichneten Kupferstich. Das Gedächtnis Dürers erfolgt hier durch das negative Gedächtnis seiner Ehefrau: „Schier ist es aber die Agnes Dürerin nicht werth, daß ich einen eignen Bogen von ihr schreibe, wenn sich nicht etwann ein böses Weib an diesem saubern Urbild spiegelt und sich die gute Lehre daraus nimmt, daß die Plageteufel rechtschaffner Männer auch noch spat nach ihrem Tode mit einem verhaßten Angedenken betrachtet und zu ihrer Schande verewigt werden“ (S. 370). Nach der Beschreibung von Agnes’ Leben, schlechtem Charakter und ambivalentem Einfluss auf Dürer überlegt Will abschließend, ob man sie im paradoxen Sinne, ähnlich wie bei Xanthippe geschehen, nicht loben könne.

Clara Reinecke

1 Walter Grasser: Münzbelustigungen. Zur Entwicklung der numismatischen Literatur im 18. Jahrhundert, in: Sammeln und Bewahren. Beiträge zur Kunst-, Literatur und Buchgeschichte. Eine Publikation der Freien Geselligen Vereinigung Die Mappe, München 1973, S. 135–141. – Manfred H. Grieb (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon, 4 Bde., Bd. 3, München 2007, S. 1677, s. v. Will, Georg Andreas.

Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 82

Georg Christoph Kilian

Radierung nach einem Gemälde mit den Porträts von Hans Burgkmair d. Ä. und seiner Frau Anna

1766, Radierung, Blatt: 15,3 x 10,6 cm
Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Der untere Beitext lautet: „IOANNES BVRGKMAIER in Augspurg. / Berühmter Historien Maler in Oel u. Fresco als auch Formschneider gebohren A°. 1473. / von Alb. Durer abgebildet A°. 1517. im 44. Iahr. / Gegenwärtiges sein u. seiner Frauen Bildnis: 2. Schu 7. Zoll hoch u. 2 Schu / 1. Zoll breit: selbst gemalt A°. 1528. als er 56. Iahr alt war. Starb A°. 1559. im 86. Iahr. / Der Besizer dieses Alterthums, machte dieses zur Ehre diesem altesten Be= / rühmten hiesigen Maler A°. 1766. Georg Christoph Kilian. A: forte / Siehe Sandrart acad. 2. Th. fol. 232. De Piles fol. 543. Harms Tab. IV. / I. R. Fuißli Lex. et Sup. Herrn v. Stetten Geschichten Augspurgs fol. 135.“

Den Maler und Grafiker Hans Burgkmair d. Ä., von dem Sandrart in seiner *Teutschen Academie* (vgl. Kat 41) schreibt, er sei beinahe in Vergessenheit geraten, hat Tilman Falk jüngst noch mit Blick auf die neueste Forschung als den „‚vernachlässigte[n]‘ Altdeutsche[n]“ bezeichnet.[1] Um eine Wiederentdeckung des Augsburger Meisters hat sich derweil, auch dies führt Falk aus, bereits Georg Christoph Kilian (1709–1781) bemüht. Zwar wurde Burgkmair im Gegensatz etwa zu Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J. nicht in das *Allgemeine Künstlerlexikon* von 1797 aufgenommen – an dem ein konzeptioneller und textueller Anteil Kilians sowieso in Frage steht (vgl. Kat. 120) –, verfasst hat Kilian jedoch eine unpubliziert gebliebene Vita Burgkmairs, für die der kunsthistorisch beschlagene Autor eigenen Angaben zufolge neben Sandrart ebenso „de Piles, Harms, Füßli, Iselin und andere mehr“ (Roger de Piles, Anton Friedrich Harms, Johann Rudolf Füssli, Jakob Christoph Iselin) konsultiert habe.[2] Es verwundert daher nicht, dass Kilian, letzter Vertreter der bedeutenden Augsburger Kupferstecher-Dynastie, im Besitz eines (heute verlorenen) Gemäldes war, bei dem es sich um



Taf. 82: Kilian: Radierung nach einem Gemälde mit den Porträts Hans Burgkmairs d.Ä. und seiner Frau Anna, 1766

eine Version des berühmten, ab 1685 in Prag nachgewiesenen und später in den Bestand des Kunsthistorischen Museums in Wien übergegangenen Doppelbildnisses (1529) von Hans Burgkmair und seiner Frau Anna, geborene Allerlai, aus der Hand Lukas Furtenagels gehandelt haben muss.[3] Kilians Interesse an der originellen Bildfindung ging so weit, dass er sich der Komposition 1766 in einer Radierung annahm (Taf. 82).

Anna Burgkmair besetzt das Zentrum des Blattes, in dem allein, wenn auch „ohne viel Kunst", wie Alexander von Reitzenstein zu Recht bemerkt hat (1975, S. 108), Kilians Gemäldeversion überliefert ist. Ihre Rechte ist verborgen, in der Linken hält sie einen Konvexspiegel, der aber nicht, wie zu erwarten, seine gegenwärtige Umgebung reflektiert, sondern eine erstaunliche „Vanitas-Totenschädelvision" (Hartlaub 1951, Bildunterschrift zu Taf. 156) zur Erscheinung bringt. Annas Haare fallen offen auf ihre Schultern, die wie das Dekolleté frei bleiben, da sie ihr weit ausgeschnittenes schwarzes Kleid ohne Unterkleid trägt – beides (Entblößung und die fehlende Haube) klare Brüche mit den Porträtkonventionen der Zeit um 1530 (Birnfeld 2003, S. 188) und beides Motive, die dem Bildnis allegorischen Charakter verleihen, was Berthold Hinz von einer „mit dem Porträt verschwisterte[n] Prudentia-Allegorie" (1974, S. 170) hat sprechen lassen, eine Deutung, die er detailliert auseinandersetzt und die seitdem aufgenommen und auch weitergedacht worden ist. So arbeitet Marianne Bournet-Bacot nicht nur heraus, inwiefern das Doppelporträt als Vanitas- und Prudentia-Allegorie zu lesen sei, sondern bringt die Komposition darüber hinaus überzeugend mit Darstellungen des Sündenfalls zusammen und positioniert sie als (protestantisches) „portrait religieux": „Allégorie de la Prudence ou de la Vanité et évocation de la Chute se rejoignent, comme elles se confondent dans la mise en scène du portrait des Burgkmair" (2014, S. 56 u. 58).[4]

Hinter Anna, um ein wenig zur Seite versetzt, steht ihr Gatte, der wie sie aus dem Bild auf die Betrachterinnen und Betrachter davor blickt. Das Gesicht ist bartlos, die Züge scheinen von Müdigkeit, vielleicht auch Krankheit gezeichnet (das Wiener Bildnis ist hier aussagekräftiger; Anna macht dort ebenfalls einen abgekämpften Eindruck, während sie bei Kilian beinahe lächelt). Das Gewand, zu dem eine Kopfbedeckung gehört, ist tendenziell schlicht, bezeichnet aber doch den gehobenen Stand des Dargestellten. Mit der rechten, mit einem prominenten Siegelring versehenen Hand vollführt Hans einen rhetorischen, präsentierenden Gestus, der als Aufforderung zum Nähertreten verstanden werden kann. Gerahmt wird das Paar von einer Renaissance-Architektur mit kannelierten Säulen und Pilaster-Rücklagen. Auf den Säulen sitzt ein schmaler Architrav mit Inschrift-Tafel auf, mit Buch und Sanduhr sind links und rechts von ihm klassische Vanitas-Symbole gegeben. Die Inschrift lautet: „SOLLCHE GESTALT VNSER BAIDER WAS/IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS". Weitere innerbildliche Texte liegen in dem Datum „MDLVIIII", das in die Unterseite des Architravs eingraviert ist und

Burgkmairs Sterbejahr fälschlicherweise mit 1559 beziffert (tatsächlich 1531), in einem an die Rückwand gehefteten, sich leicht einrollenden Spruchband mit den Zeilen „IOANN BVRGKMAIER MALER LVI./IAR ALT./ANNA ALLERLAIIN SEIN GEMAEL/LII. IAR ALT MDXXVIIII." sowie in den Worten „O MORS" und „ERKEN DICH SELBS" auf dem Spiegel vor; sie alle sind so auch auf dem Bildnis des Kunsthistorischen Museums zu finden. Die ausführliche Beischrift, um die Kilian sein Bild in der Radierung unten ergänzt hat, liefert u. a. Eckdaten zu Burgkmair und der Gemälde-Vorlage, die als „selbst gemalt" und somit als erweitertes Selbstporträt Burgkmairs ausgezeichnet wird, was zumindest zu bezweifeln ist (s. u.). Zum Ende hin nennt der Text die hier bereits angeführten einschlägigen Quellen, aus denen Kilian seine Informationen zu Burgkmair bezogen hat, letzteres Ausweis eines ausgeprägten intellektuellen Selbstverständnisses des vermögenden Grafikers, Verlegers und Kunstsammlers.[5]

Der Spiegel ist das wohl ungewöhnlichste Element der Szene. Unter Zitation der bekannten Formel des Tempels von Delphi wird hier die Erkenntnis der Vergänglichkeit alles Irdischen angemahnt, eine Erkenntnis, derer die beiden Dargestellten sichtlich bereits habhaft geworden sind – „IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS" – und mit der sie ihren Frieden gemacht zu haben scheinen. So sind denn auch die beiden Totenschädel, die aus dem Spiegel hervorlugen, individualisiert – eine ganz und gar verblüffende Bildidee: Der eine – und hinsichtlich des Kolorits beziehe ich mich auf das Wiener Porträt – hat rote Haare und schaut ernst drein, der andere ruht auf einem roten Wams und hat, wie Nicole Birnfeld beobachtet, „ein bleckendes Gebiss. Damit grinst unerbittlich der allgegenwärtige Tod aus dem Spiegel, wodurch der makabere Charakter der Szenerie noch verstärkt wird" (2003, S. 192).

Das Verhältnis von Kilians Gemälde zu jenem in Wien ist heute kaum mehr sicher zu bestimmen, in der Literatur existieren unterschiedlichste Theorien dazu, die sich abschließend nur grob skizzieren lassen (siehe dazu auch Bournet-Bacot 2014, S. 51–53). Die Hauptdifferenz zwischen beiden Kompositionen besteht in der rahmenden Architektur, die in der Wiener Version fehlt und die Kilian für seine Radierung nicht selbst inventiert, also vorgefunden hat. Hatte es lange als eigenhändige malerische Großtat des dargestellten Künstlers gegolten, so ist das Doppelbildnis des Kunsthistorischen Museums seit 1933 durch eine bei Restaurierungsarbeiten freigelegte Signatur als Werk Furtenagels gesichert, obschon ein konzeptioneller Beitrag Burgkmairs – in dessen Werkstatt Furtenagel vermutlich kurze Zeit gelernt hat – wiederholt angenommen wurde (Reitzenstein 1975, S. 109, eher negativ Bournet-Bacot 2014, S. 52 f.). In der Diskussion um eine Priorität des einen oder des anderen Bildes spielt die Kolonnadenloggia die zentrale Rolle: Bournet-Bacot stellte jüngst heraus, dass eine solche Architektur im Œuvre Burgkmairs gänzlich isoliert dastünde und hält Furtenagel nicht nur für die Hand, sondern auch für den vorrangigen Kopf hinter dem Original, das sie

im Wiener Gemälde erkennt (2014, S. 52 f.); Reitzenstein und Falk[6] hatten Furtenagel dagegen noch die Reife, Autorität und Fähigkeiten abgesprochen, (weitgehend) allein für die raffinierte und provokante Bildfindung verantwortlich zu zeichnen. Ersterer meint zudem, erst das Rahmenelement mache die unkonventionelle Anordnung der zwei Figuren sinnfällig, erachtet das Porträt in Wien daher zwar nicht für eine „lediglich reproduzierte Kopie", wohl aber für eine Variante nach der (vielleicht Burgkmair'schen) Urfassung im Besitz Kilians. Reitzenstein gesteht allerdings zu, dass die Architektur in der Radierung ein „an frühes Rollwerk erinnernde[s] Ornament" aufweist, was sie (und potenziell auch das Bild als Ganzes) ins späte 16. Jahrhundert datieren und damit als nachträgliche Ergänzung erweisen würde – er ‚rettet' seine Argumentation, indem er die „befremdliche Vokabel als freie Interpretation des etwa durch Undeutlichkeit der Vorlage ‚verunsicherten' Reproduzenten" deutet (1975, S. 108–110).[7] Kurzum: Ob in vorliegender Grafik nun eine recht eigenständige Kopie, das Original oder eine Zweitversion überliefert ist und wer die Vorlage dazu ausgeführt sowie erdacht hat, muss (vorerst) offen bleiben.

Franz Hefele

1 Tilman Falk: Hans Burgkmaier, der „vernachlässigte" Altdeutsche, in: Wolfgang Augustyn und Manuel Teget-Welz (Hg.): Hans Burgkmair. Neue Forschungen, Passau 2018, S. 1–27. Hier wird auch Sandrart zitiert (S. 1).

2 *Die Lebens und Kunst Nachrichten Hans Burgkmaiers* sind Teil eines Manuskripts, in dem Kilian die ruhmreiche Geschichte seiner Familie niedergeschrieben hat und das neben der Vita Burgkmairs auch Biografien von Hans Holbein d. J. und d. Ä., Christoph Amberger, Adriaen de Vries, Johann Kupetzky und vielen mehr enthält. Das Manuskript befindet sich im Besitz der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek: 2 Cod. Halder 31. Kilian berichtet hier auf zwei Seiten auch recht detailliert von dem Doppelporträt in seinem Besitz, s. u.

3 Lukas Furtenagel: Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau, geb. Allerlai, 1529, 60 x 52 cm, Öl auf Lindenholz, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr.: Gemäldegalerie, 924. Neben Kilian selbst (siehe Transkription des Beitexts der Radierung im Datenkopf sowie das in Fn. 2 genannte Manuskript) weiß auch Paul von Stetten d. J. von diesem Bild und Kilian als dessen Besitzer zu berichten (Reitzenstein 1975, S. 108 f.). Kilians Gemälde wurde angeblich 1788 nach Wien verkauft: Theodor Schwissow: Studien zu Hans Burgkmair als Maler, Diss. Frankfurt a. M. 1928, S. 38.

4 Birnfeld, Hinz und Bournet-Bacot entwickeln ihre Lesarten anhand des Wiener Gemäldes, die Ausführungen lassen sich allerdings problemlos auf vorliegende Radierung übertragen, mag diese auch eine andere Version des Doppelporträts reproduzieren. – Zwar fehlen, abgesehen vom Spiegel, auf den ersten Blick entscheidende Symbole, die die Darstellung als Prudentia-Allegorie auszeichnen würden, wie z. B. die Schlange, allerdings hält die Komposition dafür Kompensationselemente bereit: Bournet-Bacot 2014, S. 54.

5 Günter Meissner (Hg.): Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 15, München/Leipzig 1997, S. 217 f., s. v. Burgkmair, Hans, d. J. (Gero Seelig).

6 Tilman Falk: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968, S. 53.

7 Karl Feuchtmayr hatte in Kilians Gemälde aufgrund des Ornaments eine Kopie aus dem späten 16. Jahrhundert gesehen: Direktion der Bayer. Staatsgemäldesammlungen: Burgkmair-Ausstellung. Zum Gedächtnis des 400. Todesjahres des Meisters, Augsburg 1931 (Ausst. Kat.), S. 25 f. (Kat. Nr. 32). – Reitzenstein 1975, S. 109 ist der Auffassung, dass sowohl die innerbildlichen Texte als auch die „gegen Sitte und Schicklichkeit verstoßende Darbietung des gelösten Haares" Annas „nur vom Meister und nicht vom Jünger" hätten verantwortet werden können.

Literatur

Nicole Birnfeld: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009. – Marianne Borunet-Bacot: Lucas Furtenagel (Augsbourg, 1505–avant 1563), peintre luthérien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 77 (2014), S. 47–72. – Gustav Friedrich Hartlaub: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951. – Bertold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 139–218. – Alexander von Reitzenstein: Zum Burgkmairschen Doppelbildnis von 1529, in: Pantheon 33 (1975), Nr. 1, S. 106–110.

Kat. 83

Giuseppe Allegrini

Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogi istorici dei medesimi

Florenz: Giuseppe Allegrini
1766–1773
2°; 4 Bde., Bd. 1: [9], 164, [1] Bl. | Bd. 2: [9], 180, [1] Bl. | Bd. 3: [8], 173, [1] Bl. | Bd. 4: [8], 176, [5] Bl.; jeweils mit Frontispiz, Titelkupfer, Widmungsbild sowie 50 (Bd. 4: 52) ganzseitigen Porträts in Kupferstich, ferner figürliche Vignetten und Initialen in Kupferstich
Universitätsbibliothek der LMU München

Aus einer losen Reihe von Porträts berühmter Toskaner, die der Drucker und Verleger Giuseppe Allegrini (Lebensdaten unbekannt) seit 1761 hatte stechen lassen, erwuchs die Idee, in Zusammenarbeit mit dem *letterato* Giuseppe Pelli Bencivenni den berühmten Männern der Toskana in Wort und Bild „ein Monument zu errichten" (Bd. 1, „Avvertimento" des Verlegers).

Insgesamt umfasst das vierbändige Werk 202 Biografien herausragender Söhne der Toskana vom 13. bis in das 18. Jahrhundert. Dem Geschichtsbild der Verantwortlichen liegt Petrarcas Auffassung von der Renaissance der Künste und Wissenschaften nach den barbarischen Zeiten des Mittelalters zugrunde. Ganz im Sinne der Aufklärung nahm man Vertreter aller beruflichen und künstlerischen Sparten auf, lud Gelehrte verschiedener Fachrichtungen als Autoren der einzelnen „Elogi" ein und belegte die benutzten Quellen in Fußnoten. Mit dem Folioformat,

dem großzügigen Layout, dem klaren Schriftbild, der Ausstattung mit ganzseitigen, in Kupfer gestochenen Porträts und der Verzierung der drei bis zwölf Seiten langen Biografien mit Vignetten und Initialen wurde der hohe Anspruch durchaus eingelöst.

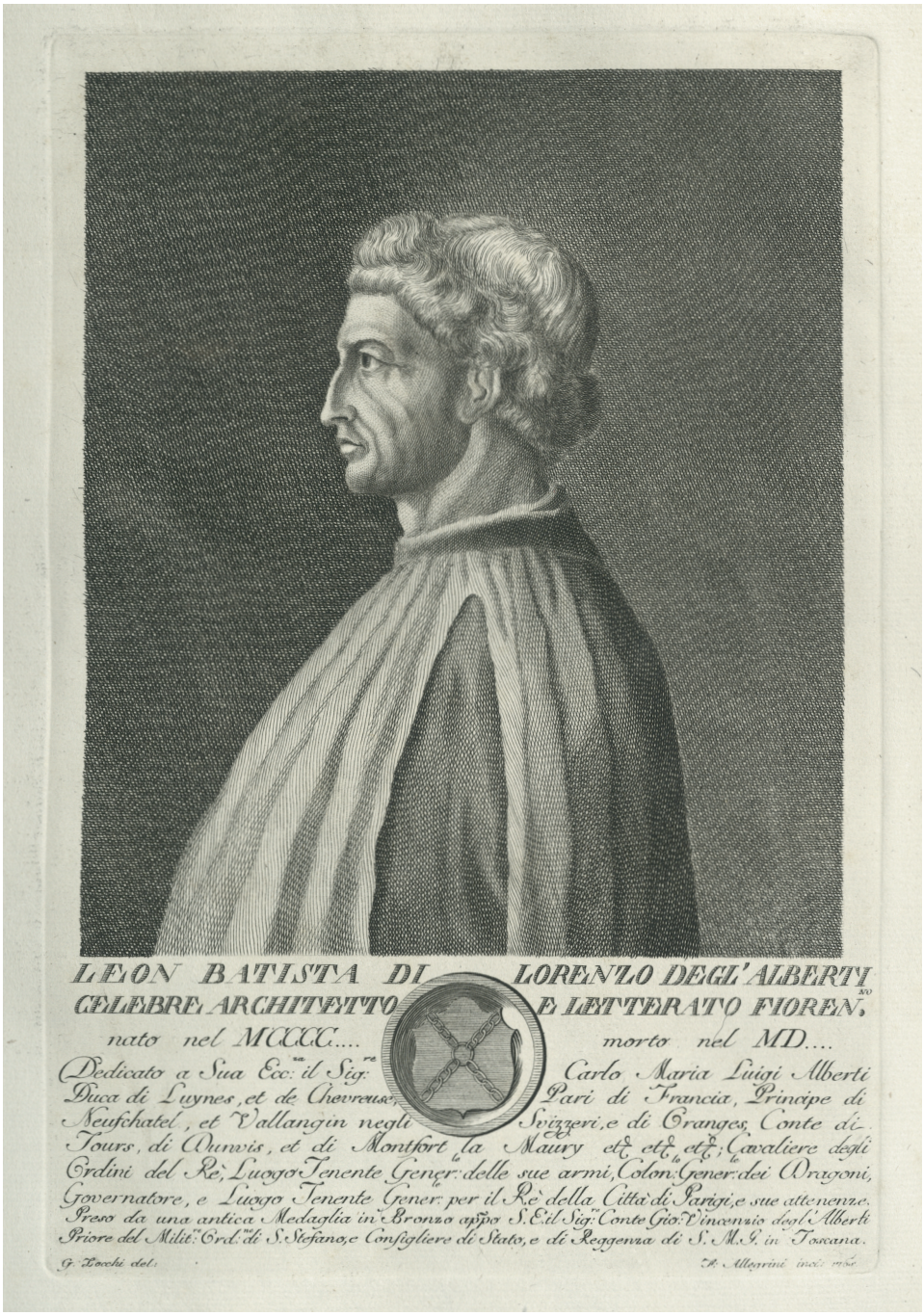
Allegrini widmete das auf Subskriptionsbasis entstandene Werk Peter Leopold von Habsburg-Lothringen, der 1765 die Herrschaft im Großherzogtum Toskana angetreten hatte, sowie dessen Gemahlin María Luisa de Borbón. Indem das Werk Juristen, Astronomen, Weltentdecker, Mathematiker, Botaniker, Dichter, Künstler usw. vorstellte, sollte es die Bandbreite des Potentials rühmen, das in der Toskana lag, und natürlich die zeitgenössischen und zukünftigen Leser zu ebensolchen Taten anspornen.

Entgegen dem tatsächlichen Entstehungsprozess, aber unter Bezug auf eine antike Autorität, erklärt Marco Lastri, der zweite Hauptautor neben Pelli Bencivenni, weshalb man den Kurzbiografien jeweils ein Porträt vorangestellt habe: Schon Sallust erläutere in *De bello Iugurthino*, dass auch Bilder in aufmerksamen Betrachtern den Wunsch nach Nachahmung großer Menschen entfachen könnten (Bd. 1, Vorwort).

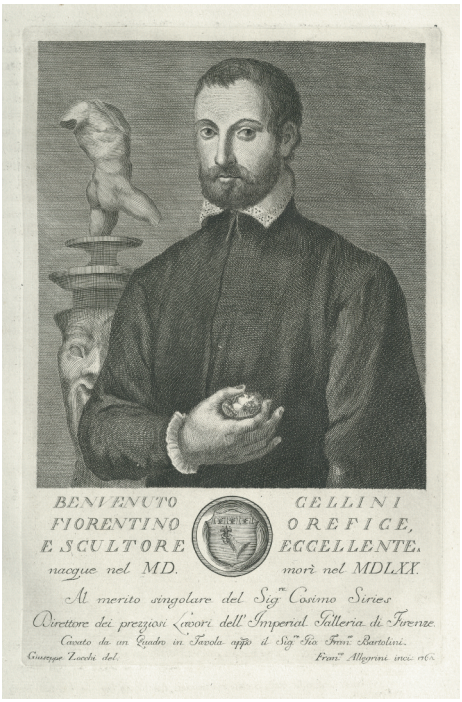
Unter den insgesamt 202 Porträtierten befinden sich, verteilt auf die (jeweils in sich chronologisch geordneten) Bände, 15 Künstler, von Arnolfo di Cambio (1240–1310) bis zu Giovanni da San Giovanni (1592–1636). In dem kurzen Abriss der Künste in der Toskana, den Lastri im Vorwort zum vierten Band gibt, zählt er weitere bildende Künstler auf. Erwähnt werden allerdings nicht Maler der Frührenaissance oder des Manierismus wie etwa Bronzino oder Vasari, auf dessen *Vite* (vgl. Kat. 10) sich die Autoren in den Fußnoten häufig beziehen. Eine Begründung für seine Einschätzung von Phasen der Blüte oder der Stagnation gibt Lastri – der zu Beginn des Werkes notiert hatte, dass die Geschichte „delle Arti forse adesso incomincia“ (Bd. 1, Vorwort) – nicht.

Die Verantwortlichen bemühten sich, und damit stehen sie in der Nachfolge Vasaris, ‚originale Porträts‘ als Vorlagen zu verwenden. Anders aber als der Vater der (Künstler-)Viten verzichtete Allegrini bei den Bildnissen auf Schmuckrahmen und wählte einheitlich das Format eines rahmenlosen Hochrechtecks, in dem die Person meist als Halbfigur vor einem neutralen dunklen Hintergrund dargestellt wurde. Die Bildunterschriften nennen nicht nur Name, Lebensdaten und Profession des Dargestellten, sondern auch die Herkunft der Vorlagen; hier macht sich also allenthalben eine ‚wissenschaftliche‘ Herangehensweise bemerkbar.

Das Bildnis des Giovanni da San Giovanni zum Beispiel (Bd. 4, fol. 109) wurde nach dessen Selbstporträt in den Uffizien angefertigt.[1] Das Bildnis Leon Battista Albertis (Bd. 2, fol. 73; Taf. 83a) übernahm man „von einer alten Bronzemedaille im Besitz der Herrn Grafen Giov. Vincenzio degli Alberti“. In der Tat handelt es sich dabei um Matteo de’ Pastis Medaille auf Alberti von ca. 1450.[2] Allerdings musste der Zeichner die Büste Albertis für das Format des Kupferstichs bis zur



Taf. 83a: Leon Battista Alberti, in: Allegrini: Serie di ritratti d'uomini illustri toscani, Bd. 2, 1768, fol. 73



Taf. 83b: Benvenuto Cellini, in: Allegrini: Serie di ritratti d'uomini illustri toscani, Bd. 1, 1766, fol. 129

Taille verlängern, was den Fokus eher auf die große Masse des Rumpfes lenkt denn auf die Gesichtszüge. Die Gestalt Benvenuto Cellinis (Bd. 1, fol. 129; Taf. 83b) übernahm man „von einem Tafelbild bei Herrn Gio. Fran. Bartolini". Da aus Cellinis Lebzeiten allerdings nur Vasaris Darstellung des betagten Kollegen in einem Deckengemälde im Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio in Florenz verbürgt ist,[3] dürfte es sich bei dem genannten Tafelbild um ein posthumes, fiktives Porträt gehandelt haben. Hinsichtlich Physiognomie, Kostüm und Pose scheint es auf Bildnisse des jungen Francesco de' Medici zu rekurrieren. Während aber Francesco etwa in dem Porträt des Art Institute of Chicago eine Kamee in seiner Hand betrachtet,[4] weist der fiktive Cellini dem Betrachter die 40 soldi-Silbermünze vor, deren Stempel er 1535 im Auftrag Alessandro de' Medicis schnitt.[5]

Die Porträts wurden von 35 verschiedenen Zeichnern, v. a. Giuliano Trabbalesi und Giuseppe Zocchi, vorbereitet. Von Letzterem stammen auch die Vignetten über den Biografien, die mit einer Personifikation oder mythologischen Gestalt das Tätigkeitsfeld des Porträtierten ankündigen, sowie das Alphabet in Capitalis, das mit mythologischen Figuren ausgeschmückt ist. In Kupfer gestochen wurden fast alle 202 Bildnisse vom Sohn des Verlegers, Francesco Allegrini.

In der europäischen Gelehrtenrepublik verbreitete sich die Kenntnis von Neuerscheinungen rasch, etwa durch die Besprechung in literarischen Journalen oder die Aufnahme in Bibliografien.[6] Die zwei Bände, die heute in der Universitätsbibliothek der LMU München aufbewahrt werden, tragen das Exlibris des Propstes des Augustinerchorherrenstifts Polling, Franziskus Töpsl (Amtszeit 1744–96).[7] Dieser war mit dem Aufbau einer Porträtgalerie sowie einem Autorenlexikon seines Kanoniker-Ordens befasst und daher wohl besonders an ähnlichen Projekten interessiert.[8]

Andrea Lermer

1 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 n. 1724.
2 John Graham Pollard: Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo nazionale del Bargello, Bd. 1, Florenz 1984, S. 96, Kat. Nr. 37.
3 Giorgio Vasari: *Cosimo I. de' Medici im Kreise seiner Künstler*, Deckengemälde, um 1560, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florenz; s. Karla Langedijk: The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries, Bd. 1, Florenz 1981, S. 513, Nr. 212 C, und L'opera completa del Cellini, bearb. v. Charles Avery und Susanna Barbaglia, Mailand 1981, S. 83.
4 Alessandro Allori (zugeschrieben): Porträt des *Francesco de' Medici*, ca. 1560, Öl auf Holz, 97,9 x 76,4 cm, The Art Institute of Chicago, Inv. 1965.1179; s. ferner Karla Langedijk: The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries, Bd. 2, Florenz 1983, S. 858, Nr. 13, u. S. 864, Nr. 33 (Schulterstück, um 1570, Museo Stibbert, Florenz, Inv. 12718).
5 L'opera completa del Cellini 1981, S. 88, Nr. 11, u. Tav. III B.
6 Beispielsweise Giuseppe Allegrini: Manifesto. Agli Amatori delle Belle Arti e della Storia Letteraria, in: Novelle Letterarie 27 (1766), Nr. 8, Sp. 113–118. – Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen (o. Jg.) (1769), Nr. 56, S. 518–520. – Betrachtungen über die neuesten historischen Schriften, dritten Theils erster Abschnitt, Altenburg 1771, S. 280–282. – Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Theil 3, neue, vermehrte Aufl., Leipzig 1787, S. 281.
7 Universitätsbibliothek der LMU München, Sig.: 0014/W 2 H.lit. 187.
8 Wolfgang Jahn: Nicht zur Erbauung, sondern zum Ansporn. Die Chorherrenporträts und das Schriftstellerlexikon des Pollinger Propstes Franz Töpsl, in: Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg N.F. 20 (2008), S. 7–81.

Literatur

Nina Knieling: Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogj istorici dei medesimi. Ein toskanisches Porträtwerk des 18. Jahrhunderts, Magisterarbeit Universität Wien 2008: http://othes.univie.ac.at/2410/1/2008-11-04_0003387.pdf (zuletzt: 14.8.2018). – Emanuele Pellegrini: Uomini, cose, scrittura: dalla *Vita* alla *Storia*. Profilo della letteratura artistica toscana del Settecento, in: Mina Gregori und Roberto Paolo Ciardi (Hg.): Storia delle arti in Toscana, Bd. 6, Florenz 2006, S. 95–112.

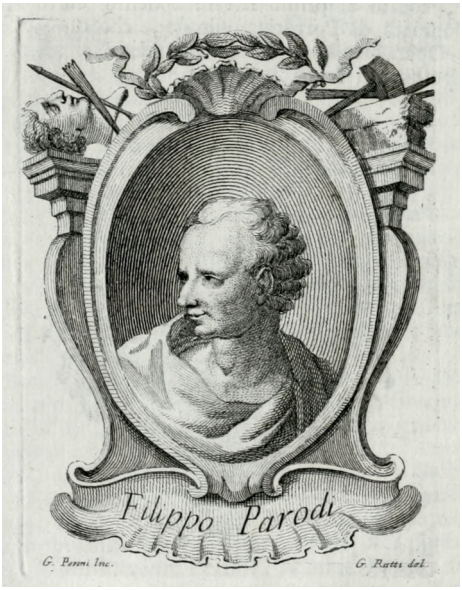
Kat. 84

Raffaele Soprani und Carlo Giuseppe Ratti

Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi

s. l.
1768–1769
4°; 2 Bde., Bd. 1: [6], VIII, 483 S., 40 Porträts | Bd. 2: [4], 395 S., 27 Porträts
Getty Research Institute, Los Angeles

Knapp hundert Jahre nach ihrem ersten Erscheinen wurden Sopranis *Vite* (vgl. Kat. 40) von Carlo Giuseppe Ratti (1737–1795) neu herausgegeben. Der als Sohn eines Malers in Savona geborene Ratti hatte sich 1756 zur künstlerischen Wei-



Taf. 84a: Filippo Parodi, in: Soprani/Ratti: Vite, 1769, Bd. 2, S. 208



Taf. 84b: Sofonisba Anguissola, in: Soprani/Ratti: Vite, 1768, Bd. 1, S. 411

terbildung nach Rom in die Werkstatt des Placido Costanzi begeben und zeigte sich hier empfänglich für neoklassizistische Kunst und Theorie. Bald trat er in Kontakt zu Anton Raphael Mengs, unter dessen Anleitung er mehrere Gemälde ausführte und mit dem er 1770 nach Parma zu den Werken Correggios pilgerte.[1] 1779 widmete er dem verstorbenen Freund eine Biografie in Form eines Nekrologs.[2] Als Schriftsteller war er bereits mit einem Führer zu den Kunstwerken seiner Heimatstadt Genua hervorgetreten.[3] Für sein über mehrere Jahre verfolgtes Projekt einer Kommentierung und Ergänzung der Viten Sopranis ließ er sich von den Kunstgelehrten Giampietro Zanotti in Bologna und Giovanni Gaetano Bottari in Rom beraten.

1768 veröffentlichte Ratti zunächst Sopranis Originaltext in einer sprachlich geglätteten Fassung sowie mit informativen und teils korrigierenden Anmerkungen. Zudem bemühte er sich um eine stringentere Chronologie in der Anordnung der einzelnen Künstlerbiografien; Cavannas Vita des Autors rückte er an den Anfang des Buches. Im Jahr darauf folgte Band zwei, erklärtermaßen „in continuazione delle Vite del Soprani“. Er versammelt 70 Künstlerbiografien von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis in Rattis eigene Gegenwart und berücksichtigt dabei neben Größen des Genueser Barock wie Domenico Piola, Giovanni Battista Gaulli oder Filippo Parodi (Taf. 84a) auch zahlreiche heute weniger bekannte Künstler sowie, Sopranis Prinzip aufgreifend, solche, die nur zeitweise in Genua tätig waren, wie etwa Pierre Puget oder Johann Lucas von Hildebrand.

Auch in der Bebilderung knüpfte Ratti an Soprani an, verwendete aber im ersten Band nicht dieselben Kupferplatten, sondern ließ sie wie Titel und Frontispiz von Giovanni Lorenzo Guidotti und Giuseppe Sforza Perini neu stechen und mit eigens entworfenen ornamentalen Rahmen versehen. Während Ratti das wohl als Vasari-Entlehnung erkannte Porträt des Francesco Spezzino beiseiteließ, fügte er 13 weitere Bildnisse hinzu, darunter die von Bernardo Strozzi, Giovanni Benedetto Castiglione, Perino del Vaga, Pordenone, Domenico Beccafumi, Sofonisba Anguissola (Taf. 84b) und Anthonis van Dyck. Sie gehen auf die Selbstbildnisse der Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici in den Uffizien zurück, wobei offensichtlich die 1752–62 erschienene *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* (vgl. Kat. 70) als unmittelbare Vorlage diente.[4] Mit den 27 Porträts des zweiten Bandes, die Ratti zu einem großen Teil selbst gezeichnet hatte, stieg deren Gesamtzahl auf 67. In dieser Fülle, den variantenreich gestalteten Einfassungen wie auch in den Vignetten und der gediegenen Typografie manifestiert sich ein editorischer und buchkünstlerischer Ehrgeiz, der den Vergleich mit der ebenfalls 1769 erschienenen Fortsetzung von Malvasias *Felsina Pittrice* durch Luigi Crespi (vgl. Kat. 86) mit ihren 44 radierten Porträts nicht zu scheuen braucht. Als gewichtige, auf autoptischen Befunden und genauer Quellenkenntnis basierende Fortschreibung der Viten Sopranis bleibt Rattis zweibändige Neuausgabe für jede Beschäftigung mit der ligurischen Kunst der Renaissance und des Barock unverzichtbar.

Heiko Damm

1 Siehe Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs, 1728–1779, Bd. 2, München 2003, bes. S. 280–287, 394–396.
2 Carlo Giuseppe Ratti: Epilogo della vita del fu cavalier Antonio Raffaello Mengs, primo pittor di Camera de Sua Maesta Cattolica, Genua 1779.
3 Carlo Giuseppe Ratti: Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura, Genua 1766; erweiterte Neuausgabe für ganz Ligurien unter dem Titel *Descrizione delle pitture, scolture e architetture ecc. che trovansi in alcune città, borghi, e castelli delle due riviere* (Genua 1780).
4 Ratti übernimmt – wie alle auf die Uffizien-Selbstbildnisse zurückgehenden Serien – die falsche Identifikation des Ventura Salimbeni.

Literatur

Rosalina Collu: Carlo Giuseppe Ratti. Pittore e storiografo d'arte, Savona 1983. – Giusta Nicco Fasola: Luigi Lanzi, Carlo Giuseppe Ratti e la pittura genovese, in: Università degli Studi di Genova. Istituto di storia medievale e moderna (Hg.): Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco, Mailand 1962, S. 355–408. – Maurizia Migliorini: Introduzione, in: Carlo Giuseppe Ratti: Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762, hg. v. Maurizia Migliorini, Genua 1997.

Kat. 85

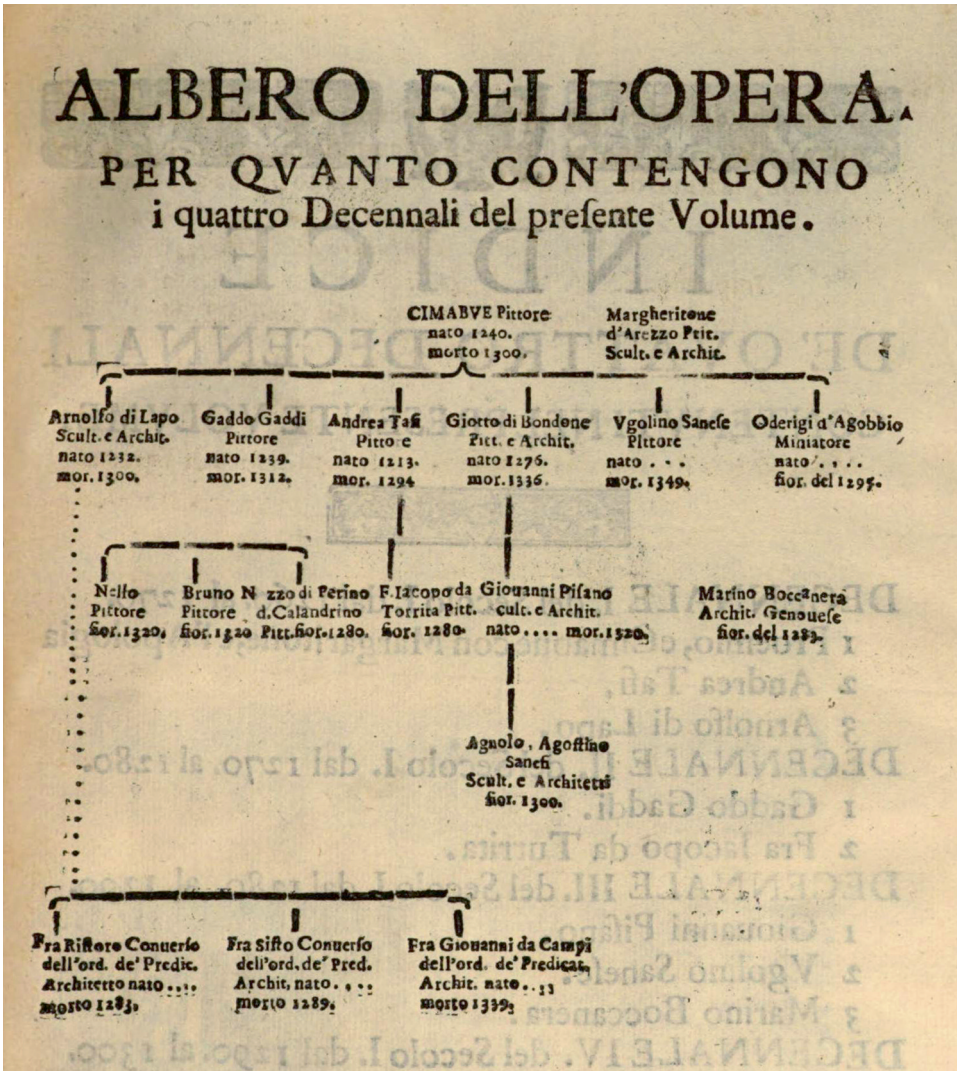
Filippo Baldinucci
Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua

Torino: Stamperia Reale und Stamperia Appiano
[3]1768–1820 [[1]1681–1728]: Hg. v. Giuseppe Piacenza
4°; 6 Bde., Bd. 1: XI, 588 S., 2 Ill., 1 Porträt | Bd. 2: XIX, 532 S., 2 Ill., 1 Porträt | Bd. 3: XLVII, 470 S., 1 Ill., 1 Porträt | Bd. 4: XII, 476 S.,1 Ill., 1 Porträt | Bd. 5: XI, 466 S., 1 Ill., 1 Porträt | Bd. 6: XI, 472 S.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Filippo Baldinucci (1625–1696) wurde in den 1640er Jahren auf Empfehlung Anna de' Medicis von Leopoldo de' Medici als Sachverständiger damit beauftragt, dessen Zeichnungssammlung neu zu ordnen und zu erweitern. Im Zuge einer vergleichenden Gegenüberstellung der Zeichnungen ergab sich für Baldinucci das Tableau einer von Lehrer-Schüler-Verhältnissen vorangetriebenen künstlerischen Entwicklung. Er verband seinen Auftrag mit seinen theoretischen Forschungen und fasste in einem weiteren Schritt den Plan, einen Künstlerstammbaum zu erstellen. Von diesem Vorhaben berichtete er Antonio Magliabecchi bereits am 1. Januar 1676 in einem Brief. Daraus geht nicht nur hervor, dass er die von ihm beobachtete Entwicklung der Kunst in einem Stammbaum zu zeigen beabsichtigte – „farne una pubblica dimostrazione con un albero" –, sondern auch, dass dieser durch einen alphabetischen Index ergänzt werden sollte: „che servisse non tanto per additare i luoghi che hanno in esso albero i maestri, quanto per dar di essi, dei tempi, maniera, opere, maestri e discepoli loro quelle più vere, chiare e brevi cognizioni".[1]

Sehr detaillierte Informationen zum *albero universale* liefert Filippos Sohn, Francesco Saverio Baldinucci, in der Biografie seines Vaters.[2] Der Stammbaum hatte demnach enorme Ausmaße (1,75 x 5,25m) und sollte nach dem Tod Filippos nach Rom gebracht werden, wo Paolo Falconieri eine Kopie in deutlich vereinfachter Form drucken lassen wollte. Allerdings verstarb Falconieri, bevor er dieses Vorhaben in Angriff nehmen konnte.

Bedauerlicherweise ist der *albero universale* nicht überliefert, allerdings finden sich Rudimente in den *Notizie*, die sich jeweils über eine Seite erstrecken und in der Regel am Ende der entsprechenden Biografien platziert wurden. In einigen Fällen, wie beispielsweise in der Biografie Giottos, sind die einzelnen Einträge im Stammbaum aber durch so viele Informationen ergänzt, dass er aufgrund des größeren Umfangs auf einem separaten, aufklappbaren Papierbogen gedruckt werden musste. Von Filippo erfährt der Leser in der Ansprache des zweiten Bandes, dass es sein ursprüngliches Anliegen war, in jedem Band einen Teil des 2.000 Künstler umfassenden *albero universale* zu veröffentlichen, damit die Genealogie



Taf. 85a: Albero dell'opera per quanto contengono i quattro Decennali del presente Volume, in: Baldinucci: Notizie, 1681, Bd. 1, S. 19

der im jeweiligen Band beinhalteten Künstler mit nur einem Blick erfasst werden könne. Darüber hinaus sollten diese Ausschnitte dem Leser ermöglichen, den Stammbaum im Gesamten zu rekonstruieren, beginnend bei Cimabue bis hin zu den zeitgenössischen Künstlern. Da die Unterteilung in die einzelnen Jahrhunderte und Jahrzehnte aber sehr aufwendig war, konnte Baldinucci sein Vorhaben, das er bereits in der Ansprache des ersten Bandes ankündigte und umsetzte (Taf. 85a), in diesem zweiten nicht fortsetzen.



Taf. 85b: Giulio Romano, in: Baldinucci: Notizie, 1820, Bd. 4, Frontispiz

Filippo ergänzte die *Notizie* nicht durch Porträts der Künstler. Lediglich dem dritten Band, der posthum durch seinen Sohn gemeinsam mit Francesco Maria Niccolò Gabburri herausgegeben wurde, ist ein Autorenporträt Filippos vorangestellt. Dieses ist einem um 1696 entstandenen Gemälde Pier Dandinis entnommen.[3] Zwar erbat Filippo in einer Ergänzung zu seinem *Questionario*[4], der dazu diente, Informationen zeitgenössischer Künstler zu erhalten, Angaben zum Aussehen der Künstler, doch war es ein schlicht unmögliches Unterfangen, von jeder der über 700 mit Biografien bedachten Künstlerpersönlichkeiten ein Bildnis zu erhalten – zumal er von vielen überhaupt nur sehr wenige Informationen zusammentragen konnte. Darüber hinaus war sein Anspruch an das Werk, den Verlauf der Kunstgeschichte im Sinne eines genealogischen Lehrer-Schüler-Verhältnisses zu zeigen, was sich eben in den Stammbäumen niederschlägt.

Ganz anders verfährt der Herausgeber der dritten Edition, der Turiner Architekt Giuseppe Piacenza: Er stellt nun fünf Bänden je ein Autoren- bzw. Künstlerporträt voran, die von Giulio Traballasi und Giovanni Comando gezeichnet und von Antonio Baratti, Carlo Faucci, Luigi Valperga und Luigi Rados gestochen wurden. Piacenza, der, wie er im Vorwort des ersten Bandes erläutert, Baldinuccis Aufruf, die *Notizie* zu ergänzen und fortzuführen, folgt, brach die ursprüngliche Struktur des Werkes auf, indem er zwar die Aufteilung in sechs Bände beibehielt, diese aber wiederum in Bücher unterteilte, die jeweils von einer von ihm verfassten „Dissertazione“ mit theoretischen Überlegungen eröffnet werden. Zudem ergänzte er Stammbäume und zahlreiche Biografien, die in der ersten Edition fehlten, wie beispielsweise die Lebensbeschreibungen Michelangelos, Brunelleschis sowie Leon Battista Albertis und Leonardo da Vincis.[5] Für diese hat er nicht auf bereits veröffentlichte Lebensbeschreibungen zurückgegriffen, sondern sie neu verfasst, wie am Beginn der Michelangelo-Vita erläutert wird (Bd. 3, S. 39). Bei der Aufteilung der Biografien auf die einzelnen Bände richtete Piacenza sich ebenfalls nicht nach der ersten Edition, so dass die dritte Auflage mit den Biografien des Jahrzehnts 1560–70 im sechsten Band endet. Er begründet die neue Gliederung im Vorwort des ersten Bandes damit, dass er Baldinuccis ursprüngliche

Einteilung als zu unübersichtlich empfunden habe. Das Fehlen der Biografien des Jahrzehnts 1570–80 sowie die ursprünglich geplante, aber nicht umgesetzte Fortsetzung der *Notizie* ist vermutlich Piacenzas Tod im Jahr 1818 geschuldet.

Der erste Band dieser dritten Edition wird durch das Autorenporträt des Filippo Baldinucci eröffnet, das bereits in der ersten Ausgabe enthalten war. Den weiteren vier Bänden sind Künstlerporträts von Brunelleschi, Michelangelo, Giulio Romano (Taf. 85b) und Vasari vorangestellt, wobei die jeweiligen Biografien nicht zwangsläufig in dem Band enthalten sein müssen, dem das Porträt vorangestellt ist. Dem sechsten und letzten Band ist kein weiteres Porträt beigefügt. Die Vorlagen dieser Porträts, die allesamt in einem ovalen Bildfeld und schlichtem Rahmen platziert und unterhalb des Bildfeldes durch eine Schrifttafel mit Namen und Profession ergänzt sind, lassen sich nicht in allen Fällen eindeutig bestimmen. Das Bildnis Giorgio Vasaris, datiert 1817, zeigt den Porträtierten im Brustausschnitt bemerkenswerterweise nicht als Künstler, sondern als Schriftsteller, ein aufgeschlagenes Buch in den Händen haltend. Auffällig sind auch die krausen Haare und der gewellte Bart, die von der Darstellung in seinem Florentiner Selbstbildnis abweichen.[6]

Das auf das Jahr 1812 datierte Bildnis Michelangelos – das einzige, das nicht um Instrumente, die auf die Profession hindeuten, ergänzt ist – geht wohl auf ein von Daniele da Volterra um 1544 gefertigtes, unvollendetes Porträt zurück[7] und weist große Ähnlichkeit zu dem entsprechenden Porträtstich in Nikolaus Reusners *Icones sive imagines vivae* von 1589 auf (vgl. Kat. 14 und Essay Valeska von Rosen).[8]

Besonders bemerkenswert ist das Porträt Giulio Romanos: Dieses ist dem Doppelporträt mit Raffael entnommen, allerdings wurde Romano ein Pinsel in die rechte, ursprünglich leere Hand gelegt, die mit ausgestrecktem Zeigefinger aus dem Bild heraus auf den Betrachter weist. Der Knauf des Degens, den seine linke Hand umfasst, wurde im Stich durch eine Palette ausgetauscht.

Isabell Franconi

1 Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. II, II, 110, c. 275.
2 Francesco Saverio Baldinucci: Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII. Prima edizione integrale del codice palatino 565, hg. v. Anna Matteoli, Roma 1975, S. 25. Originalausgabe als Manuskript in 2 Bde., Florenz, Biblioteca Nazionale, ms. Pal. 565, o. J.
3 Florenz, Accademia della Crusca, Villa medicea di Castello; siehe weiterführend Conte 2009.
4 Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. II, II, 110, f. 33.
5 In der Forschung wurde das Fehlen dieser – vor allem auch in Hinblick auf Vasaris *Vite* – wichtigen Biografien zwar in einigen Fällen angemerkt, aber nicht weiter kommentiert oder hinterfragt. Das ist besonders erstaunlich vor dem Hintergrund, dass Baldinucci in der Forschung wiederholt als ‚neuer Vasari' betitelt wird (was fragwürdig ist, wie die Verfasserin im Rahmen ihres Dissertationsprojekts zu zeigen bemüht ist).
6 Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 1819/Poggio Imperiale.

7 New York, Metropolitan Museum, New York, Inv. Nr. 1977.384.1.
8 Anhand einer Ergänzung unterhalb der Namenstafel lässt sich sagen, dass die unmittelbare Vorlage zu diesem Stich in der Bibliothèque Impériale in Paris verwahrt wird.

Literatur
Floriana Conte: Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini, in: Studi secenteschi 50 (2009), S. 171–207. – Edward L. Goldberg: After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence, Princeton, NJ 1988.

Kat. 86

Luigi Crespi
Vite de' pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice

Rom: Marco Pagliarini
1769
4°; [20] Bl., 344 S., 44 Porträts
Privatbesitz

Die Ausg. erscheint zeitgleich auch mit abweichendem Titelblatt explizit als Fortsetzung der beiden Bde. von Malvasia 1678 als *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi Tomo Terzo*

Die Fortsetzung der 1678 von Carlo Cesare Malvasia verfassten *Felsina Pittrice* (vgl. Kat. 42) beginnt mit der Widmung an Carlo Emanuele III., Herzog von Savoyen und König von Sardinien. Der Autor Luigi Crespi (1708–1779) begründet die Zueignung mit der Kunstsinnigkeit des Königs, der 1742 „wertvolle Monumente" für die „stanza dell'arte militare" der Bologneser Accademia Clementina gestiftet habe. Auch habe der Vater des Autors, Giuseppe Maria Crespi, als Maler die Gunst dieses Herrschers genossen.

In der Vorrede an den Leser schreibt Crespi seinem Vorgänger Malvasia das Verdienst zu, ans Licht gebracht zu haben, dass Bologna, was die Größe ihrer Künstler angeht (S. XII), unter den ersten Städten Italiens rangiere. Bislang habe sich lediglich der Dichter und Maler Giampietro Zanotti der Aufgabe angenommen, die Künstler seit der 1710 erfolgten Gründung der Accademia Clementina bis zum Jahr 1730 dem Vergessen zu entreißen (S. XIII; vgl. Kat. 62). Eine gültige ‚genealogische' Fortführung der *Felsina Pittrice* von Malvasias Zeit bis zur Akademiegründung und darüber hinaus sei jedoch noch nicht erschienen. Er, Crespi, sei vom Florentiner Gelehrten und vatikanischen Bibliothekar Giovanni Bottari Gaetano zu diesem Projekt ermuntert worden. Der hochbetagte Giampietro Zannotti habe ihn mit Notizen und Informationen zu einzelnen Künstlern versehen,



Taf. 86a: Carlo Cesare Malvasia, in: Crespi: Vite de' pittori Bolognesi, 1769, S. 1



Taf. 86b: Lucia Casalini Torelli, in: Crespi: Vite de' pittori Bolognesi, 1769, S. 246

während andere Gelehrte ihm unerklärlicherweise jede Hilfe verweigert hätten (S. XV).

Gleich eingangs zeigt sich eine rhetorische Strategie Crespis, die Giovanna Perini Folesani jüngst dazu veranlasste, seine Arbeitsweise als schlampig, durch die zahlreichen literarischen Plagiate als wissenschaftlich irrelevant und das Projekt insgesamt als „vertane große Chance" (2017, S. 37) zu charakterisieren: Eigentlich, so schreibt Crespi, habe er den Band in drei Teile untergliedern wollen: Der erste sollte die Maler umfassen, der zweite die Bildhauer und Architekten, im dritten Band sollten die seit Erscheinen der *Felsina Pittrice* publizierten Kritiken der Viten-Sammlung zusammengefasst werden. Leider könne nun lediglich der erste dieser geplanten Bände realisiert werden. Abgesehen davon, dass dieser Hinweis verwirrt, da Crespis Sammlung neben den Viten der Maler eben auch Lebensbeschreibungen von Bildhauern, Architekten, Ingenieuren und Anatomen umfasst, ist dieser Passus in der Vorrede kennzeichnend für Stil und Arbeitsweise Crespis. Sein Vitenwerk, so Perini Folesani, ist „schludrig, unvollständig, häufig unpräzise oder fehlerhaft, fast immer von äußeren privaten Interessen geleitet, auch dann, wenn angeblich handfeste, triftige Gründe und vielversprechende Ideen zugrunde lägen, die aber dann meistens aus dem Fokus geraten und sich in Luft auflösen" (2017, S. 37). Zugutehalten kann man Crespi jedoch sein erklärtes Ziel, sich jeder Weitschweifigkeit zu enthalten, um dem

„modernen Geschmack" zu entsprechen und „weniger langweilig für den Leser" zu sein (S. XVI).

Nach zwei Sonetten auf den Autor Crespi, verfasst von Doriclo Dioneo (=Filippo Ercolani) und Flaminio Scarselli, ist die erste Vita des Bandes keinem Künstler, sondern Carlo Cesare Malvasia gewidmet. Im vorangestellten Porträtmedaillon (Taf. 86a) hält dieser die *Felsina Pittrice* gut sichtbar in der Hand und ist durch sein Käppchen, den *pileolus,* als Kanoniker erkennbar.

Crespi schreibt nicht, welche Künstler ihm die Vorlagen für die Porträtstiche lieferten. Vermutlich stammen sie aus seiner eigenen Hand, denn Luigi Crespi war als Porträtmaler sehr erfolgreich (Perini-Folesani 2017). Die insgesamt 44 Porträt-Ovale werden nicht wie in der *Felsina Pittrice* von Kränzen gerahmt, sondern von Schrift. Der Name des jeweiligen Künstlers, sein Metier und gegebenenfalls seine Akademie-Angehörigkeit werden hier spezifiziert. So lautet die Umschrift zu Malvasias Porträt „Co. Carlo Ces. Malvasia Can. Let. Publ. Autore della Felsi. Pittrice", und eines der insgesamt nur drei in das Vitenwerk aufgenommenen weiblichen Porträts – Lucia Casalini Torelli (Taf. 85b), Anna Morandi Manzolini und Eleonora Monti – benennt die Dargestellte als „Lucia Casalini Torelli Bolognese Pittrice Accadem. Clemen."

Eine der längsten Viten (S. 201–232) widmet Crespi seinem Vater, Giuseppe Maria Crespi, der ihn selbst in der Malerei unterwiesen habe. Neben dieser sich über mehr als 30 Seiten erstreckenden Vita fallen andere dagegen sehr kurz aus, und viele Künstler gehen ohne einen Porträtstich aus (so auch Elisabetta, Barbara und Anna Sirani, S. 74 f.). Eine solche Kurzvita lautet beispielsweise: „Durch einen Fausthieb auf die Brust starb am Montag, den 11. Dezember 1622 der Maler Marc'Antonio, der den Beinamen dal Violino trug, weil er der Sohn von Alfonso, dem Geigenspieler war, und er wurde in der Kirche S. Michele de' Leprosetti bestattet" (S. 21). Offenbar hat Crespi nicht nur die Archive der Akademie, sondern auch die Pfarrei-Bücher der Kirchen seiner Stadt nach Künstlernamen durchkämmt (vgl. auch S. 20).

Zu den Porträtmedaillons gesellen sich im Band noch weitere Stiche mit Rombezügen – Minerva zwischen Romruinen (S. X) oder ein Stich des Pantheons (S. XVII) –, Elemente aus der Welt der drei Künste – Zirkel, Winkelholz, Malstab, Posaune, eine Art gestufter Rundsockel und Lorbeerzweige (S. XI) – sowie eine anspruchsvollere emblematische Darstellung, in welcher ein gekrönter Adler zwischen seinen Schwingen ein Schriftband mit der Aufschrift „Prodiit et gelidus" entfaltet, während unten in der Landschaft (bestehend aus Baumwurzeln und einer Art Löwenpranke) ein zweites Schriftband den Namen „Co. Carlo Malvasia l'Ascoso" nennt (S. 241).

Urte Krass

Literatur
Giovanna Perini Folesani: Luigi Crespi storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario (im Druck), Florenz 2018. – Dies.: Luigi Crespi storiografo, mercante, artista: profilo critico di un avventuriero poco fortunato, in: Mark Gregory D'Apuzzo und Irene Graziani (Hg.): Luigi Crespi. Ritrattista nell'età di papa Lambertini, Milano 2017, S. 27–47. – Renato Roli: Luigi Crespi, in: Alberto M. Ghisalberti (Hg.): Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 30, Rom 1984, S. 718–722.

Kat. 87

[Ignazio Enrico Hugford]

Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura. Con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti

Florenz: Gaetano Cambiagi (Bde. 1 u. 2) | Luigi Bastianelli e Co. (Bd. 3) | Domenico Marzi e Co. (Bde. 4–7) | Allegrini, Pisoni e Co. (Bde. 8–12)
1769–1775
4°; 12 Bd., Bd. 1: XXXIII, 115 S., 26 Taf. | Bd. 2: XV, 110 S., 25 Taf. | Bd. 3: IX S., [1] Bl., 158 S., [1] Bl., 25 Taf. | Bd. 4: X S., [1] Bl., 208 S., 25 Taf. | Bd. 5: XI S., [1] Bl., 218 S., 25 Taf. | Bd. 6: V–XI S., [1] Bl., 231 S., 25 Taf. | Bd. 7: VII S., [1] Bl., 249 S., 25 Taf. | Bd. 8: [4] Bl., 154 S., 25 Taf. | Bd. 9: [3] Bl., 160 S., 25 Taf. | Bd. 10: [4] Bl., 172 S., 25 Taf. | Bd. 11: [3] Bl., 223 S., 25 Taf. | Bd. 12: [4] Bl., 177 S., 25 Taf.
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Diese allein schon quantitativ eindrucksvolle *Serie* von Lebensbildern in zwölf Bänden, ohne Angabe eines Autors von verschiedenen Verlegern nacheinander publiziert und mit 300 Künstlerporträts ausgestattet, wurde von der Forschung bislang wohl deshalb so stiefmütterlich behandelt, da man sowohl den Text als auch die Bildnisse als Derivate von Vasari (vgl. Kat. 10), Ridolfi (vgl. Kat. 31), Malvasia (vgl. Kat. 42) und anderen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts verstanden zu haben glaubte. Gleichwohl ist das Werk in mindestens dreierlei Hinsicht interessant: der Widmung eines jeden Bandes an einen Florentiner Aristokraten und damit der ‚sozialen Funktion' der Publikation; der formalen Einheitlichkeit der Bildnisse, die alle nach Zeichnungen von Ignazio Enrico Hugford (1703–1778) entstanden, einem Schüler von Anton Domenico Gabbiani (der seinerseits bei Justus Sustermans gelernt hatte); und schließlich der Überarbeitungen und Modifikationen älterer Vorlagen, die bei einigen Bildnissen ersichtlich werden.

Neue Untersuchungen haben erstmals die entscheidende Rolle von Ignazio Hugford bei diesem Projekt herausgearbeitet: Wenigstens 286 Porträts basieren auf Zeichnungen Hugfords – sie haben sich in einem Klebeband des Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien erhalten.[1] Die Zuschreibung dieser Zeich-



Taf. 87a: Sante Pacini (Stecher): Antiporta mit Sibylle, in: Hugford: Serie, Bd. 1, 1769, Taf. vor Titelblatt



Taf. 87b: Niccolò detto il Tribolo, in: Hugford: Serie, Bd. 6, 1773, vor S. 1



Taf. 87c: Francesco Zuccarelli: Scultura del gran Buonarroti, in: Ascanio Condivi: Vita di Michelagnolo Buonarroti […], Florenz 1746 [1747], Taf. vor S. 109

nungen wird durch eine Anmerkung bestätigt, die sich bei der Eloge auf Michelangelo findet und die besagt, dass Hugford alle Zeichnungen für die ersten drei Bände alleine geschaffen habe (Bd. 4, S. 59, Anm. 1). Von Band vier an weist die Mehrzahl der Stiche dann explizit den Hinweis „H. del." (*Hugford delineavit*) auf. Die Zeichnungen basieren dabei auf vorausgehenden Stichserien – Vasari, dem *Museum Florentinum* (vgl. Kat. 70), Ridolfi, Sandrart (vgl. Kat. 41), Soprani (vgl. Kat. 40 u. 84), Bellori (vgl. Kat. 39), Descamps (vgl. Kat. 71), Dezallier d'Argenville (vgl. Kat. 67) –, auf Werken, die Hugford aus der Sammlung der (Selbst-)Bildnisse der Uffizien oder aus anderen Sammlungen kannte (z. B. das Porträt des Michelangelo aus einem Original von Francesco Salviati in der Bracci Sammlung) oder aber auf Stücken in seiner eigenen Sammlung, wie im Text besonders ausdrücklich vermerkt (Mombeig Goguel 2010, S. 308 u. 316, Anm. 52; Grisolia 2014, S. 99 f.). Daher wurde auch vorgeschlagen, dass Hugford für die Konzeption des Gesamtwerks verantwortlich gewesen sein könnte (Baroni 2014).

Den ersten Band eröffnet eine von Sante Pacini gestochene, handkolorierte Antiporta nach einem angeblichen Entwurf Pontormos, die eine Sibylle mit den Attributen von Malerei, Skulptur und Architektur zeigt (abgeleitet von der von Federico Zuccari im Oratorio del Gonfalone in Rom gemalten), wobei diese auf einer Tafel einen abweichenden Titel für das Werk präsentiert: *Istoria e ritratti di celebri professori di pittura, scultura e architettura dalla prima ristaurazione di dette belle arti fino al presente tempo* (Taf. 87a; Mombeig Goguel 2010, S. 307). Die meisten Bildnisse wurden von Giovan Battista Cecchi, Cosimo Colombini, Benedetto Eredi und Giovan Battista Betti gestochen (Grisolia 2014, S. 103, Anm. 36); die Texte wohl von den Freunden Hugfords verfasst.

Auch wenn die Physiognomien der Künstler zum großen Teil auf älteren Vorlagen beruhen, wurde der Zuschnitt der Bildnisse doch häufig modifiziert, so wurden etwa Objekte oder Attribute hinzugefügt, die bei den Originalen fehlen. Exemplarisch verdeutlicht dies das Porträt des Tribolo, das Cecchi nach Entwurf Hugfords stach (Taf. 87b): Das Gesicht stimmt zwar mit dem Holzschnitt bei Vasari überein, aber wie bei allen anderen Porträts der *Serie* wurden die Rahmen Vasaris weggelassen, der Bildausschnitt vergrößert und zu einem Halbfigurenformat ergänzt sowie in diesem Fall als Attribut ein Flachrelief mit einer Minerva ergänzt. Der Begleittext erklärt, dass damit eine Zuschreibung korrigiert werden sollte: „Herr Ignazio Hugford, berühmt für seine Fähigkeiten als Zeichner (der im Übrigen auch die Porträts gefertigt hat, die dieses Werk zieren), glaubte zurecht, das Konterfei Niccolòs so darstellen zu müssen, wie es am Beginn dieses Ruhmestextes zu sehen ist, nämlich dass dieser das Modell einer Victoria vorzeigt, die er unvollendet in der Fortezza di S. Miniato hinterlassen hat; und zwar zum einen, um eine Vorstellung von der Schönheit einer solchen Statue zu geben, zum anderen, um zu betonen, dass es sich bei [Tribolo] um ihren wahren Schöpfer handelt, die falsche Zuschreibung an Michelangelo Buonarroti korrigierend, die sich in der Vita dieses großen Mannes von der Hand des Condivi findet; dort gibt es auch eine Reproduktion von Zuccherelli nach diesem Entwurf" (Bd. 6, S. 13, n. 1).[2] Der Hinweis bezieht sich auf den Kupferstich des Francesco Zuccarelli (Taf. 87c), der die Ausgabe von 1746 von Condivis *Vita di Michelangelo* illustriert.[3]

Chiara Franceschini
(Übersetzung Ulrich Pfisterer)

1 GDSU, 3947 F – 4246. Borroni Salvadori 1983, S. 1042, Anm. 94; Mombeig Goguel 2010, S. 309; Grisolia 2014, S. 103, Anm. 39.
2 Übers. Ulrich Pfisterer.
3 Vita di Michelagnolo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi, Florenz 1746 [[1]1747], S. xxvii u. Taf. vor S. 109.

Literatur

Alessandra Baroni: Pacini, Sante (Santi), in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 80, 2014: https://www.treccani.it/enciclopedia/sante-pacini_%28Dizionario-Biografico%29/ (zuletzt: 23.3.2018). – Fabia Borroni Salvadori: Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia 13 (1983), Nr. 4, S. 1025–1056. – Tommaso Casini: La voluttà della stampa: pittori e architetti illustri nei libri di ritratti e biografie; breve „excursus" da Giorgio Vasari a Ignazio Enrico Hugford', in: L' Erasmo 32 (2006), S. 68–75. – Francesco Grisolia: Ignazio Enrico Hugford, eclettico disegnatore del Settecento fiorentino, in: ArtItalies 20 (2014), S. 90–103. – Catherine Mombeig Goguel: Revival vasariano nella Firenze della metà del Settecento, intorno a Ignazio Hugford e Santi Pacini, in: Katja Burzer u. a. (Hg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 301–316.

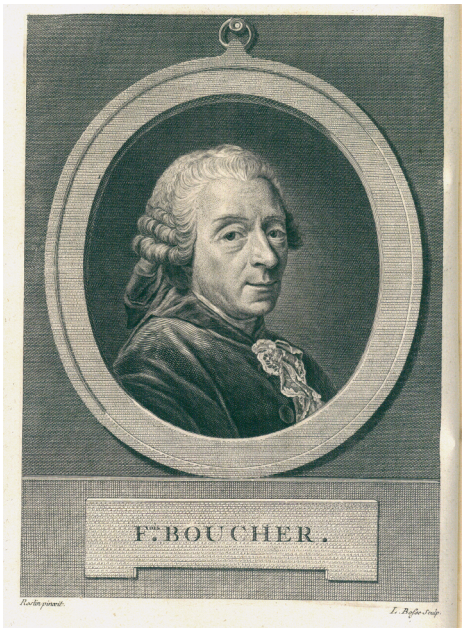
Kat. 88

Jean-Bernard Restout und Charles-Nicholas Cochin
Galerie françoise, ou portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France

Paris: Herissant le Fils
1771–1772
2°; 2 Bde., Bd. 1: 20 Biografien und Taf. mit jeweils separat num. Begleittext zwischen 4 u. 15 S. | Bd. 2: 20 Biografien und Taf. mit jeweils separat num. Begleittext zwischen 4 und 14 S.
Universitätsbibliothek Augsburg

Die „Französische Galerie" blieb auch im zweiten Anlauf Fragment. Der Verlag Herissant le Fils publizierte ab 1770 eine *Galerie des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France* in Lieferungen zu je sechs Bildnissen in Mezzotinto-Technik, für die der Porträtmaler und Druckgrafiker Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty (1740–1786) verantwortlich zeichnete, begleitet von unterschiedlich langen, anonym verfassten Kurzbiografien. Das Projekt kam aus unbekannten Gründen aber nicht über die ersten zwei Cahiers hinaus (da die erste Lieferung ein Frontispiz enthielt, erschienen insgesamt nur elf Porträtdrucke).

Das Unternehmen wurde daraufhin mit gleichem Titel, nun aber unter Leitung des *peintre ordinaire du Roi* und Mitglieds der Academie Royale Jean-Bernard Restout (1732–1797) im folgenden Jahr nochmals von vorne begonnen (die bisherigen Subskribenten konnten ihre schon erhaltenen Cahiers beim Verlag kostenlos umtauschen).[1] Das Vorwort, das die meisten Passagen der Version von 1770 einfach wiederholt, gibt keine Begründung für dieses ungewöhnliche Vorgehen. Die Prinzipien blieben die gleichen: Geplant war eine groß angelegte Galerie der Berühmtheiten, die jedoch nicht unbedingt in Frankreich geboren sein mussten, sondern auch allein durch ihr Wirken dort als „concitoyens" Aufnahme finden konnten. Lebende Personen wurden nicht behandelt, allerdings lag das Interesse zunächst auf der jüngsten Vergangenheit. Allein das Verdienst sei entscheidend für die Aufnahme gewesen, weshalb man sich nicht wundern dürfe, einen einfachen Künstler neben einer Person von Geblüt zu sehen. Zur Abwechslung und als ‚Reverenz an die Schönheit' war schließlich geplant, auch einige Frauen zu berücksichtigen. Pro Lieferung sollten zudem aus Gründen der Kurzweil keine zwei Personen aus der gleichen Kategorie vorkommen. Begonnen wurde gleichwohl mit einer Reihe französischer Herrscher bis zurück zu Heinrich IV. Aufgestockt wurde allerdings das Format von Groß-Quart zu Klein-Folio, um in den Bibliotheken wahrscheinlicher bei den „Livres curieux" eingereiht zu werden, und die Abbildungen wurden nun als Radierungen realisiert. Dies erklärt das Vorwort damit, dass man zwar allgemein glaube, die Schabkunst sei am besten geeignet, eine Person treffend wiederzugeben, dass diese Technik aber



Taf. 88a: François Boucher, in: Restout und Cochin: Galerie françoise, 1771–72, Bd. 2, n. n.



Taf. 88b: Jean Restout, in: Restout und Cochin: Galerie françoise, 1771–72, Bd. 2, n. n.

nicht allen gefalle und außerdem von Radierungen mehr gute Abzüge hergestellt werden können (nebenbei waren Radierungen auch billiger herzustellen und der Preis für die Abonnenten ließ sich dadurch senken). Um ein monatliches Erscheinen der Lieferungen zu garantieren, wurde die Zahl der Grafiken pro Cahier auf fünf reduziert, das Erscheinen eines Frontispizes auf später verschoben. Freilich blieb es auch so bei nur fünf Lieferungen für das Jahr 1771 und fünf weiteren für 1772. Selbst der Umstand, dass mit dem zweiten Band Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), Grafiker und ständiger Sekretär der Académie Royale de Peinture et Sculpture, die Herausgabe übernahm, änderte nichts am stockenden Fortgang, so dass der Verlag das finanziell offenbar wenig erfolgreiche Projekt dann endgültig beendete.

Der Fokus auf jüngst verstorbene Personen liefert unter den 40 vorgestellten Persönlichkeiten auch vier teils schon deshalb interessante Biografien von Künstlern, da es sich um deren früheste bekannte Lebensbeschreibungen handelt: Im ersten Teil wird der Maler Charles André van Loo vorgestellt (das Porträt nach einem Bildnis seines Neffen Louis-Michel van Loo), im zweiten der Maler François Boucher (nach einem Bildnis von Alexandre Roslin; Taf. 88a), der Dekorateur, Architekt und Trompe-l'œil-Spezialist Giovanni Niccolò Servandoni (nach einem Bildnis von Jean-François Colson) sowie Jean Restout, der 1768 verstorbene

Maler-Vater des Herausgebers Jean-Bernard Restout (nach einem Bildnis von der Hand des Sohnes; Taf. 88b). Vor allem erlaubte die Biografie von Restout aber auch, einen anderen seiner Schüler am Ende lobend zu erwähnen: Charles-Nicolas Cochin.

Ulrich Pfisterer

1 Ein ausführlicheres Verlagsprospekt zur zweiten Version digitalisiert unter: https://archive.org/stream/galeriebrancoi00heri#page/n1 (zuletzt: 7.9.2018).

Literatur

David A. Bell: The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680–1800, Cambridge, MA/London 2001.

Kat. 89

Nikolaus Adaukt Voigt
Effigies virorum eruditorum, atque artificium Bohemiae et Moraviae

Prag: Wolfgang Gerle
1773–1775
8°; 2 Bde., Bd. 1: 111 S., 32 Taf. | Bd. 2: 163 S., 26 Taf.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Franz Martin Pelzel (Ignaz von Born und Adaukt Voigt)
Abbildungen Böhmischer Und Mährischer Gelehrten Und Künstler, Nebst Kurzen Nachrichten Von Ihren Leben Und Werken

Prag: Wolfgang Gerle, Iohann Karl Hraba und Matthäus Adam Schmadl
1773–1782
8°; 4 Bde., Bd. 1: 122 S., 32 Taf. | Bd. 2: 183 S., 26 Taf. | Bd. 3: 191 S., 27 Taf. | Bd. 4: 191 S., 31 Taf.
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Johann Balzer
87 Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler

Prag: Schönfeld
s. a. [zwischen 1773 und {vor} 1782]
4°; 19 S., 87 Taf.
Bayerische Staatsbibliothek, München

Das großangelegte biografische Unternehmen geht auf den böhmischen Piaristen Nikolaus Adaukt Voigt (1733–1787) zurück. Der Historiker und Sprachwissenschaftler[1] verfasste unter der Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter die lateinische Ausgabe der *Abbildungen* und gab dazu die zweibändige Quellensammlung *Acta litteraria Bohemiae et Moraviae* (1775–83) heraus. Gleichzeitig erschien eine deutsche Ausgabe der ersten beiden Bände, die von Martin Pelzel[2] (1734–1801) und Ignaz von Born[3] (1742–1791) betreut und dann auch in dieser Sprache mit zwei weiteren Bänden fortgeführt wurde. Gemeinsam war allen Beteiligten das Anliegen, mit diesem enzyklopädischen Werk das Bewusstsein für die Kultur Böhmens und Mährens zu stärken.[4] Wie seine Verbreitung zeigt, wurde es durchaus auf breiter Basis rezipiert und prägte durch die enthaltenen Porträts auch visuell das Bild vieler der vorgestellten Persönlichkeiten.

Alle Bände, sowohl der lateinischen als auch der deutschen Ausgabe, sind gleich aufgebaut, auch was das Druckbild und die Illustrationen betrifft: Jeder Biografie wurde ein Stich mit einem Porträt oder seltener einem Motiv vorangestellt. Für die Illustrationen zeichneten neben Johann Kleinhard[5] als Entwerfer Johann Balzer[6] und in den letzten beiden Bänden auch Andreas Niederhofer[7] als Stecher verantwortlich. Balzer und Kleinhard arbeiteten hauptsächlich nach gemalten oder – wenn möglich – nach druckgrafischen Bildnissen. Dabei beschränkten sie sich in der Mehrzahl auf die Wiedergabe der Büste, die dann von einem ovalen Rahmen umgeben wurde, Attribute platzierte man zumeist vor dem Bildrahmen. Diesem Prinzip folgte auch Niederhofer.

Die Reihe der nicht streng chronologisch geordneten Biografien wird mit Kaiser Karl IV. eröffnet. Unter den insgesamt 116 Porträtierten ist der Prozentsatz der bildenden Künstler mit 13 Persönlichkeiten relativ gering. Auswahlkriterium für dieses böhmisch-mährische Pantheon war offenbar die Bedeutung der Persönlichkeit für die Kultur der beiden Länder, nicht die Herkunft. Darunter findet sich allerdings kein Künstler, dessen Geburtsjahr vor 1600 liegt. Dies ist zwar einerseits durch die allgemeine Quellenlage zu Künstlerbiografien bis in die Frühe Neuzeit begründet, doch werden auch etliche damals schon bekannte Persönlichkeiten wie z. B. Peter Parler noch nicht einmal erwähnt. Das mag durch die Interessen der Verfasser bedingt sein, die vor allem auf dem Gebiet der Literatur-, Sprach- und Kirchengeschichte sowie den Naturwissenschaften lagen, andererseits deren klassizistischem Geschmack entsprochen haben, wenn z. B. im Vorwort des ersten Bandes festgestellt wird: „Die Gemälde der alten Böhmen sind freylich nicht so künstlich“ (Pelzel, Bd. 1, S. XXXVII). Auf dem Gebiet der Architektur fiel das Urteil milder aus, so hätten die Ruinen der Denkmäler „alter böhmischer Bauart“ noch die einstige Pracht erahnen lassen (Pelzel, Bd. 1, S. XXXVI). Die Zeitgenossen lieferten da ein weitaus differenzierteres Urteil, so etwa Johann Heinrich Wolf.[8] Bei den Künstlerbiografien – Künstlerinnen kommen erwartungsgemäß nicht vor – griff man angeblich größtenteils auf das Wissen



Taf. 89a: Karl Skreta, in: Pelzel: Abbildungen, 1773, S. 108 (=Balzer: Abbildungen, Nr. 29)

des Historienmalers und frühen Kunsttechnologen Quirin Jahn zurück (Pelzel, Bd. 3, S. 162), allerdings wird auch die damals aktuelle Literatur herangezogen. Manchen Biografien wurden zudem Werkverzeichnisse angefügt.

Im ersten Band des Werks werden die Maler Karl Skreta und Peter Brandel gewürdigt. Die illustrierenden Porträtstiche wurden von Johann Balzer nach den Entwürfen Johann Kleinhards von 1772 und 1773 ausgeführt, dabei war bei Brandels Porträt ein Selbstbildnis[9] die Vorlage und bei Skreta (Taf. 89a) ein Porträtkupfer von Philipp Kilian[10] nach Joachim von Sandrart in dessen *Teutscher Academie* (vgl. Kat. 41). Beiden wird der erste Platz unter den böhmischen Malern zugewiesen (Pelzel, Bd. 1, S. 108). Bei Skreta schätzt man ganz im Sinne der Aufklärung den Realismus – nicht ohne diesen moralisch zu bewerten: „Er blieb in seinen Bildern, ohne in das Gekünstelte oder Uebertriebene zu verfallen, der Natur stäts getreu. Die Zeichnung seiner Figuren ist richtig; ihre Stellung anständig; das Colorit, die Haltung des Lichts und Schatten [sic!] natürlich“ (Pelzel, Bd. 1, S. 110).

Im zweiten Band werden zunächst die Kupferstecher vorgestellt: Zuerst Wenceslaus Hollar, der, wie man hier vorrechnet, 2.397 Kupferstiche geschaffen haben soll. Hollar gab Balzer nach dem Kupferstich von Joannes Meyssens wieder. Unter dem Porträt von Michael Heinrich Ren(t)z verewigte sich der Stecher ausführlicher als sonst: „Gegraben von seinem Schüller J. Balzer“; er wird auch im Biogramm zu Renz hervorgehoben (Pelzel, Bd. 2, S. 150). Johann Ferdinand Schor (Stich Balzers laut Inschrift nach Porträt von Johann Quirin Jahn) wird anschließend als verdienter Mann vorgestellt, den es gelte, „der Vergessenheit zu entreißen“ (Pelzel, Bd. 2, S. 151). Der Bildhauer Ferdinand Brokof (unsignierter Stich von Balzer) wird unter Berufung auf Füssli als Beispiel dafür genannt, „daß man auch ohne Wälschland gesehen zu haben, groß werden könne.“ Er wird gefolgt von dem Architekten Kilian Ignaz Dientzenhofer (Taf. 89b, unsignierter Stich von Balzer), der von seinen Zeitgenossen „für einen der größten Männer in seinem Fache“ gehalten worden sei (Pelzel, Bd. 2, S. 174). Dies sollte

ein Topos in der böhmischen Kunstgeschichtsschreibung werden.[11]

Im nächsten Band werden die beiden Maler Johann Kupezky und Anton Kern vorgestellt. Ihre Porträts wurden beide von Balzer gestochen, wobei ersteres auf ein Selbstporträt von um 1730 zurückgeht, das der Künstler selbst variiert wiederholt. Es wurde vielfach kopiert und von J. Gottfried Saiter für die 1758 veröffentlichte Biografie Kupezkys von Johann Caspar Füssli gestochen (allerdings seitenverkehrt); auf diesem Stich findet sich bereits ein ähnlicher Bildausschnitt in ovaler Rahmung.[12] Für Kerns Bildnis war ein Porträt von seinem Lehrer Giacomo Ceruti das Vorbild, dessen Verbleib nicht bekannt zu sein scheint.[13] Kupezky habe in Rom „bei Raphael und den Antiken, die Geheimnisse des Reitzes und des erhabenen Geschmacks" erlernt, beim Kolorit sich aber an Titian, Correggio, Reni und Caravaggio orientiert (Pelzel, Bd. 3, S. 148). Bei der Beurteilung der Qualitäten Kupezkys verlässt sich der Autor dann jedoch ganz auf dessen Biografen Johann Caspar Füssli, den er deshalb seitenweise zitiert (Pelzel, Bd. 3, S. 153–155).[14]



Taf. 89b: Kilian Ignaz Dientzenhofer, in: Balzer: Abbildungen, s. a. [zwischen 1773 und {vor} 1782], Nr. 56

Der vierte Band enthält die Biografien von vier bildenden Künstlern: die des Malers, Domherrn und Dekans Martin Anton Lublinsky mit einem von Andreas Niederhofer entworfenen und gestochenen Bildnis, des Malers und Freskanten Wenceslaus Reiner mit einem Porträtstich von Balzer nach einem Selbstporträt des Künstlers[15], des Bildhauers Mathias Braun mit einem Stich von Balzer – laut Inschrift nach einem Vorbild von Jan Angers (Onghers)[16] – und schließlich des Malers Anton Raphael Mengs, ebenfalls mit einem von Balzer gestochenen Selbstporträt, wobei er jedoch seitenverkehrt den Porträtstich von Domenico Cunego von 1777 wiedergab. Lublinsky – man vermutet als Lehrer Karl Skreta – malte als regulierter Augustiner-Chorherr zu Olmütz ausschließlich Sujets der christlichen Ikonografie, was auch das angefügte Werkverzeichnis belegt. Dabei sei er so gefragt gewesen, dass er vier bis fünf Gesellen beschäftigt habe. Bei Reiner wird betont, dass er sich alles ‚zu Hause' angeeignet habe. Ausgelernt habe er im Stil des „Stan-

dart“ (Peter van Bloemen, genannt Stendardo) gearbeitet (Pelzel, Bd. 3, S. 97). Sein größtes Verdienst habe aber auf dem Gebiet der Wandmalerei gelegen, so besäße Böhmen „keinen stärkern Fresco Maler […] als Reinern“ (Pelzel, Bd. 3, S. 99).

Das Tafelwerk von Johann Balzer ist ein Sonderdruck der Kupferstiche, die der in Prag tätige Stecher, Zeichner und Verleger 1772 und 1773 für das mehrbändige Geschichtswerk *Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten* ausgeführt hatte. Den Tafeln ist eine Liste mit knappen Biografien der dargestellten Persönlichkeiten vorangestellt, die wie in der Vorlage mit Kaiser Karl IV. beginnen. Balzer orientierte sich bei seinen Kurzbiografien zwar am Hauptwerk, setzte aber eigene Akzente und spitzte manches Urteil noch zu. So habe Johann Caspar Füssli in seiner Biografie Kupezkys über diesen gesagt, „daß er in der vereinigten Stärke der Natur und Farben weder von Vandyk, noch von irgend einem Maler in der Welt übertroffen worden“ (Balzer, S. 17) sei. Hier verkürzt Balzer das durchaus ambivalente Urteil Füsslis zu einer positiven Bewertung.

Am Ende der Kurzbiografien verweist Balzer auf weiterführende Literatur (S. 19), u. a. auch auf die *Effigies eruditorum virorum* und *Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten*, denen er die anderen Titel offenbar entnommen hatte. Im Vergleich zu den Illustrationen der vierbändigen deutschen Ausgabe fehlen jedoch in Balzers Tafelwerk die von ihm signierten Porträtstiche zu Mathias Braun und Anton Raphael Mengs, die im letzten Band der *Abbildungen* 1782 erschienen sind. Da der offenbar sehr um Selbstdarstellung bemühte Kupferstecher und Verleger diese Blätter sicherlich in sein Tafelwerk aufgenommen hätte, wären sie denn schon vorhanden gewesen, ist zu vermuten, dass er dieses schon vorher veröffentlicht hatte.

Esther Wipfler

1 Herbert E. Brekle u. a. (Hg.): Bio-bibliographisches Handbuch zur Sprachwissenschaft des 18. Jahrhunderts. Die Grammatiker, Lexikographen und Sprachtheoretiker des deutschsprachigen Raums mit Beschreibungen ihrer Werke, Bd. 8, Tübingen 2005, S. 422, s. v. Vo[i]gt, Adaukt[us] (1733–1787).

2 Ferdinand Seibt, Hans Lemberg und Helmut Slapnicka (Hg.): Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder, München 2000, S. 168 f., s. v. Pelzel, František (Franz) Martin.

3 Helmut Reinalter (Hg.): Die Aufklärung in Österreich. Ignaz von Born und seine Zeit, Frankfurt a. M. u. a. 1991.

4 Alena Janatková: Prager Barock im nationalen Wettstreit der Kunstgeschichte, in: Hanna Nogossek (Hg.): Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas, Marburg 2001, S. 248–252, hier S. 249.

5 Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 459, s. v. Kleinhard [Kleinhardt], Johann.

6 Jan Royt: B., Jan Jiří, in: Nová encyklopedie českého výtvarného uměni, Bd. 1, Prag 1995, S. 45.

7 Prokop Toman und Maxe Svabinského: Nový slovník československých výtvarných umělcu, Bd. 2, Prag 1950, S. 203 f.
8 Johann Heinrich Wolf: Geschichte des Königreichs Böheim […], Wien 1783, S. 170 f.
9 Jaromír Neumann: Petr Brandl, Bd. 2, Prag 2016, S. 634 f. u. 750 f. mit Abb. S. 867 f.
10 Štěpán Vácha: Škréta, Sandrart a Merian, in: Lenka Stolárová (Hg.): Karel Škréta, 1610–1674. Dílo a doba; studie, dokumenty, prameny, Prag 2013, S. 43, Abb. 6 u. 9; Ders.: Škréta, Sandrart und Merian d. J. Überlegungen zur Vita Karel Škrétas in der Teutschen Academie, in: Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét und Lucia Simonato (Hg.): Aus aller Herren Länder. Die Künstler der „Teutschen Academie" von Joachim von Sandrart, Turnhout 2015, S. 249–261.
11 Janatková 2001, S. 249.
12 Eduard A. Safarik: Jan Kupecký. Ein Meister des Barockporträts, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Rom 2001 (Ausst. Kat.), Nr. 10 u. 16.
13 Mina Gregori: Giacomo Ceruti, Bergamo 1982, S. 72 mit Abb. 131.
14 Johann Caspar Fuessli: Leben Georg Philipp Rugendas, und Johannes Kupetzki, Zürich 1758.
15 Pavel Preiss: Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka, Prag 2013, Bd. 1, S. 438; Bd. 2, S. 1094, R 24 [Balzer], S. 1043, ON 2 und ON 3 [Selbstbildnisse mit Pelzmütze, wohl in Prag, Dominikanerkloster, und in Osek, Zisterzienserkloster].
16 Das Porträt von Angers konnte bislang noch nicht ausfindig gemacht werden.

Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 90

Johann Caspar Lavater

Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe

Leipzig/Winterthur: Weidmanns Erben und Reich/Heinrich Steiner und Compagnie
1775–1778
4°; 4 Bde., Bd. 1: 8 S., [6] Bl., 272 S., [4] Bl., 68 Kupferstiche | Bd. 2: [5] Bl., 291 S., [4] Bl., 106 Kupferstiche | Bd. 3: [6] Bl., 356 S., [4] Bl., 102 Kupferstiche | Bd. 4: 12, 490 S., [5] Bl., 62 Kupferstiche
Bayerische Staatsbibliothek, München

Auswahl weiterer Ausg.: *Essai sur la Physiognomonie*, 4 Bde., Den Haag 1781–1803 (erweiterte frz. Erstausg.); *Physiognomische Fragmente*, hg. v. Johann Michael Armbruster, 3 Bde., Winterthur 1783–87 (gekürzte dt. Ausg.); *Essays on Physiognomy*, 3 Bde., London 1789, ^{2}1804 (engl. Übers. v. Thomas Holcroft nach der gekürzten Fassung von Armbruster); *Essays on Physiognomy*, hg. v. Thomas Holloway, 3 Bde., London 1789–98 (engl. Übers. v. Henry Hunter nach der frz. Ausgabe)

Versuche, den Charakter eines Menschen aus dessen Phänotyp zu erschließen, gab es seit der Antike, wobei insbesondere die (pseudo-)aristotelische *Φυσιο-*

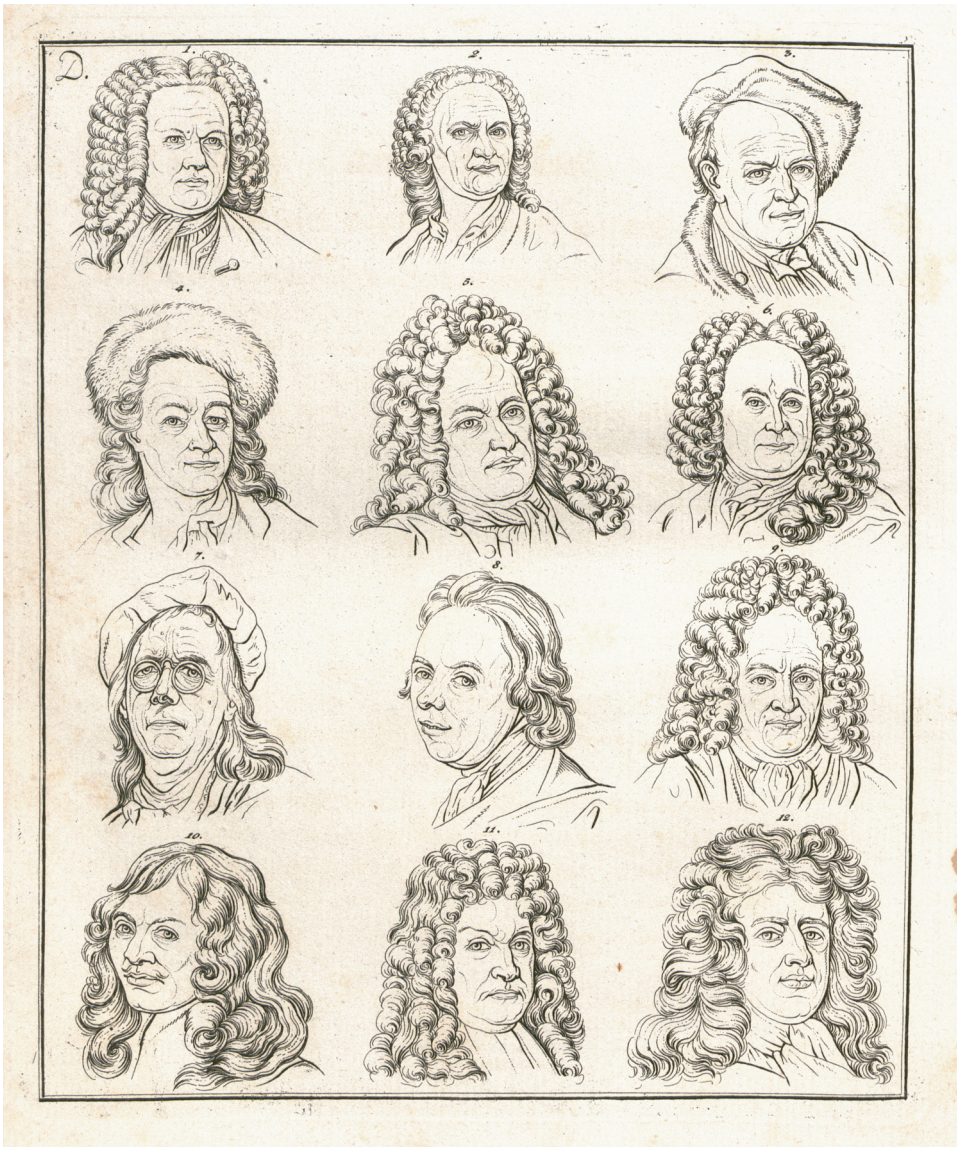
γνωμονικά (Physiognomonica) und das gleichnamige Traktat des Adamantius weite Popularität genossen. Die dort lancierte Methode, durch Parallelisierung von Tier und Mensch vermeintliche Charaktereigenschaften bestimmter Spezies auf Personen zu übertragen, wurde in Schriften der Frühen Neuzeit übernommen. Besonders verbreitet waren die *Chiromantia* (1522) des Johannes de Indagine und Giambattista della Portas *De Humana Physiognomia* (1586); als folgenreich für die Kunst erwiesen sich insbesondere die Ausführungen von Peter Paul Rubens und Charles Le Brun zur Thematik (Jaton 1988, S. 63–69).

Der Schweizer Pastor und Autor Johann Caspar Lavater (1741–1801) versuchte erstmals in einem Aufsatz 1772, die Physiognomie über einen reinen Anthropo- bzw. Zoomorphismus hinaus als Wissenschaft zu begründen und zu einer ästhetischen Theorie auszuformulieren (vgl. Jaton 1988, S. 68).[1] Das äußere Erscheinungsbild eines Menschen führte Lavater zwar auf gottgegebene Anlagen zurück, zog jedoch auch die Möglichkeit in Betracht, dass Gesichtszüge langfristig durch den Charakter geprägt werden könnten (Bd. 1, S. 82 f.).

Sein Hauptwerk, die *Physiognomischen Fragmente*, erschien zwischen 1775 und 1778 in vier umfangreichen Bänden. Darin werden Teilaspekte des Themas in zahlreichen, lose zusammenhängenden Kapiteln („Fragmenten") erschlossen, wobei neben grundlegenden Fragestellungen auch viele konkrete Beispiele behandelt werden. Lavater widmet Personen- bzw. Berufsgruppen je eigenständige Kapitel – Herrscher, Feldherren, Künstler, Dichter, Musiker, Geistliche, Jugendliche, Frauen etc. – und behandelt darüber hinaus die Physiognomie einzelner Körperteile, auch Kapitel über Tiere sowie ein Abschnitt mit Übungsaufgaben für den Leser sind im Buch enthalten.

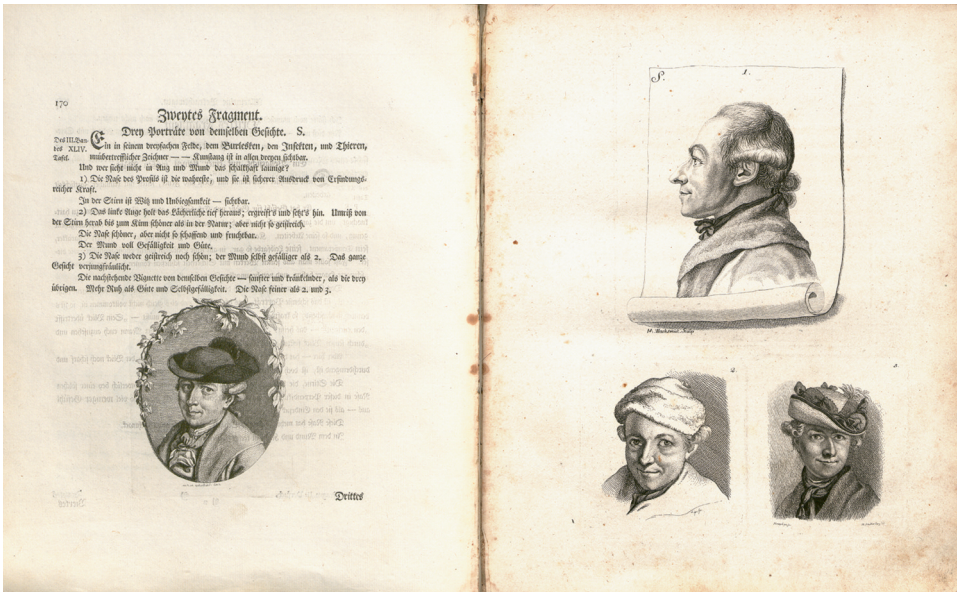
Abbildungen nehmen im Werk Lavaters großen Raum ein. Nicht zuletzt aufgrund seiner regen Reisetätigkeit stand er mit zahlreichen Malern in engem Kontakt und war auch selbst ein geübter Zeichner. Die *Fragmente* ließ er mit mehr als 800 Illustrationen diverser Künstler versehen, wobei auf unterschiedliche Vorlagen zurückgegriffen wurde.[2] Zahlreiche Porträts und Scherenschnitte wurden für das Projekt neu angefertigt, woran u. a. Daniel Chodowiecki, Johann Rudolf Schellenberg und Johann Heinrich Lips maßgeblichen Anteil hatten. Von der Maxime ausgehend, dass gute Kunst möglichst naturnah sein müsse (Bd. 1, S. 86–88), versuchte der Autor, die Abbildungen untereinander zu vergleichen, hinsichtlich ihrer Lebensnähe einzuordnen und – falls möglich – seinem persönlichen Eindruck des Dargestellten gegenüberzustellen.

Das Buch erreichte schnell große Popularität bei Lavaters Zeitgenossen. Unter anfänglicher Mitarbeit des Autors entstand bereits 1781–1803 eine veränderte französische Fassung, der wiederum zahlreiche englische Ausgaben in Großbritannien und Amerika folgten (zumeist auf der französischen oder der gekürzten deutschen Ausgabe basierend). Übersetzungen ins Niederländische und Russische sowie textlose Kupferstich-Ausgaben erschienen zeitnah.[3] Trotz der großen Be-



Taf. 90a: „Deutsche Künstler. Zwölf Umrisse“: Johann Christoph Schaupp, Johann Elias Ridinger, Georg Blendinger, Gabriel Bodenehr, Christoph Dorsch, Georg Philipp Rugendas, Johann Kupetzky, Christoph Melchior Roth, Christoph Weigel d. Ä., Johann Franz Ermels, Philipp Kilian, Gottfried Kneller, in: Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 3, 1777, vor S. 187

liebtheit gab es bereits früh Kritik an der „Raserei der Physiognomik“, u. a. von Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Justus Riedel und Georg Wilhelm Friedrich Hegel.



170

Zweytes Fragment.

Drey Porträte von demselben Gesichte. S.

Des III. Bandes XLIV. Tafel.

Ein in seinem dreyfachen Felde, dem Burlesken, den Insekten, und Thieren, unübertrefflicher Zeichner — — Kunstang ist in allen dreyen sichtbar.

Und wer sieht nicht in Aug und Mund das schalkhaft launige?

1) Die Nase des Profils ist die wahreste, und sie ist sicherer Ausdruck von Erfindungsreicher Kraft.

In der Stirn ist Witz und Unbiegsamkeit — sichtbar.

2) Das linke Auge holt das Lächerliche tief heraus; ergreift's und setzt's hin. Umriß von der Stirn herab bis zum Kinn schöner als in der Natur; aber nicht so geistreich.

Die Nase schöner, aber nicht so schaffend und fruchtbar.

Der Mund voll Gefälligkeit und Güte.

3) Die Nase weder geistreich noch schön; der Mund selbst gefälliger als 2. Das ganze Gesicht verjungfräulicht.

Die nachstehende Vignette von demselben Gesichte — sanfter und kränkelnder, als die drey übrigen. Mehr Ruh als Güte und Selbstgefälligkeit. Die Nase feiner als 2. und 3.

Drittes

Taf. 90b: „Drey Porträte von demselben Gesichte“: Johann Rudolph Schellenberg, in: Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 3, 1777, S. 170 mit Taf.

Zwar sind die *Physiognomischen Fragmente* keine explizit kunsttheoretische Abhandlung, doch äußert sich Lavater an zahlreichen Stellen zu Kunstwerken und ihren Autoren – in mehreren Passagen werden Porträtdarstellungen von Künstlern ausführlich behandelt. Besonders relevant sind hierfür die Ausführungen zu Raffael (Bd. 1, S. 117 mit Taf.), das Kapitel „Einige Umrisse von Künstlern“ (Bd. 1, S. 253–255 mit vorangestellten Taf.), die Fragmente 28 und 29 in Band zwei („Drey Künstler“ und „Noch einige andere Künstler“, S. 220–232) sowie der gesamte siebte Abschnitt des dritten Bandes (S. 165–192; 10 Fragmente), der exklusiv der Darstellung von Künstlern gewidmet ist.

Die Auswahl der Maler erfolgte meist ohne Rücksicht auf Bekanntheit und Rang ausschließlich aufgrund ihrer Eignung für Lavaters physiognomische Thesen: „Ich glaube nicht, daß man mir vorwerfen kann, Künstler ausgesucht zu haben“ (Bd. 3, S. 192). Neben renommierten Künstlern der Vergangenheit (Raffael, Michelangelo, Dürer, Ghiberti, van Dyck u. a.) erscheinen zahlreiche Zeitgenossen, die teils auch an der Erstellung des Buches beteiligt waren (Chodowiecki, Schellenberg, Lips, Reynolds, Graff etc.). Einige Porträts zeigen unbekannte Kleinmeister (stellenweise ohne Namensnennung), bei Johann Wooton verweist Lavater explizit darauf, nichts über dessen Werk und Person zu wissen (Bd. 3, S. 172 f.).

Die Illustrationen selbst sind in Technik und Darstellung so vielfältig wie ihre Vorlagen: In verschiedensten Rahmungen sind die Porträtierten zumeist im Profil

oder in Dreiviertelansicht gezeigt, im Unterschied zu weiten Teilen des Buches jedoch nie als Scherenschnitte. Lavater präsentiert oft mehrere Bilder pro Künstler, teils sogar mehrere Stiche nach derselben Vorlage, die er dann miteinander vergleicht (Taf. 90b). Manchen Künstlern sind eigenständige Abschnitte gewidmet, andere wiederum sind nach Nationalität geordnet auf Überblickstafeln präsentiert (Taf. 90a).

Lavater postulierte eine enge Verbindung zwischen dem Äußeren von Künstlern und deren artistischer Befähigung: „Wie die Physiognomie des Künstlers, so sein Schicksal; so seine Kunst" (Bd. 3, S. 168). Immer wieder erscheint der Begriff des ‚Künstlerblicks' bzw. ‚Künstlerauges': „Allen meinen Betrachtungen zufolge sind die entscheidendsten Züge des Künstlers beynahe immer im Aug und in der Stirne – sehr oft bloß in den Augenbraunen" (Bd. 3, S. 168; vgl. auch Bd. 4, S. 90 f.). Insbesondere in „scharfen" Augen und „fest gezeichneten Umrissen" der Augenpartie glaubte Lavater wahres Künstlertum zu erkennen. Je kleiner die Lippen, desto „netter und fester", je größer und geschweifter, desto kraftvoller seien die Werke. Unsterblich seien schließlich jene Künstler, „deren Nasenrücken von der Wurzel an bis zum Knopfe parallel und von merklicher Breite ist" (Bd. 3, S. 168).

Wie in den Kapiteln zuvor vollzog Lavater auch bei den Künstlerporträts keine grundlegende Systematisierung, auch hier verfing sich der Autor in diversen Zirkelschlüssen. Trotz alledem hatten seine Thesen – nicht zuletzt durch die enge persönliche Zusammenarbeit mit zahlreichen Künstlern – weitreichenden Einfluss auf die Kunsttheorie und Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts.

Florian Schröter

1 Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik, Leipzig 1772.
2 Lavater besaß eine Kunstsammlung mit etwa 22.000 Drucken; vgl. Bindman 2002, S. 94.
3 Zu den fremdsprachigen Ausgaben: Erle 2010, S. 134–163.

Literatur

David Bindman: Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, London 2002, insb. S. 92–123. – Sibylle Erle: Blake, Lavater and Physiognomy, Oxford 2010. – Ursula Gleitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Rüdiger Campe und Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen, Freiburg i. Br. 1996, S. 357–385. – Anne-Marie Jaton: Johann Caspar Lavater. Philosoph – Gottesmann – Schöpfer der Physiognomik, Zürich 1988. – Willibald Sauerländer: Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: Idea 8 (1989), S. 15–30. – Charlotte Steinbrucker: Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur Bildenden Kunst, Berlin 1915.

Kat. 91

Giampietro Zanotti
Il claustro di San Michele in Bosco di Bologna de Monaci Olivetani dipinto dal famoso Lodovico Carracci e da altri eccellenti maestri usciti dalla sua scuola

Bologna: Dalla Volpe
1776
2°; 117 S., 46 Bl., 37 Kupferstiche mit Szenen aus dem Freskenzyklus, 10 Porträts, diverse weitere Kupferstiche
Privatbesitz

Die Publikation über die Ausmalung des Kreuzganges von San Michele in Bosco in Bologna war ursprünglich als ein erweiterter Nachdruck einer 1694 unter gleichem Titel erschienenen Schrift von Carlo Cesare Malvasia geplant. Wie Malvasia bietet auch Zanotti dem Leser einen vollständigen visuellen Rundgang durch den oktogonalen Kreuzgang des Olivetaner-Klosters; beide Werke dienen damit als detaillierte Führer zu dem Freskenzyklus. Darüber hinaus ist Zanotti aber vor allem an einer in die Beschreibungen der Fresken eingebetteten Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Diskursen interessiert.

Der Wandel im Anspruch des Werkes lässt sich nicht zuletzt auf die Entscheidung des Verlegers Petronio dalla Volpe zurückführen, für die spätere Ausgabe den renommierten Künstler und Kunsthistoriker Giampietro Zanotti (1674–



Taf. 91a: Guido Reni, in: Zanotti: Claustro di San Michele, 1776, S. 28

1765) zu beauftragen. Zanotti war zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert, zählte zu den Gründungsmitgliedern der Accademia Clementina in Bologna und hatte schon im Jahr 1739 mit der *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti* (vgl. Kat. 62) ein wichtiges Werk publiziert. Gleichwohl musste ihm der Auftrag zur Bearbeitung von Malvasias Schrift durchaus attraktiv erscheinen, war sie doch einem der bedeutendsten Monumente der Stadt Bologna gewidmet. Überdies bestand insofern ein persönlicher Bezug, als die Tradition der Accademia Clementina auf die Carracci-Schule zurückreicht.

In seinem Werk legt Zanotti den Schwerpunkt auf die einzelnen Fresken und deren ausführliche stilistische Analyse. Lodovico Carracci und seine Schule statteten den Kreuzgang mit insgesamt 37 Szenen aus dem Leben des Hl. Benedikt sowie der Hl. Cäcilia aus. Zanotti behält die chronologische Anlage der Lebensgeschichten der beiden Heiligen bei und widmet jeder Szene ein Kapitel. Zudem wird jedes Kapitel mit einem ganzseitigen Kupferstich von Giovanni Fabbri (übernommen aus der Ausgabe 1694) nach dem entsprechenden Wandbild eingeleitet. Da die Fresken heute nur noch fragmentarisch erhalten sind, stellen diese Nachstiche eine unersetzliche Quelle dar, anhand derer sich der Zyklus rekonstruieren lässt.

Im Gegensatz dazu sind die zehn von Pio Panfili erst für diese erweiterte Ausgabe gefertigten Kupferstiche mit Künstlerporträts als Vignetten dem Text beigefügt und untergliedern als ein dekoratives Element die einzelnen Kapitel. Neben



Taf. 91b: Lodovico Carracci, in: Zanotti: Claustro di San Michele, 1776, S. 48

einem Bildnis Zanottis handelt es sich dabei um die Porträts der wichtigsten an der Freskenausstattung beteiligten Maler: Francesco Brizio, Guido Reni (Taf. 91a), Baldassarre Galanino, Lucio Massari, Lorenzo Garbieri, Lodovico Carracci (Taf. 91b), Giacomo Cavedone, Alessandro Tiarini und Leonello Spada. Nicht porträtiert wurden dagegen die ebenfalls im Kreuzgang mit Werken vertretenen Sebastiano Razali, Aurelio Bonelli, Alessandro Albini und Tomaso Campana. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass nur jene Künstler in der Auswahl repräsentiert sind, die bereits in der 1678 erschienenen *Felsina pittrice. Vite de pittori Bolognesi* von Malvasia (vgl. Kat. 42) ausführlich behandelt worden waren. Dieses frühere Werk diente daher vermutlich auch als Vorlage für manche der Künstlerporträts (einige ähneln sich, andere wiederum nicht). Die zehn Bildnisse werden von zahlreichen Attributen der Malerei sowie von verschiedenen Ansichten des Klosters begleitet. In ihrer Gestaltung folgen die Porträts einem einheitlichen Muster. Die Künstler werden in einem runden Rahmen dargestellt, der wiederum auf einem Podest aufsitzt, das mit einem dekorativen Namensschild unter dem Bildnis versehen ist. Das Porträt ist zudem von floralen Ornamenten umrankt und mit Putten bzw. mythologischen Figuren verziert.

Von der Publikation scheinen einige Vorzugs-Exemplare aufwendig handkoloriert worden zu sein, wie das hier gezeigte Beispiel belegt.

Ilgin Eke

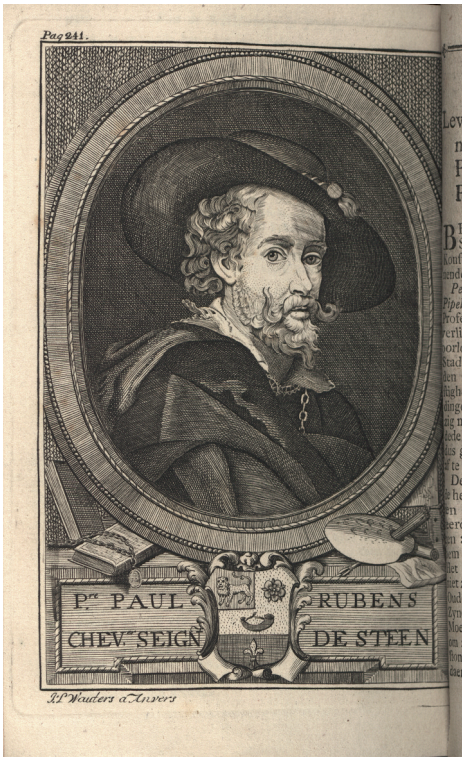
Literatur

Maria Silvia Campanini: Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco, Bologna 1994. – Gabriele Wimböck: Der Wissenstempel der Malerei als Anwendungsfall. Der Claustro di S. Michele von Ludovico Carracci bei Carlo Cesare Malvasia, in: Werner Oechslin (Hg.): Wissensformen. Akten des Sechsten Internationalen Barocksommerkurses der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln (10.–14. Juli 2005), Zürich 2008, S. 154–165.

Kat. 92

[Anonym und Jan Lieven Wouters]
Nieuwen verlichter der konst-schilders, vernissers, vergulders en marmelaers, en all andere liefhebbers dezer lofbaere konsten

Gent: Philippe Gimblet en Gebroeders
1777
8°; 2. Bde., Bd. 1: Frontispiz, 3 Bl., 26[4] S., 4 Bl., 16 S., 2 Taf. | Bd. 2: Frontispiz, 3 Bl., 42[0] S., 6 Bl., 2 Taf.
Privatbesitz



Taf. 92a: Peter Paul Rubens, in: Wouters: Nieuwen verlichter der konst-schilders, 1777, Bd. 1, vor S. 241



Taf. 92b: Tafel mit Anthonis van Dyck, David Teniers, Adriaen Brouwer, Gonzales Coques, Jacob Jordaens, Pieter Breughel und Gaspar de Crayer, in: Wouters: Nieuwen verlichter der konst-schilders, 1777, Bd. 2, vor S. 161

Die mit dem Anspruch eines umfassenden Handbuchs auftretende Publikation, an der Jan Lieven Wouters (genaue Lebensdaten unbekannt) als Illustrator beteiligt war, deren Autor aber unbekannt ist, präsentiert in den jeweils neun Unterkapiteln ihrer beiden Teile umfangreiches Wissen zu Materialien, Techniken, Geschichte und Theorie der Zeichen- und Malkunst. Die ‚Nutzerfreundlichkeit' wird dadurch erhöht, dass ein Teil der Texte als eine Art Nachschlagewerk, andere als unterhaltsamer Dialog aufgebaut und zudem eine Liste der Mitglieder der Königlichen Akademien der Zeichen-, Mal- und Baukunst von Flandern und Brabant sowie 254 kurze Lebensbeschreibungen berühmter Künstler dieser beiden Regionen angefügt sind. Als Quellen, derer sich der anonyme Autor bediente, werden unter anderem Leonardo da Vinci, Franciscus Junius, Gérard Desargues, Charles Alphonse Dufresnoy, André Félibien, Bernard Dupuy du Grez und der Comte de Caylus genannt. Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass sich das

Werk – in der Tradition der praktischen Kunst- und Rezepthandbücher seit dem 17. Jahrhundert – möglicherweise weniger an professionelle oder angehende Künstler (das Vorwort spricht freilich eigens die „Jongelingen" an) als vielmehr an die breite Schicht von Kunstliebhabern und dilettierenden Zeichnerinnen und Zeichnern sowie Aquarell- und Pastellmalerinnen und -malern richtete.

Ein weiteres wichtiges Verkaufsargument scheinen die illustrierten Künstlerbiografien gewesen zu sein: Beim ersten Teil wird schon auf dem Titelblatt betont, dass Rubens, der „Prins der Vlaemsche Schilders", in einer Lebensbeschreibung mit Porträt vorgestellt wird (Taf. 92a); der zweite Teil versucht mit seiner Zahl von 254 Viten der heimischen Künstler „verciert met kopere Plaeten en Portraiten von Konst-Schilders" zu beeindrucken. Die tatsächlich beigegebene eine, zudem qualitativ schlecht gearbeitete Tafel mit einer Zusammenstellung von sieben herausragenden Vertretern – Anthonis van Dyck, David Teniers, Adriaen Brouwer, Gonzales Coques, Jacob Jordaens, Pieter Breughel und Gaspar de Crayer (Taf. 92b) – dürfte freilich die heraufbeschworenen hohen Erwartungen kaum erfüllt haben, belegt aber erneut, für wie unverzichtbar und wünschenswert Künstlerporträts zu diesem Zeitpunkt angesehen wurden.

Ulrich Pfisterer

Literatur

Maartje Stols-Witlox: „From reading to painting". Authors and Audiences of Dutch Recipes for Preparatory Layers for Oil Painting, in: Early Modern Low Countries 1 (2017), Nr. 1, S.71–134: http://doi.org/10.18352/emlc.3 (zuletzt: 7.9.2018).

Kat. 93

Charles Rogers

A Collection of Prints in Imitation of Drawings: To Which Are Annexed Lives of Their Authors with Explanatory and Critical Notes by Charles Rogers Esq. F.R.S. and S.A.L

London: J. Nichols
1778
2°; 2 Bde., Bd. 1: [4] Bl., VI, 218 S., [1] Bl., 1 gest. alleg. Titel, 40 Taf., 1 Autorenporträt (Mezzotinto), 24 Textholzschnitte mit Künstlerporträts | Bd. 2: [2] Bl., 246 S., [1] Bl., 1 gest. alleg. Titel, 67 Taf. [darunter 2 Künstlerporträts], 30 Textholzschnitte mit Künstlerporträts
Kunsthistorisches Institut in Florenz

Die beiden Bände der *Collection of Prints in Imitation of Drawings*, die der englische Zollbeamte, Antiquar und Sammler von Grafiken Charles Rogers (1711–1784)



Taf. 93a: Frontispiz, in: Rogers: A Collection of Prints, 1778, Bd. 1

1778 in London publizierte,[1] werden von zwei Frontispizen eingeführt, die die Intentionen des Autors deutlich zum Ausdruck bringen: Beide Blätter wurden von Francesco Bartolozzi nach Vorlagen Giovanni Battista Ciprianis gestochen. Das erste zeigt einen Genius, der die Zeichenkunst an Personifikationen der Malerei,



Taf. 93b: Giovanni Lorenzo Bernini, in: Rogers: A Collection of Prints, 1778, Bd. 1, S. 112

Bildhauerei, Architektur sowie des Kunsthandwerks übergibt, die aus diesem Geschenk reichen Nutzen ziehen (Taf. 93a). Das Blatt korrespondiert mit der Einleitung zum ersten Band, in der die Bedeutung des Zeichnens für die Künste vom biblischen Zeitalter bis ins frühneuzeitliche Florenz betont wird. Das Frontispiz zum zweiten Band hingegen zeigt eine dramatische Szene: Chronos ist gerade im Begriff, seine scharfe Sichel auf einen Stoß historischer Handzeichnungen niedergehen zu lassen, da stoppt ihn im letzten Moment Gravura mit hoch erhobener Hand. Publizisten wie Charles Rogers, so die offensichtliche Aussage der programmatischen Blätter, sind die Einzigen, die die Zeichenkunst vor dem Aussterben bewahren können, indem sie Meisterzeichnungen der Vergangenheit in Stichen konservieren, indem sie dadurch eine Grundlage für das Studium der Zeichenkunst nachfolgender Generationen schaffen und nicht zuletzt auch, indem sie das Andenken derer hochhalten, die in dieser Disziplin brillierten.

Rogers, der unter anderem 1782 auch eine anonyme Übersetzung von Dantes *Inferno* herausgab, offenbart im Vorwort seines Werks seine große Bewunderung für die Ausbildungsideale der Royal Academy sowie für ihren Direktor Joshua Reynolds. Seine aufwendige Publikation sollte dort als Lehrbuch zum Einsatz kommen und den Schülern bei der Adaption des von Reynolds propagierten Grand Styles zu Diensten sein. Das Buch fand außerdem seinen Weg in zahlreiche erlesene Bibliotheken im In- und Ausland.[2] Die Vorlagen der im Tafelteil präsentierten Stiche stammten aus der Royal Collection, aus Privatsammlungen wie auch aus der Kollektion Rogers. Mit großem Stolz betont der Autor, wieviel Mühe in die exakte Kopie der in unterschiedlichen Techniken gedruckten und von diversen Meistern (u. a. Bartolozzi, Ryland, Basire) angefertigten Grafiken floss. Von den 54 vorgestellten Künstlern stammen die meisten aus Italien – erneut eine Reminiszenz Rogers an das Kunstideal Reynolds. Erst im letzten Viertel des zweiten Bandes tauchen Franzosen (Poussin, Le Sueur, La Fage, Boucher), ein Portugiese (Vieras) sowie Niederländer bzw. Holländer (Breughel, Rubens, van Dyk, Rembrandt, Wouwerman, van De Velde, Rysbrack) auf.

Beide Bände folgen der gleichen Systematik: Im Textteil werden die Künstler vorgestellt – unter ihnen Elisabetta Sirani als einzige Frau. Ein jeder Beitrag setzt mit einem kleinen, wenig kunstvollen, kreisförmig gerahmten Porträtholzschnitt ein (Taf. 93b), der in der Regel auf die Bildnisse in Vasaris zweiter *Viten*-Edition rekurriert (vgl. Kat. 10) und dem Griffel Simon Watts entstammt. Es folgen ausführliche biografische Angaben und ikonografische Erläuterungen zu den im Tafelteil präsentierten Musterzeichnungen. Nur eine Ausnahme lässt sich benennen: Das Porträt des portugiesischen Hofmalers Vieira Lusitano („Francesco Viera") – ein Zeitgenosse Rogers – fällt nicht nur deutlich größer aus, es bezieht sich auch auf ein heute nur noch in Kopie erhaltenes Selbstbildnis des Malers von ca. 1774, von dem ein Kupferstich angefertigt wurde.[3] Im Tafelteil des zweiten Bandes finden sich darüber hinaus noch zwei weitere Künstlerporträts: eines von Bernini nach Salvator Rosa sowie eines von Peter Paul Rubens nach einem Selbstporträt. Und nicht zuletzt hat sich auch der Autor verewigen lassen: Rogers von William Wynne Ryland nach einem Gemälde Joshua Reynolds im Mezzotinto-Verfahren gefertigtes Konterfei begegnet dem Leser gleich zu Beginn des ersten Bandes (Taf. 93c).



Taf. 93c: Charles Rogers, in: Rogers: A Collection of Prints, 1778, Bd. 1, Autorenblatt

TOBIAS TEUTENBERG

1 Vgl. The Gentleman's Magazine 54 (1784), Nr. 3, S. 159 f.
2 Vgl. Ebd.
3 Lissabon, Privatsammlung.

Literatur
Claudia-Alexandra Schwaighofer: Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857, Berlin/München 2009.

Kat. 94

[Jean-Luc II. Nyon]
Recueil des portraits des hommes illustres dont il est fait mention dans l'Histoire de France des MM. Velly, Villaret, Garnier

Paris: Nyon l'aîné
1778–1786
4°; 6 Bde. [num. III–VIII], Bd. 3: [4], 100 S., [100] Taf., davon 3 gef., 4 Künstler-Porträts | Bd. 4: [4], 100 S., [100] Taf., 12 Künstler-Porträts | Bd. 5: [4], 123 [i. e. 124] S., [100] Taf., davon 1 gef., 7 Künstler-Porträts | Bd. 6: Frontispiz, [4], 83 S., [1], [83] Taf., davon 33 gef., 13 Künstler-Porträts | Bd. 7: [4], 93, [1] S., [93] Taf., davon 17 gef., 12 Künstler-Porträts | Bd. 8: [4], 140 S., [101] Taf., davon 1 gef., 11 Künstler-Porträts
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

Am Erfolg des monumentalen Geschichtswerks zur französischen Historie bis Ludwig XIV., das von Paul François Velly (1709–1759) begonnen und dann von Claude Villaret (um 1755–1766) und Jean Jacques Garnier (1729–1805) über mehr als 30 Jahre fortgeführt worden war (*Histoire de France depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au regne de Louis XIV*, 30 Bde., Paris 1755–86), versuchten mehrere andere Publikationen zu partizipieren, indem sie vor allem Bildmaterial zu dem umfangreichen Text zu liefern versprachen. So erschien bereits 1764 in Paris ein von dem italienischen Geografen Giovanni A.B. Rizzi Zanonni verantworteter, von dem Stecher und Verleger Louis Charles Desnos realisierter *Atlas historique de la France ancienne et moderne*, „dressé pour servir à la lecture de l'Histoire de MM. Velly et Villare", der bis 1782 fünf weitere Auflagen erfuhr. Der Verleger Jean-Luc II. Nyon (Nyon l'aîné) gab 1787 einen anderen *Recueil de cartes pour l'étude de l'histoire de France* mit gleicher Intention heraus. Reines Fantasieprodukt, beim Publikum als Gattung gleichwohl sehr gefragt, waren auch die ‚historischen Schlüsselszenen' zur französischen Geschichte, wie sie die *Figures de l'histoire de France, designees par M. Moreau le jeune et gravées sous sa direction, avec le discours de M. l'abbé Garnier*, Paris 1785 anboten. Noch 1798–99 sollten dann drei Bände mit historischen Tabellen das Geschichtswerk von Velly, Villaret und Garnier übersichtlich erschließen helfen.

Das größte ergänzende Unternehmen dieser Art aber hatte wiederum der Verleger Jean-Luc II. Nyon bereits 1778 begonnen: eine „Sammlung von Bildnissen berühmter Männer, die in der Geschichte Frankreichs der Herren Velly, Villaret,



Taf. 94a: Hans Holbein d. J., in: Jean-Luc II. Nyon: Recueil des portraits des hommes illustres, 1778–86, Bd. 6, Nr. 12



Taf. 94b: Bernard Picart, in: Jean-Luc II. Nyon: Recueil des portraits des hommes illustres, 1778–86, Bd. 8, Nr. 93

Garnier erwähnt werden“. Offenbar waren acht Bände à hundert Porträttafeln geplant. Ein jeweils zwei Tafeln gemeinsam vorgeschaltetes Textblatt lieferte auf Vorder- und Rückseite zu den beiden Darstellten in maximal zwölf Zeilen deren chronologische Zuordnung zur Regierungszeit eines Königs, den Namen, die Lebensdaten und einige sehr kurze biografische Informationen. Vor allem die Bände sechs und sieben boten aber deutlich weniger Porträts und dafür eine Reihe von Karten, historischen Szenen (zumeist Schlachten) und Medaillen auf Falttafeln. Die ersten beiden Bände, die die Zeit vor dem frühen 16. Jahrhundert hätten illustrieren sollen (der dritte Textband beginnt mit Henri II.), wurden nicht realisiert, teils wohl aus der zunehmend kritischen Einsicht heraus, dass die Personen dieser frühen französischen Geschichte großenteils nur in fiktiven ‚Porträts‘ hätten vorgestellt werden können, teils aber wohl auch, da das Verhältnis von Aufwand und finanziellem Erfolg des gesamten Unternehmens zunehmend nicht mehr die Erwartungen erfüllt haben dürfte.

Unter den rund 500 publizierten Bildnissen finden sich immerhin 59 Künstler von Michelangelo, Raffael, Lucas van Leyden und dem jüngeren Holbein (Taf. 94a) bis hin zu Rosalba Carriera und einer erstaunlichen abschließenden Reihe von französischen Druckgrafikern des späten 17. und des 18. Jahrhunderts: Charles Louis Simonneau, François Chéreau, Bernard Picart (Taf. 94b), Nicolas-Henri

Tardieu und Gaspard Duchange. Allerdings wurde bereits von Michel Hennin Mitte des 19. Jahrhunderts kritisiert, dass die Porträttafeln zum größten Teil ältere Platten oder zumindest Vorlagen wiederverwendeten, daher in sich einigermaßen uneinheitlich waren und allesamt bereits in anderen Publikationen oder einzeln in großer Zahl kursierten (Hennin 1856–1863, hier Bd. 2 [1857], S. 116 f.). So sind etwa Michelangelo und Tizian aus Odieuvres *L'Europe illustre* (vgl. Kat. 72) übernommen. Raffael, Brueghel d. Ä. und Holbein reproduzieren die ursprünglich von Andries Stock entworfenen Modelle (vgl. Kat. 23 u. Taf. 23c), die Nyon offenbar von den Druckplatten Moncornets (vgl. Kat. 32) abzog.

Ulrich Pfisterer

Literatur

Michel Hennin: Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, 10 Bde., Paris 1856–1863.

Kat. 95

Clément-Pierre Marillier

Nouveaux Trophées ou Cartouches Representant les Arts et les Sciences

Paris: Mondhare
[nach 1778?]
2°; gest. Titel von Marillier, 12 Allegorien der Künste und Wissenschaften nach Entwurf von Marillier, Platten 30 x 23,5 cm
Privatbesitz

Clément-Pierre Marilliers (1740–1808) Folge von zwölf „Neuen Trophäen oder Kartuschen, die Künste und Wissenschaften darstellend" bediente ein im 18. Jahrhundert gefragtes Genre. So hatte etwa Geneviève-Marguerite Chéreau ein *Nouveau livre de cartouches à l'usage de différens artists* verlegt (um 1750), Nicolas Pérignan schuf ein *Nouveau livre de cartouches* (1759), Henri Sallembier drei *Cahiers de Trophées* (um 1767/76) – die Liste ließe sich lange fortsetzen. Es ging, wie bei anderen ornamentalen Vorlageblättern auch, zunächst darum, dekorative Modelle für das Kunsthandwerk zu liefern und zugleich die eigene künstlerische Erfindungskraft unter Beweis zu stellen. „Trophäen" meint dabei, dass die dargestellten Tätigkeiten über ihre Gegenstände, Instrumente, Werkzeuge, Produkte, jedenfalls nicht durch Personifikationen repräsentiert werden; „Kartuschen" verweisen im weitesten Sinne auf dekorative Rahmungen eines Textfeldes. Das vermutlich umfangreichste Unternehmen dieser Art war die *Nouvelle iconologie historique, ou Attributs hiéroglyphiques* des Jean-Charles Delafosse (zuerst 1768),



Taf. 95: François Mansart, in: Marillier: Nouveaux Trophées, 1770

die einen dritten Aspekt erkennen lässt, nämlich dass diese Publikationen zumindest teilweise auch als Versuche zu verstehen waren, die Sinnbilder in der Tradition Cesare Ripas nun durch ‚hieroglyphische' Objekte und Bilder zu reformieren und mit neuer Aussagekraft zu versehen.

Marillier war ein erfolgreicher Zeichner, Buchillustrator und Druckgrafiker, Freund und teils Mitarbeiter von Nicolas Ponce (vgl. Kat. 110), mit dem er dann auch die Begeisterung für die Französische Revolution teilte. Bei Mondhare hatte Marillier bereits 1763 einen *Recueil de Nouveaux Ornements* herausgebracht.[1] Seine *Nouveaux Trophées ou Cartouches* waren seinem ehemaligen Lehrer und Freund Morlot gewidmet, von dem ansonsten praktisch nichts bekannt ist. Auf das Titelblatt, das Marillier alleine verantwortete, folgen zwölf von ihm entworfene Darstellungen zu den Künsten und Wissenschaften, die Pierre-Gabriel Berthault, J. Arrivet, Bosc, Nicolas Chalmandrier, Ch. G. Coupeau und Louis Jacob und Jacques le Roy radierten (Bruand und Hébert 1970, s. v. Jacob [Louis], Nr. 31). Stets charakterisieren Gegenstände, mit denen ein bis zwei Putten hantieren, die dargestellten Disziplinen, die auf unterschiedlichen Feldern (Schilden, Stoffen, Mauern usw.) auch inschriftlich benannt werden. Teils sind zwei Tätigkeiten auf einer Tafel aufgerufen und bis auf die Theologie werden alle am unteren Rand durch einen kommentierenden Sinnspruch begleitet. Schließlich zeigen elf der zwölf Tafeln ein Rundbildnis mit einem wiederum inschriftlich benannten herausragenden Vertreter der jeweiligen Disziplin: Theologie (Jacques-Bénigne Bossuet), Musik (Jean-Baptiste Lully), Geschichte (unleserlich), Philosophie (René Descartes), Landbau (Jean-Baptiste de La Quintinie), Jurisprudenz (Henri Cochin), Geografie (Philippe Buache), Kriegskunst (Henri de La Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne), Medizin (Camille Falconet), Dichtung und Redekunst (François-Marie Arouet de Voltaire), Architektur („Francois Menssard"; Taf. 95). Allein Malerei und Skulptur bleiben ohne Porträts, so als ob Marillier gerade in diesen Disziplinen eine Entscheidung über die wichtigsten Vertreter vermeiden wollte.

Zu vermuten ist, dass die in den Medaillonporträts Verewigten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits verstorben waren – ein gängiges Kriterium bei solchen rühmenden Publikationen. Wenn dem so ist, muss die Folge nach dem 30. Mai 1778, dem Todesdatum Voltaires, entstanden sein.

Ulrich Pfisterer

1 Simon Jevis: Two Unknown Suites of Early Neo-classical Designs, in: The Burlington Magazine 126 (1984), S. 343–347.

Literatur

Yves Bruand und Michèle Hébert (Hg.): Bibliothèque nationale, Département des estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle, Bd. 11: Greuze-Jahandier, Paris 1970, s. v. JACOB (Louis).

Kat. 96

Christian August (von) Bertram
Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands

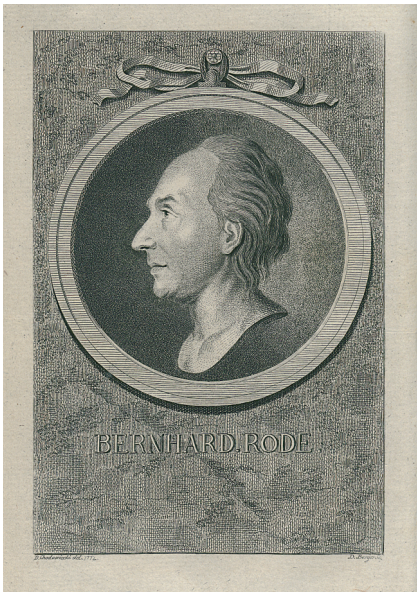
Berlin: Wever
1780
8°; 78 S., [7] Bl., 7 Kupferstich-Porträts
Staatsbibliothek zu Berlin

Der als Jurist, Journalist, Dramatiker, Herausgeber und Sekretär tätige Christian August Bertram (1751–1830), der 1790 in den Freiherrnstand erhoben wurde, war eine wichtige Figur der Berliner Theaterszene der Aufklärung. Bereits 1776 machte er den Versuch eines biografischen Sammelwerks über das damalige Theatermilieu, das in Lieferungen erscheinen sollte; die *Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber* (1776) musste allerdings nach der ersten Nummer eingestellt werden.

Mit den *Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands* verfolgte Bertram ein ähnliches Ziel. Dies erklärt, warum unter den Porträtierten nur ein einziger bildender Künstler, Christian Bernhard Rode, verewigt wurde (S. 41–54). Rodes Porträt in diesem Band wurde von Daniel Berger nach einem Entwurf von Rodes Akademiekollegen und Freund Daniel Chodowiecki aus dem Jahr 1772 gestochen (Taf. 96).

Der Berliner Historienmaler Bernhard Rode verdankte seine Aufnahme in den Kreis der von Bertram Gewürdigten wohl der Tatsache, dass er in enger Verbindung mit den damals maßgeblichen Persönlichkeiten der Berliner Aufklärung stand, und zwar der Gesellschaft um den Verleger und Schriftsteller Friedrich Nicolai. Zu diesem Kreis zählten der Dichter und Philosoph Karl Wilhelm Ramler, die Philosophen Johann Georg Sulzer und Thomas Abbt sowie zeitweise Gotthold Ephraim Lessing und Moses Mendelssohn. Das Anliegen des Kreises war die Verbreitung der bürgerlichen Aufklärung in Verbindung mit königstreuem Patriotismus; dies wollte man durch die Förderung der deutschen Sprache, Literatur, Kunst- und Geschichtsbetrachtung erreichen.

Angeregt durch Karl Wilhelm Ramler beschäftigte sich Rode seit 1756 als Mitglied der Berliner Akademie der Künste mit der Geschichte Brandenburgs und Preußens seit dem Mittelalter, einer Epoche, die bis dato kaum berücksichtigt wurde. Daneben bediente der Historienmaler das Repertoire der christlichen und profanen Ikonografie. Bertram, der Rode mit den Worten einführt: „sein Genie ist eben so fruchtbar als unermüdet“ (S. 41), listet allein von den in Kupferstichen reproduzierten Werken 48 biblische sowie 60 profane Sujets auf und fügt noch die Reihe seiner Radierungen nach Werken von Andreas Schlüter an; dabei handelt es sich hauptsächlich um dessen Arbeiten am Berliner Stadtschloss und am Zeug-



Taf. 96: Christian Bernhard Rode, in: Bertram: Abbildungen, 1780, S. 40

haus. Schließlich wird dem Leser noch die an panegyrischer Gestelztheit kaum zu überbietende Ode Ramlers auf den Künstler angeboten (S. 51–53). Bertram schließt sich dem Lob des Künstlergenies an, indem er das Porträt Chodowieckis dem Geist der Aufklärung entsprechend interpretiert: „Denn eben der tiefe in Wahrheit, Schönheit und Vollkommenheit eindringende Blick, eben die Oberherrschaft über Einbildungskraft, aber auch das Feuer, womit Rode seinen von allen Seiten betrachteten Gegenstand angreift und ihn sodann bis zur herrlichen Darstellung verfolgt, leuchtet hier aus seinen Augen hervor“ (S. 54). Im Jahr 1783 berief man Rode, unterstützt durch Chodowiecki, zum Direktor der Akademie. Bis zu seinem Tod widmete er sich der Neubelebung dieser durch die preußischen Könige so wenig geförderten Institution.[1] Die philosophische Grundlage für Rodes Kunstanschauung bildete die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–74) von Johann Georg Sulzer, der von Bertram ebenfalls in den *Abbildungen berühmter Gelehrter und Künstler* porträtiert wird. Sulzers Werk war die erste deutschsprachige Enzyklopädie, die alle Gebiete der Ästhetik systematisch behandelte. Sulzer wies der Kunst eine vorrangig erzieherische Rolle zu, die von Vernunft bestimmt sein sollte: „Sollen die schönen Künste Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. […] Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darinn, daß sie wolgeordnete herrschende Neigungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Werth bestimmen, einpflanzen können.“[2]

Esther Wipfler

1 Helmut Börsch-Supan: Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 136–140.

2 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste [1792], Hildesheim 1970, Bd. 2, S. 54 u. 56.

Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 97

Jean-Benjamin de Laborde und
Beat Fidel Anton Johann Dominik von Zurlauben
Tableaux de la Suisse

Paris: Clousier und Lamy
1780–1788
2°; 3 Bde. [Bd. 1 in 2 Teilen], Bd. 1.1: lxxiv [irrtümlich lxxxiv nummeriert; *Discours sur l'histoire naturelle de la Suisse*], 104 S. | Bd. 1.2 : S. 105–368 + lxvi S. [Preuves & Dissertations] | Bd. 2: 578 S. | Bd. 3: 129 S.
ETH-Bibliothek, Zürich [Abb.: Universitätsbibliothek Heidelberg]

Bd. 2 u. Bd. 3 sind in Zürich zusammengebunden. Das Buch wurde durch eine Subskription finanziert. Für jeden Band erhielten die Subskribenten zuerst die Radierungen und dann den Text. Daher ist jedes Exemplar des Werkes individuell gestaltet (Abbildungen im Text oder nach dem Text, Abbildungen in separaten Bänden, 2, 3, 4 oder mehr Bände, usw.). Nur die jeweilige Seitenzahl ist klar. Fest steht: Das Buch enthält insgesamt 472 Darstellungen auf 423 Kupferplatten (318 Veduten – 115 ganzseitige, 203 halbseitige; 73 Porträts; 54 Medaillen; 8 kartografische Aufnahmen – 6 doppelseitig, 2 dreiseitig; 7 Genre- und Trachtenbilder, 5 Historienbilder, 4 Darstellungen von Altertümern und 3 allegorische Ill. Diese Radierungen sind 278 Nrn. zugeordnet. Davon waren 206 Nrn. für Bd. 1 u. 72 Nrn. für Bd. 2 von den Hg. geplant. Preisgünstige Zweitausg. im Quartformat: *Tableaux de la Suisse*, 12. Bde., Paris 1784–86

Das exklusive Folioformat *Tableaux de la Suisse* ist der Initiative des französischen *fermier-général* und Gelehrten Jean-Benjamin de Laborde (1734–1794) zu verdanken. Ursprünglich sollte diese prachtvolle Werkausgabe in sechs Bänden unter dem Titel *Tableaux de la Suisse et de l'Italie* erscheinen. Die pittoresken Landschaften der Schweiz sollten den ersten Band illustrieren. Spannungen zwischen Laborde und seinem Mitherausgeber Jean-Claude Richard de Saint-Non führten jedoch zu einer Trennung des Publikationsprojektes in zwei ambitionierte Verlagsunternehmungen: die *Tableaux de la Suisse* (1780–88) einerseits; und die *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781–86) anderseits.

Die *Tableaux de la Suisse* bieten eine enzyklopädische Beschreibung der Schweiz in insgesamt 51 Kapiteln und 472 Darstellungen. Ein solch universeller Umfang und Anspruch wurde weder in Matthäus Merians *Topographia Helvetiae* (1642) noch in David Herrlibergers *Neuer und vollständiger Topographie der Eydgnoßschaft* (1754–1773) erreicht. Ausgenommen den ersten Teil zur naturwissenschaftlichen Geschichte der Schweiz, der von dem französischen Mineralogen und Naturforscher Alexandre-Charles Besson geschrieben wurde (Bd. 1.1, S. i–lxxxiv), stammen die Texte aus der Feder von Beat Fidel Anton Johann Dominik von Zurlauben (1720–1799), einem schweizerischen Generalleutnant und Historiker, der die meiste Zeit seiner Karriere in französischen Diensten verbrachte.



Taf. 97a: Taf. u. a. mit dem Bildnis Jean-Étienne Liotards, in: Laborde und Zurlauben: Tableaux de la Suisse, Bd. 2, 1786, S. 37, Nr. 195

Jean-Benjamin de Laborde war für die Abbildungen des Werkes verantwortlich und betreute zudem möglicherweise die schweizerischen Reisen der beteiligten Künstler. Darunter sind besonders die Zeichner Nicolas Pérignon und Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné sowie die Stecher François-Denis Née und Louis-Joseph Masquelier zu nennen.

Die Großfolioausgabe enthält aber nicht nur Erklärungen zur Geschichte, Politik oder Topografie der Schweiz. Der zweite Band bot dem Leser ein Pantheon berühmter Schweizer nach dem Vorbild der Publikation von Pfenninger und Meister (1782–93; vgl. Kat. 99). Zurlauben wollte mit der „biographie helvetique" (Bd. 2, S. 22) den in Europa noch immer existierenden Vorurteilen über die „qualités de l'esprit" (Bd. 2, S. 2) des Schweizer Volkes entgegenwirken. Die illustren Männer sind in den *Tableaux de la Suisse* in neun Klassen aufgeteilt: die katholischen Theologen; die protestantischen Theologen; die Juristen; die Philosophen und Mathematiker; die Mediziner, Chemiker, Physiker und Botaniker; die Poeten und Musiker; die Philologen und Altertumswissenschaftler; die Historiker und schließlich die Maler und Stecher. Diese letzte Kategorie enthält rund 180 Kurzbiografien, deren Umfang je nach Bedeutung der Künstler variiert. Für ausführliche Details zu den Viten dieser Berühmtheiten verweist der Verfasser auf die Schriften

von André Félibien (vgl. Kat. 49), Roger de Piles, Joachim Sandrart (vgl. Kat. 41) und insbesondere Johann Caspar Füssli (Bd. 2, S. 132, vgl. Kat. 73), die er als Hauptquellen genutzt hatte. Als „le Prince des Peintres de la Suisse" (Bd. 2, S. 136; siehe dazu auch S. 132) erhält Hans Holbein d. J die zentrale Rolle in diesem künstlerischen Pantheon. Außer dem Basler Maler sind drei weitere Künstler mit Porträts vertreten: Jean-Étienne Liotard (Taf. 97a u. 97b) – radiert von François Hubert nach Liotard selbst –, Matthäus Merian d. Ä. und Johann Christoph Stimmer. Alle sind in kleinen ovalen Medaillons dargestellt und werden neben anderen bekannten Schweizern im Buch präsentiert. Damit stellen die *Tableaux de la Suisse* zugleich eine ‚helvetische Biografie' und eine Porträtgalerie dar.



Taf. 97b: Jean-Étienne Liotard, in: Laborde und Zurlauben: Tableaux de la Suisse, Bd. 2, 1786, S. 37, Nr. 195.8

Trotz seiner Pracht wurde die Verlagsunternehmung von Laborde und Zurlauben kritisch aufgenommen. Besonders die Kupferstiche – bzw. deren Ungenauigkeit und die Auswahl der Bildmotive – wurden von vielen Experten moniert (Arnold 2006, S. 65–71.). Diese Bewertungen relativieren sich angesichts der Tatsache, dass bald eine preisgünstigere Ausgabe der *Tableaux de la Suisse* im Quartformat und in 12 Bänden zwischen 1784 und 1786 erschien (Schwabe und Weber 1973, S. 10–14) und demzufolge eine große Nachfrage bestanden haben muss.

Valerie Kobi

Literatur

Andrea Arnold: Die topographischen Ansichten der *Tableaux de la Suisse* (Paris 1780–1788), Lizentiatsarbeit der Universität Bern 2006. – Mathieu Couty: Jean-Benjamin de Laborde ou le bonheur d'être fermier-général, Paris 2001. – Antony Griffiths: The Contract between Laborde and Saint-Non for the *Voyage Pittoresque de Naples et de Sicile*, in: Print Quarterly 5 (1988), Nr. 4, S. 408–414. – Ursula Pia Jauch: Beat Fidel Zurlauben 1720–1799. Söldnergeneral & Büchernarr, Zürich 1999. – Madeleine Pinault-Sørensen: Les dessins préparatoires aux planches des *Tableaux topographiques, ou Voyage pittoresque de la Suisse* de Laborde et Zurlauben, in: Actes du 116e Congrès national des sociétés d'archéologie et d'histoire de l'art, Paris 1991, S. 305–322. – Hansrudolf Schwabe und Bruno Weber (Hg.): Berge und Städte der alten Schweiz, Basel 1973.

Kat. 98

Cesare Cittadella
Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle loro opere

Ferrara: Francesco Pomatelli
1782–1783
8°; 4 Bde., Bd. 1: [1] Bl., Titelkupfer, 42, 197 S., [1] Bl., mit 7 gest. Porträttafeln | Bd. 2: [1] Bl., Titelkupfer, [VI], 246 S., [1] Bl., mit 5 gest. Porträttafeln | Bd. 3: [1] Bl., Titelkupfer., [VI], 326 S., [2] Bl., mit 8 gest. Porträttafeln | Bd. 4: [1] Bl., Titelkupfer, [IV], 344 S., [3] Bl., mit 5 gest. Porträttafeln
Kunsthistorisches Institut in Florenz

Cesare Cittadellas (1732–1808) vierbändiger *Catalogo istorico* ist in die Kategorie der lokalspezifischen Vitenliteratur zu verorten, die sich im Lauf des 17. Jahrhunderts besonders mit Künstlern aus Venedig, Genua und Bologna beschäftigt hatte (vgl. etwa Kat. 31, 40, 42). Mit seiner Konzentration auf ferraresische Maler und Bildhauer schloss Cittadella zum Erscheinungszeitpunkt somit eine topografische Lücke. Der chronologisch aufgebaute Katalog widmet sich im ersten Band dem Zeitraum von ca. 1100 bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, gefolgt vom gesamten 16. Jahrhundert (Bd. 2), 17. Jahrhundert (Bd. 3) und dem 18. Jahrhundert bis zum Publikationsdatum 1783 (Bd. 4). Da Cittadella den Lebensbeschreibungen der einzelnen Künstler jeweils auch eine Aufzählung ihrer in Ferrara befindlichen Werke beifügt und diese teils auch kritisch bewertet, kommt dem Katalog ein bis heute nicht zu unterschätzender Quellenwert zu.[1]

Für die Abfassung der Viten bediente sich Cittadella bei bekannten Vorläuferwerken wie Giorgio Vasaris *Vite* (vgl. Kat. 10). Besonders aber, und ohne sie explizit als Quelle anzuführen, stützte sich Cittadella auf die Aufzeichnungen des ebenfalls aus Ferrara stammenden Klerikers und Gelehrten Girolamo Baruffaldi (1675–1755). Dessen handschriftliche Vitensammlung, verfasst in den Jahren zwischen 1697 bis 1722, war trotz verschiedener Publikationsversuche zu Lebzeiten unveröffentlicht geblieben und wurde erst 1844–46, mit einem Anmerkungsapparat von Giuseppe Boschini versehen, herausgegeben.[2] Angelo Comolli bestätigt bereits 1788 Cittadellas augenfällige Auswertung und Verarbeitung einer Abschrift dieses Baruffaldi-Manuskripts von der Hand des Historiografen Giuseppe Antenore Scalabrini (1694–1777). Dieser hatte Baruffaldis Manuskript nicht nur kopiert, sondern auch überarbeitet und mit eigenen Notizen versehen.[3] Obwohl Comolli Cittadellas Eigenleistung hinsichtlich der inhaltlichen Erweiterungen und der „Orthografie" anerkennt, kommt er um folgende (treffende) Anmerkung nicht umhin: „uno le [die Informationen, H.L.] raccogliesse, un'altro le rivedesse, e un terzo le publicasse."[4]



Taf. 98a: Cosmé Tura, in: Cittadella: Catalogo istorico, Bd. 1, 1782, vor S. 47



Taf. 98b: Giuseppe Maria Moretti: Cosmé Tura: Holzschnitt für Baruffaldi: Vite de' Pittori e Scultori ferraresi, 1710er Jahre

Auch hinsichtlich der illustrierenden Künstlerporträts hat Cittadella auf Vorhandenes zurückgegriffen: Baruffaldi hatte in den 1710er Jahren den aus Bologna stammenden Giuseppe Maria Moretti mit der Anfertigung von 48 Holzschnittporträts für die geplante Publikation seiner *Vite* beauftragt und war in den Fertigungsprozess auch in konzeptioneller Hinsicht stark involviert.[5] Von diesen Holzschnitten haben sich nur wenige Exemplare in den drei bekannten Baruffaldi-Manuskripten bzw. Abschriften erhalten.[6] Cittadella muss zumindest über einen Teil der Holzschnitte verfügt haben, schließlich hat er für seinen *Catalogo istorico* 25 der 48 Porträts durch den ferraresischen Kupferstecher Luigi Ughi fast exakt nachstechen lassen. Änderungen finden sich allerdings in der Gestaltung von Rahmen und Hintergrund, zudem wurden die Namen der Künstler hinzugefügt. Cittadellas Entscheidung, die Holzschnitte mit dem Grabstichel kopieren zu lassen, erwies sich als dem ästhetischen Ausdruck durchaus zuträglich: Ughis Porträts zeichnet eine lebhafte Physiognomie aus, die der Künstler mit einer selbstbewussten und kontrastreichen Strichführung herauszuarbeiten wusste (Taf. 98a). Morettis Holzschnitte wirken im Gegensatz dazu um einiges statischer und formelhafter (Taf. 98b).[7]

Möglicherweise diente der Katalog gewissermaßen als ‚Qualifikationsschrift' für Cittadellas nur wenig später beginnende Tätigkeit (1785–97) als Kurator des

Universitätsmuseums in Ferrara (Venturini 1985, S. 10); zumindest deutet die Widmung an Giammaria Riminaldi, „presidente della pontificia Universitá di Ferrara“ (Bd. 1, Widmung, S. 1), darauf hin.

Hanna Lehner

1 Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 7/8, München 1992, S. 16.
2 Girolamo Baruffaldi: Vite de' pittori e scultori ferraresi, hg. v. Domenico Taddei, 2 Bde., Ferrara 1844/46. Zur Publikationsgeschichte inklusive der entsprechenden Korrespondenz Baruffaldis vgl. Maria Angela Novelli: Storia delle „Vite de' pittori e scultori ferraresi“ di Girolamo Baruffaldi. Una vicenda editoriale e culturale del Settecento, S. Giovanni in Persiceto 1997.
3 Angelo Comolli: Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne, Bd. 2, Rom 1788, S. 213.
4 Comolli 1788, S. 214.
5 Novelli 1997, S. 23.
6 Novelli 1997, S. 16; ebd. auch die Abb. der Holzschnitte auf S. 143–154.

Literatur

Anna Chiara Venturini (Hg.): Cesare Cittadella ed il patrimonio artistico ferrarese, Bologna 1985.

Kat. 99

Heinrich Pfenninger und Leonhard Meister

Helvetiens berühmte Männer in Bildnissen dargestellt; nebst kurzen biographischen Nachrichten von Leonhard Meister

Zürich/Winterthur: Johann Caspar Füssli/Heinrich Steiner und Compagnie
1782–1793
8°; 3 Bde., Bd. 1: [2] Bl., 284 S., [1] Bl.; 30 Kupferstiche | Bd. 2: [2] Bl., 412 S., [4] Bl., 32 Kupferstiche | Bd. 3: [1] Bl., 55, 46, 72, 63, 52 S., 30 Kupferstiche
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

2. Aufl. Zürich: Heinrich Pfenninger 1799; wohl nur die ersten 62 Bildnisse erschienen ab 1782 in Lieferungen zu 6 Bildnissen auch unter dem lat. Titel *Imagines nomine illustrium ex Helvetia virorum in aes incisae ab Henr. Pfeniger Pictore*; frz. Übersetzung Zürich: Heinrich Pfenninger 1792

Der Züricher Maler und Kupferstecher Heinrich Pfenninger (1741–1811)[1] erhielt seine Ausbildung zunächst bei Johann Heinrich Füssli, ehe er sich in Dresden bei

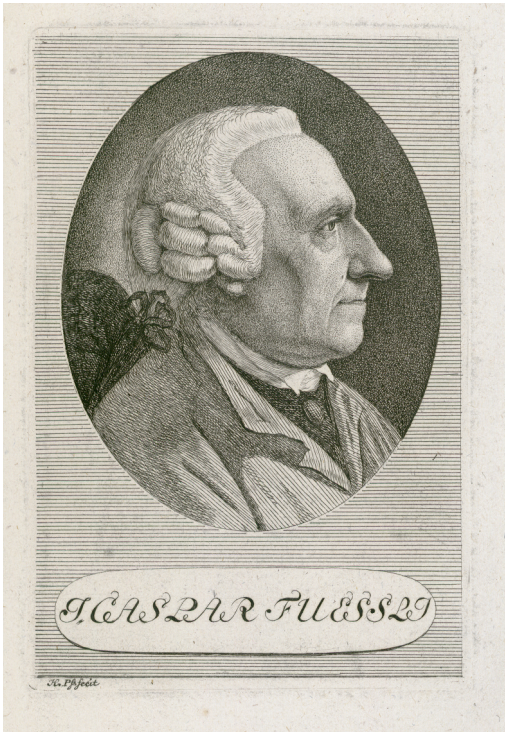
Anton Graff und Adrian Zingg fortbildete. Er war einer der produktivsten Mitarbeiter an den *Physiognomischen Fragmenten* (vgl. Kat. 90) seines Förderers Johann Caspar Lavater und lieferte zahlreiche Kupferstiche für das publizistische Großprojekt. Neben der Arbeit als Porträtist war Pfenninger als Kopist alter Meister in Öl sowie als Idyllen-Landschaftsmaler tätig. In Kooperation mit dem ebenfalls aus Zürich stammenden Theologen Leonhard Meister (1741–1811)[2] arbeitete er an zwei umfangreichen Buchprojekten: dem vorliegenden Werk *Helvetiens berühmte Männer* und der *Characteristik deutscher Dichter* (Zürich 1785–87).



Taf. 99a: Hans Holbein, in: Pfenninger: Helvetiens berühmte Männer, 1782, Bd. 1, nach S. 18

In ihrer Vitensammlung berühmter Schweizer präsentieren Heinrich Pfenninger und Leonhard Meister eine Auswahl von Biografien, denen jeweils ein Porträt vorangestellt ist. Unter den Dargestellten sind Staatsmänner, Militärs, Wissenschaftler und Gelehrte verschiedenster Disziplinen sowie Schriftsteller und Künstler aus der Zeit vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart der Autoren. Frauen finden sich in der Reihe nicht. Weder Auswahl noch Reihenfolge der Biografien folgt dabei einer festgelegten Systematik, auch gibt es kein Vorwort, in welchem die Konzeption erläutert wird. Am Ende des zweiten Bandes berichtet Pfenninger, das Projekt in den Folgejahren in Form von Einzellieferungen fortsetzen zu wollen. In einer Notiz an die Leser fordert er dazu auf, ihm hierfür Hinweise, Texte und „getreue Zeichnungen" zukommen zu lassen. Die beiden Bände und die fünf separat paginierten Lieferungen wurden 1799 für eine zweite Auflage in veränderter Reihenfolge zu zwei Büchern zusammengefasst und im Eigenverlag des Künstlers herausgegeben.

Zu Beginn jeder Vita ist je ein ganzseitiger Kupferstich aus der Hand Pfenningers eingebunden, es existieren jedoch auch einige Exemplare des Werks ohne diese Bebilderung. Die Porträts sind als Brust- oder Schulterstücke gestaltet, meist in ovalen Medaillons vor schraffiertem oder liniertem Grund. Die Dargestellten werden in Dreiviertelansicht, seltener auch im Profil gezeigt. Pfenninger



Taf. 99b: Johann Caspar Füssli, in: Pfenninger: Helvetiens berühmte Männer, 1782, Bd. 1, nach S. 144

griff oftmals auf ältere Vorlagen zurück, die er reproduzierte. Die meisten Stiche sind mit „H. Pf. fecit" beschriftet, in einigen Fällen wird auch der Schöpfer der Vorlagen angegeben.

Im Werk werden acht Künstler vorgestellt: Hans Holbein (Bd. 1, S. 18–24, Taf. 99a), Johann Karl Hedlinger (Bd. 1, S. 100–109), Johann Caspar Füssli (Bd. 1, S. 144–155, Taf. 99b), Salomon Gessner (Bd. 1, S. 257–270), Leonhard Thurneysser (Bd. 2, S. 111–132), David Joris (Bd. 2, S. 165–177), Niklaus Manuel (Bd. 2, S. 335–350) und Johann Heinrich Füssli (Bd. 2, S. 387–405). Der dritte Band enthält keine Künstlerbiografien mehr. Wie bei den übrigen Bildern griff Pfenninger auch hier auf Vorlagen zurück, die Darstellung der Zeitgenossen dürfte jedoch auf eigenen Skizzen beruhen. In ihrer Machart gleichen diese Bilder den anderen Porträts der Vitensammlung, spezifische Künstlerattribute gibt es nicht. Auch ein Einfluss der physiognomischen Thesen Lavaters (etwa die Betonung des ‚Künstlerauges') ist trotz der engen Verbindung beider Autoren nicht erkennbar. Die einzige Ausnahme stellt das Porträt des Medailleurs Johann Karl von Hedlinger (bzw. Hettlinger) dar. In klassizistisch-linienbetonter Darstellungsweise wird die Büste des Künstlers im Stil eines Münzbildnisses präsentiert. Dieselbe Vorlage hatte Pfenninger bereits (seitenverkehrt) für Lavaters *Fragmente* verwendet, dort jedoch auch den Hintergrund – passend zum Beruf des Porträtierten – als Münze dargestellt.[3]

Wenngleich die Qualität der Abbildungen (im Gegensatz zum Text) bei manchen Zeitgenossen auf Kritik stieß,[4] so stellt das Werk Heinrich Pfenningers gerade aufgrund der Auswahl der Dargestellten sowie der einheitlichen Gestaltung der Illustrationen durch einen einzigen Urheber ein interessantes Beispiel für die im ausgehenden 18. Jahrhundert populären illustrierten Vitensammlungen dar.

Florian Schröter

1 Zur Biografie siehe: Johann Caspar Füssli (Hg.): Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, 5 Bde., Bd. 5, Zürich 1779, S. 174–183; Ulrich Thieme und Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Bd. 25, Leipzig 1932, S. 541, s. v. Pfenninger, Heinrich.
2 Zur Biografie siehe: Historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften (Hg.): Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., Bd. 21, Leipzig 1885, S. 261–263, s. v. Meister, Leonhard (Heinrich Breitinger).
3 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Bd. 3, Leipzig/Winterthur 1777, S. 177.
4 Gottlieb Emanuel von Haller: Bibliothek der Schweizer Geschichte und aller Theile, so dahin Bezug haben, Bd. 2, Bern 1785, S. 101 f.

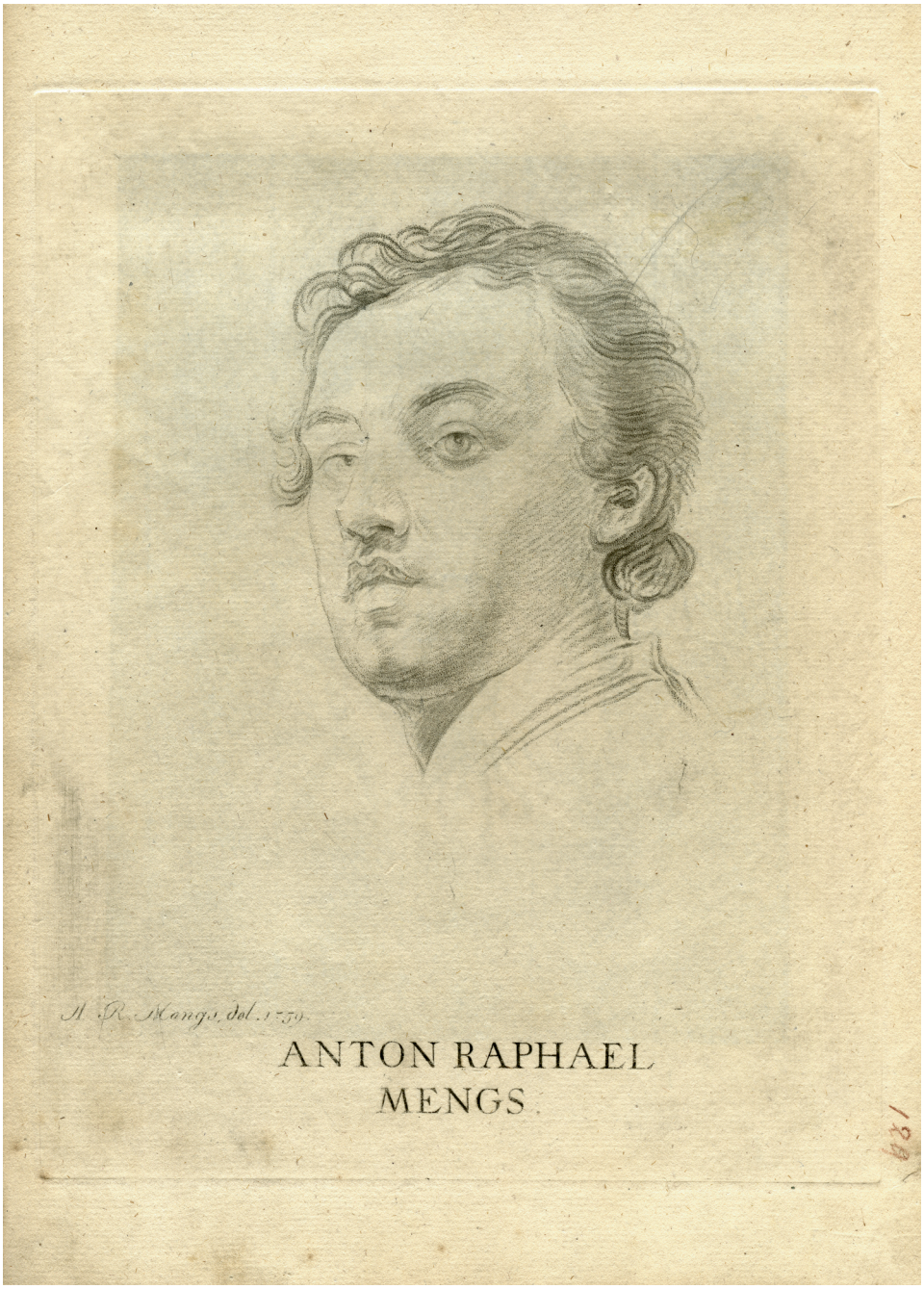
Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 100

Anonym
Unterhaltungen für Anfänger in der Zeichenkunst. Heft I–XXIIII

Dresden: P.C. Hilscher
[1783–1797]
Quer-4°; 24 [von 25] Heften, diese mit 141 [von 144] Taf., Titelblätter handschriftlich durchnummeriert
Privatbesitz

Die renommierte, 1728 gegründete Dresdner Buchhandlung Hilscher, die auch als Verlag agierte und Druckgrafiken verlegte, allerdings nicht eigentlich auf Kunsttitel spezialisiert war, versuchte offenbar mit dem vorliegenden Zeichenbuch am florierenden Geschäft mit diesen populären Manualen teilzuhaben. Über Jahre hinweg wurden die *Unterhaltungen* in Heften von vier bis acht Tafeln weitergeführt.[1] Verwendet wurde aus Kostengründen nicht nur das immer gleiche Titelblatt, auf das handschriftlich die nächste Ordnungsnummer eingetragen werden konnte. Auch die Vorlagen lassen nur in den ersten Heften ansatzweise ein didaktisches Konzept erkennen, das die Grundformen des Zeichnens nach Lairesse, einfache Gesichtsformen, grundlegende Proportionen, Musterköpfe usw. vorstellt. Danach scheinen die Hefte mit Landschaftsansichten, Genremotiven und Charakterfiguren weitgehend bereits vorhandene Druckplatten unterschiedlicher Qualität wiederzuverwenden. Möglicherweise wichen auch die Zusammenstellungen der einzelnen Hefte voneinander ab, je nach Verfügbarkeit von Drucken. Wieso es sich dabei um „Unterhaltungen für Anfänger" handeln soll, wird an keiner Stelle deutlich – jeder erläuternde Text fehlt. Trotz Größe und Umfang der Sammlung scheint das Unternehmen dann auch kein allzu großer Publikations-



Taf. 100: Anton Raphael Mengs, in: Unterhaltungen für Anfänger in der Zeichenkunst, [1783–1797], Heft 22

erfolg gewesen zu sein. Heute sind nur sehr wenige Exemplare, allesamt unvollständig, nachzuweisen.[2]

Wie bei anderen Zeichenlehrbüchern der Zeit (vgl. Kat. 35) finden sich auch einige Porträts unter den Vorlagenblättern: neben wenigen antiken Herrschern und Geistesgrößen (Hippokrates, Solon usw.) zwei eindeutige Künstlerbildnisse – nämlich Peter Paul Rubens nach einem Stich des Paulus Pontius (Heft 6, vgl. dazu auch Taf. 36; auf der gleichen Druckplatte auch ein Porträt des Juristen Gaspard Gervartius nach Pontius) und Anton Raphael Mengs in Crayon-Manier nach einem Selbstbildnis des Künstlers von 1759 (Taf. 100), das 1770 von Christian Friedrich Boetius ebenfalls in Crayon-Technik erstmals gedruckt worden war (Heft 22). Nur Mengs ist inschriftlich benannt – Rubens und Gervartius bleiben ohne Namen. Welche Überlegungen genau zu dieser Auswahl geführt haben, lässt sich nicht mehr sicher sagen. Mit Mengs präsentiert das Zeichenbuch jedenfalls den berühmtesten, jüngst verstorbenen Maler Europas. So dürfte es auch hierbei um den Erfolg der Publikation bei einem möglichst großen Publikum gegangen sein, weniger um kunsttheoretische Positionsbestimmungen.

Ulrich Pfisterer

1 Genaue Daten für die ersten 24 Hefte bei August H. Niemeyer: Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts […], Halle 1818, Bd. 2, S. 160; vgl. Allgemeines Verzeichniß derer Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des 1785 Jahres […], Leipzig s. a., S. 275, und Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung (1788), Nr. 61, Sp. 515, beide Mal das 9. Heft annonciert; Allgemeines Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des 1794 Jahres […], Leipzig s. a. 1794, S. 146, hier das 20. Heft angekündigt.

2 Offenbar allein die Polnische Nationalbibliothek besitzt ein Exemplar mit den Heften 3–25.

Literatur
Unveröffentlicht

Kat. 101

Anton von Klein

Leben und Bildnisse der grosen Deutschen, von verschiedenen Verfassern und Künstlern, mit einer Abhandlung über Lebensbeschreibungen und Lebenschreiber

Mannheim: Anton von Klein
1785–1805
2°; 5 Bde., Bd. 1: [5] Bl., XVI S., [1] Bl., 13 S., [1] Bl., 3 S., [1] Bl., 46 S., [1] Bl., 10 S. (S. 47–56), [1] Bl., 10 S. (S. 57–66), [2] Bl., 5 Taf. | Bd. 2: [8] Bl., 16 S., [1] Bl., 7 S. (S. 17–23), [1] Bl., 17 S., [2] Bl., 49 S., [2] Bl., 2 S., [1] Bl., 7 Taf. | Bd. 3: [5] Bl., 16 S., [1] Bl., 63 S., [1] Bl., 20 S., [1] Bl., [2] S., [1]

Bl., 5 Taf. | Bd. 4: [6] Bl., 22 S., [1] Bl., 30 S., [1] Bl., 6 S. (S. 31–36), [1] Bl., 22 S., [1] Bl., 5 Taf. | Bd. 5: [5] Bl., 16 S., [1] Bl., 83 S., [1] Bl., 1 Taf.
Privatbesitz

Es erschien ein Vorabdruck im Oktav-Format ohne Kupfer, 5 Bde., Mannheim: Anton von Klein 1785-1805; verkürzte frz. Übers.: *Galerie Historique des Illustres Germains*, Paris 1806

Die *Leben und Bildnisse der grosen Deutschen*, die Anton von Klein (1746–1810) 1785–1805 im eigenen Verlag in Mannheim als prächtig illustrierte Folio-Ausgabe sowie – „um den gedroheten Nachdruck zu vereiteln" (Bd. 1, Vorrede, S. II) – vorab als wohlfeilere Oktav-Version ohne Kupfer herausgab, starteten als patriotisches publizistisches Großprojekt. Klein hoffte, „jæhrlich etwa drey Bænde liefern zu kœnnen, und das Werk længst in sieben Iahren zu vollenden" (Bd. 1, Vorrede, S. II). Erschienen sind von der Nationalbiografie schließlich nur fünf Bände über einen Zeitraum von 20 Jahren mit insgesamt lediglich 16 Lebensbeschreibungen (und einem „Heldentod deutscher Weiber"). Ein sechster Band, der posthum publiziert werden sollte,[1] lässt sich nicht nachweisen (Sölter 2007, S. 21, Anm. 99).

Der umtriebige Mannheimer Sammler und Gelehrte hatte sich übernommen, was Zeitgenossen etwa in Nicolais Rezensionszeitschrift *Allgemeine deutsche Bibliothek* deutlich kritisierten: „Die späte Erscheinung des zweyten Bandes […] beweiset abermals, daß Herr Klein zu viel versprochen hat."[2] Zum Teil war diese Verzögerung dem aufwendigen Procedere zur Autorenakquise geschuldet. Klein veranstaltete Preisausschreibungen für die besten Biografien und annoncierte hierzu in verschiedenen Journalen (bspw. der *Litteratur- und Theater-Zeitung* oder dem *Journal von und für Deutschland*). Andererseits trug die von der zeitgenössischen Kritik allgemein mit Wohlwollen aufgefasste, aufwendige Ausstattung der „mit fast unbeschreiblicher Mühe und grosen Kosten" (Bd. 2, Vorbericht, S. I) vorgenommen Publikation dazu bei.



Taf. 101a: Peter Paul Rubens, in: von Klein: Leben und Bildnisse der grosen Deutschen, Bd. 4, Rubens' Lebensbeschr. vorangestellt

Die Kupferstiche für die *Leben und Bildnisse* zeigen Porträts sowie – ergänzend dazu und alternativ, wenn nicht auf eine historische Vorlage zurückge-



Taf. 101b: Salomon Gessner, in: von Klein: Leben und Bildnisse der grosen Deutschen, Bd. 5, Gessners Lebensbeschr. vorangestellt

griffen werden konnte – Szenen aus dem Leben der von Klein als wesentlich für die deutsche Geschichte erachteten Persönlichkeiten aus Politik, Nationalmythos, Geistesgeschichte und Kunst. Umgesetzt wurden sie von verschiedenen damals bekannten Kupferstechern, darunter Daniel Chodowiecki. In seiner Anlage ähnelt Kleins Buchprojekt Publikationen, die zur selben Zeit in England und Frankreich erschienen. In Deutschland ist es jedoch interessanterweise solitär (Meier 1994, S. 122–126; Sölter 2007, S. 21 f.). Zudem zeichnet es sich durch eine nicht homogene Form parallel vertretener künstlerischer Auffassungen von ‚Historie' aus. Traditionellen Bildformeln stehen neue, an der Physiognomik Lavaters und der zeitgenössischen Theaterpraxis orientierte Szenen gegenüber (Meier 1994, S. 124; Sölter 2007, S. 21 f.).

In den Bänden zwei bis fünf wurde jeweils ein „geschichtliche[s] und patriotische[s] Charakterbil[d]" (Sölter 2007, S. 21) eines Künstlers mit vorangestelltem Porträt aufgenommen: Albrecht Dürer 1782 gestochen von Verhelst II., laut Bildunterschrift Hans Rottenhammer nach Dürers Selbstporträt folgend (Bd. 2, vgl. Taf. 68b), sicherlich vermittelt durch den Kupferstich Kilians[3]; Anton Raphael Mengs nach einem Selbstbildnis, gestochen von C.G. Rasp (Bd. 3)[4]; Peter Paul Rubens (Bd. 4; Taf. 101a), dessen Biografie aus der Feder Anton von Kleins selbst stammt, in leichter Variation nach dem bereits in Drucken verbreiteten Selbstporträt Rubens' in der Royal Collection[5], gestochen von C.E.C. Heß; sowie Salomon Gessner (Bd. 5; Taf. 101b) nach einem häufig reproduzierten Bildnis Anton Graffs von 1781[6] von M.G. Eichler. Gessner wird in seiner Vita jedoch eher als Schriftsteller denn als Künstler gewürdigt.

Anton von Klein ordnet die Lebensbeschreibungen „weder nach den Stænden oder Gefæchern, noch nach der Zeitordnung", wie er in seiner dem ersten Band vorangestellten Abhandlung „Ueber Lebensbeschreibungen und Lebenschreiber" angibt, „um dem Liebhaber das Vergnügen zu lassen, seiner Zeit die Kupfer und Leben nach seinem Gefallen zu ordnen." Der hier zugrundeliegende Sammlungsgedanke eines Selbst-Sortierens und -Ordnens entspricht auch Kleins privater Praxis. Die etwa 23.000 Druckgrafiken, die er zu Lebzeiten nach Schulen sortiert zusammentrug, befinden sich heute in der Kunsthalle Mannheim.

Auch wenn Kleins patriotisches Projekt von Zeitgenossen wie seinem Freund Christian Friedrich Daniel Schubart durchaus gewürdigt wurde, war es kommerziell augenscheinlich kein großer Erfolg. In einem Brief an Klein verbindet Schubart entsprechend sein Lob mit einem allgemeinen Lamento über den Zustand der zeitgenössischen Literatur in „schändlichen Zeiten […], wo Weiber über Männer herrschen" und merkt an: „Geben Sie statt Ihrer Denkmale großer Deutschen das Leben berühmter deutschen Huren heraus, und Sie werden reißenden Abgang haben, wenn Ihre großen Entwürfe Ihnen nichts als Schaden bringen."[7]

Alessa Rather

1 So dem *Litterärisches Leben des Königlich-Baierischen Geheimen Rathes und Ritters Anton von Klein*, Wiesbaden 1818, S. 71 zu entnehmen, einem Werk, das der Bruder Anton von Kleins verfasste, das aber anonym erschien.
2 Allgemeine deutsche Bibliothek 108 (1792), S. 233.
3 The British Museum, London, Inv. Nr. 1845,0809.578.
4 Die Bildunterschrift verweist als Vorlage auf ein gemaltes Selbstbildnis von Mengs („A.R Mengs pinx. Dresde 1750"). Das Kupfer entspricht bis auf leichte Variationen im Faltenwurf sowie einer Hinzufügung von Hand und Leinwand nahezu identisch einer Zeichnung in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. C 2465.
5 Royal Collection Trust, London, Inv. Nr. RCIN 400156.
6 Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Nr. Gm 2004/2.
7 Zit. nach Heinrich Müller Malten: Bibliothek der neuesten Weltkunde […], Bd. 1, Aarau 1840, S. 385, siehe auch Krükl 1901, S. 125.

Literatur

Ursula Hartwieg: Nachdruck oder Aufklärung? Die Verbreitung englischer Literatur durch den Verlag Anton von Kleins am Ende des 18. Jh., Frankfurt a. M. 1998. – Karl Krükl: Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in der Pfalz, Strassburg 1901. – Hans Jakob Meier: Die Buchillustration des 18. Jh. in Deutschland und die Auflösung des Historienbildes, München 1994. – Ulf Sölter: Anton von Klein und seine kunstgeschichtliche Lehrsammlung im Zeitalter der Aufklärung, Worms 2007.

Kat. 102

Alexandre [Alexis] Denis Joseph Pujol de Mortry

Galerie historique universelle

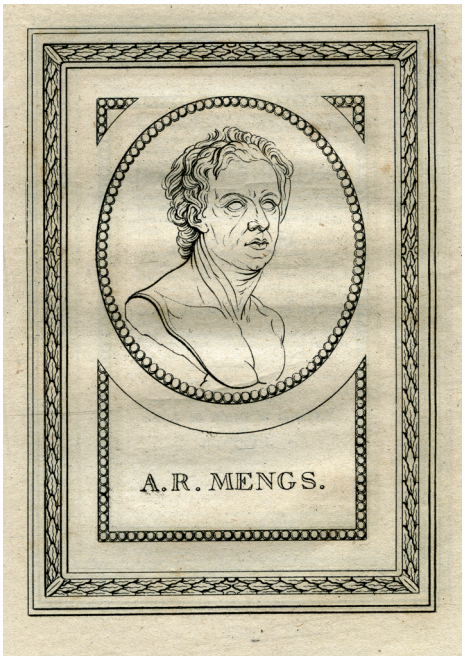
s. l. [Paris und Valenciennes]: s. n. [Mérigot, le jeune; Giard]
1786–1789
4°; 144 Biografien, jede bestehend aus Titelseite, Porträt in Umrisszeichnung und 2 S. Text, darunter 30 von Malern, Bildhauern, Grafikern, Architekten und Goldschmieden
Privatbesitz

Pujols *Galerie historique universelle* ist ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes Publikationsprojekt des späten 18. Jahrhunderts zwischen Liebhaberei und Kommerz. 1786 wurde in einem eigens gedruckten Verlagsprospekt *(Prospectus)* sowie im *L'Annee littéraire* angekündigt, dass zehn Bände mit 1.000 Bildnissen geplant seien, jeder Band à 100 illustrierte Biografien und mit insgesamt 300 Seiten Begleittexten. Das Werk würde in Lieferungen zu acht Viten erscheinen, jede mit einheitlich gerahmtem Titel, Porträt und zwei Textseiten, und ließe sich bis Anfang Januar 1788 subskribieren.[1] Dabei sollte jedes Faszikel für die Empfänger möglichst abwechslungsreich sein und umfasste daher ganz unterschied-

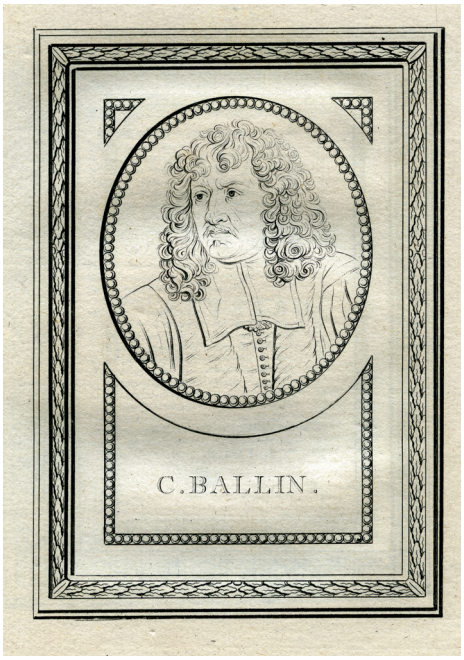


Taf. 102a: Rosalba Carriera, in: Pujol: Galerie historique universelle, n. n.

liche Berühmtheiten – die Käufer konnten dann die losen Blätter nach eigenen Vorstellungen ordnen; erst ein abschließendes Register hätte die Biografien alphabetisch erschlossen. Betont wird zudem als Besonderheit, dass der Text, die gezeichneten Vorlagen für die Porträts und deren Umsetzungen als Umriss-Ra-



Taf. 102b: Anton Raphael Mengs, in: Pujol: Galerie historique universelle, n. n.



Taf. 102c: Claude Ballin, in: Pujol: Galerie historique universelle, n. n.

dierungen von ein und derselben Person stammten. Allerdings offenbarte sich der Adelige Pujol de Mortry (1737–1816), Militär, Verwaltungsbeamte, Sammler und dilettierendes Mitglied der von ihm maßgeblich mitbegründeten Académie de peinture et sculpture in Valenciennes, erst bei der Ankündigung der zehnten Lieferung, als der Erfolg des Unternehmens bereits sicher schien, als der Autor und Künstler (L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes 1986, S. 63 f., 76 f. [Eintrag von Marie-Pierre Dion] u. 103). Der Ausbruch der Französischen Revolution erzwang dann jedoch den frühzeitigen Abbruch der Publikation, von der so nur 18 Lieferungen mit 144 Lebensbeschreibungen vorliegen. Ein Titelblatt scheint für die Sammlung nicht gedruckt worden zu sein und das Vorwort Pujols blieb Manuskript; allerdings erhielt die 14. Lieferung eine Widmung an den Prince de Condé.

Die Sammlung in der vorliegenden Form umfasst Männer und Frauen von der Antike bis in die jüngste Vergangenheit. Neben Herrschern und Adligen, Päpsten und Geistlichen ist den ‚Geisteshelden' breiter Raum zugestanden – von einem „Mechaniker" (Pierre-Joseph Laurent) bis hin zu Schauspielerinnen. Ein gutes Fünftel aller Personen sind Künstler. Diese umfassen neben den Größen Italiens des 16. und 17. Jahrhunderts einige Vertreter der Niederlande und den jüngeren

Holbein (nicht aber Dürer) für die ‚deutsche Schule' und England. Künstlerinnen sind durch Rosalba Carriera (Taf. 102a) und die vielseitig begabte Élisabeth-Sophie Chéron vertreten. Der gerade erst 1779 verstorbene Anton Raphael Mengs (Taf. 102b) führt bis an die Gegenwart und den Übergang zum neuen klassizistischen Geschmack heran. Vor allem aber feiert die Auswahl die Leistung Frankreichs. Dies zeigt besonders deutlich der Eintrag zu Claude Ballin (1615–1678), dem wichtigsten Goldschmied Ludwigs XIV. (Taf. 102c). Grundlage des Textes ist die Vita in Charles Perraults *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* von 1697 (vgl. Kat. 48), der auch ausführlich zitiert wird. Einleitend betont Pujol, gerade der Fall Ballin beweise, dass es ein Fehler sei zu glauben, nur ein Künstler, der mehrere Jahre in Italien zur Ausbildung zugebracht habe, sei zu außergewöhnlichen Leistungen fähig.

Die Ankündigung im *L'Annee littéraire* glaubt zwar entschuldigen zu müssen, dass die Porträts der *Galerie historique universelle* ohne plastische Schattierungen konzipiert sind. Gerade darin liegt aber die Leistung von Pujols Grafiken: Die Dargestellten werden treffend allein durch eine Kombination von an- und abschwellenden Radierlinien und Punkten in Crayon-Manier charakterisiert. Alle Bildnisse sind durch die Darstellungsart und die Rahmung vereinheitlicht. Dabei wird jedoch für jedes Porträt genau die Bildquelle angegeben, nach der es gefertigt wurde, und so die historische Authentizität bezeugt. Auch die Textseiten mit entsprechender Rahmung lassen das Bemühen um eine neue Ästhetik des Buches erkennen.

Ein Porträt, das sein ‚Adoptivsohn' Abel de Pujol malte, zeigt Alexandre dann gegen Ende seines Lebens vor seinen beiden Publikationen, der – wie es hier heißt – „Galerie Historique des Hommes Illustres", und dem „Manuel d'un Homme de Bien", wohl das *Manuel d'Épictete* von 1783 (L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes 1986, S. 86).

Ulrich Pfisterer

1 https://archive.org/stream/galeriehistoriqu00meri#page/n1/mode/2up (zuletzt: 21.7. 2018) und L'Année littéraire (1786), Nr. 3, S. 229–232. Im L'Année littéraire (1787), Nr. 4, S. 47 f. wird dann die zehnte Lieferung mit dem vollen Namen Pujols angekündigt.

Literatur

Frédéric Barbier: Lumières du nord: imprimeurs, libraires et „gens du livre" dans le nord au XVIIIe siècle (1701–1789). Dictionnaire prosopographique, Genf 2002. – Société des Amis du Musée de Valenciennes (Hg.): L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIIIe siècle, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes 1986 (Ausst. Kat.).

Kat. 103

Sergent-Marceau, Antoine Louis François Sergent, gen.
Portraits des grands hommes, femmes illustres, et sujets mémorables de France

Paris: Blin
1786–1792
4°; rad. Titel, rad. Widmung, 192 farbig gedruckte Taf. mit 96 Porträts, darunter 2 Künstlerbildnisse
Bayerische Staatsbibliothek, München

Noch bevor sich Antoine Louis François Sergent (1751–1847) ab 1789 als radikaler Anhänger für die Französische Revolution engagierte und schließlich 1795 für zwei Jahre in die Schweiz fliehen musste (wobei ihm offenbar auch nichts half, dass er 1794 die schon einmal verheiratet gewesene Schwester des Generals François Séverin Marceau ehelichte und dessen Nachnamen seinem anfügte),[1] realisierte der geschätzte Zeichner und Druckgrafiker eine der spektakulärsten Publikationen mit Porträts berühmter Persönlichkeiten aus der französischen Geschichte: Seine *Portraits des grands hommes, femmes illustres*, *et sujets mémorables de France*, die im Laufe von sechs Jahren in 48 Lieferungen erscheinen sollten, wurden in einem aufwendigen Verfahren farbig gedruckt. Jede behandelte Person erhielt außerdem zwei Tafeln. Die erste zeigt das Porträt und Wappen (wenn vorhanden) und nennt zudem die Stellung sowie das Geburts- und Sterbedatum. Auf einer zweiten Tafel folgen in der oberen Hälfte zumeist eine zentrale Szene aus dem Leben, darunter ein kurzer, in zwei Spalten aufgeteilter biografischer Abriss (der Autor dieser Texte ist unbekannt).

Das Gros der Tafeln zeigt französische Könige von Chlodwig bis hin zu Ludwig XVI., dem das gesamte Werk ursprünglich dediziert war, sowie Adelige, Militärs und einige Frauen. Unter den wenigen Geistesgrößen – darunter Descartes und Fontenelle – haben auch zwei Maler die Aufnahme in die Sammlung geschafft: Nicolas Poussin und Jean Jouvenet (Taf. 103a), der eine als „Premier Peintre du Roi", der andere als „Directeur et Recteur perpétuel de l'Acadmie Royale de Peinture et Sculpture". Bei beiden Künstlern wird auf der begleitenden Tafel kein Ereignis ihres Lebens, sondern eines ihrer Hauptwerke reproduziert – dies dürfte das erste Mal bei einer Biografien-Sammlung der Fall sein (vgl. aber Kat. 91 u. Kat. 93; die Spezialforschung zu den beiden Malern scheint diese beiden wohl ersten Farbreproduktionen von Bildern Poussins und Jouvenets noch nicht bemerkt zu haben). Bei Poussin ist es das 1653 entstandene Gemälde *Christus und die Ehebrecherin*,[2] das mit den *Sieben Sakramenten* im Königspalast hing, wie der Text erläutert, bei Jouvenet sein *Wunderbarer Fischzug* für St. Martin des Champs von 1706 (Taf. 103b).[3] So selbstverständlich die Wahl von Poussin erscheint, so sehr verwundert, dass neben Jouvenet etwa Charles Le Brun fehlt.



Taf. 103a: Jean Jouvenet, in: Sergent-Marceau: Portraits des grands hommes, Heft 38, 1790, Nr. 49

Die Vorzeichnungen stammten zumeist von Sergent-Marceau selbst. Gestochen wurden sie von Sergents Ehefrau, Marie Jeanne Champion de Cernel, von Jean-Baptiste Morret, Ridé, Jean Claude Naigeon und anderen.

ULRICH PFISTERER

1 Marc TINOY: Sergent-Marceau, 1751–1847: une curieuse figure de la revolution, Paris 1943.
2 Pierre ROSENBERG: Nicolas Poussin. Les tableaux du Louvre. Catalogue raisonné, Paris 2015, S. 276–283, Kat. Nr. 32.
3 Antoine SCHNAPPER: Jean Jouvenet 1644–1717 et la peinture d'histoire à Paris, hg. v. Christine Gouzi, Paris 2010, S. 276 f., Kat. Nr. P.179.



Taf. 103b: Jean Jouvenet: *Wunderbarer Fischzug*, in: Sergent-Marceau: Portraits des grands hommes, Heft 38, 1790, Nr. 50

Literatur
Charlotte und Colin FRANKLIN: A Catalogue of Early Colour Printing from Chiaroscuro to Aquatint, Oxford 1977, S. 53. – Sarah LOWENGARD: Colour Printed Illustrations in Eighteenth-Century Periodicals, in: Christina Ionescu (Hg.): Book Illustration in the Long Eighteenth Century. Reconfiguring the Visual Periphery of the Text, Newcastle upon Tyne 2011, S. 53–76.

Kat. 104

Jacques Couché und Louis-Abel de Bonafous

Galerie du Palais royal gravée d'après les Tableaux des differentes Ecoles qui la Composent: Avec un abrégé de la Vie des Peintres & une description historique de chaque tableau par M^r. l'Abbé de Fontenai

Paris: Chez J. Couché
1786–1808
Gr.-2°; 3 Bde., Bd. 1: 4 S. „Notice historique sur la Galerie du Palais Royal", 141 Taf. | Bd. 2: 146 Taf. | Bd. 3: 82 Taf.
Getty Research Institute, Los Angeles

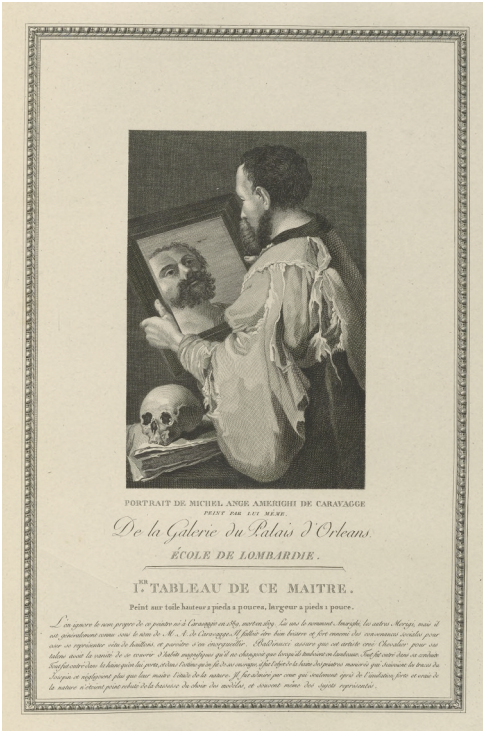


Taf. 104a: Tizian, in: Couché und Bonafous: Galerie du Palais royal, 1786–1808, n. n.

Die bis 1792 im Pariser Palais Royal beherbergte Gemäldesammlung des Duc d'Orléans gilt noch heute als die hochkarätigste Privatsammlung ihrer Zeit weltweit (Haskell 1980, S. 39). Auch unter Zeitgenossen eilte der vor allem für ihre italienischen Meisterwerke berühmten Kollektion ein legendärer Ruf voraus. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts von Herzog Philippe II. de Bourbon zusammengetragen, war sie bis zu ihrer Auflösung teilweise öffentlich zugänglich: So wird in vorliegender Publikation in der von Simon-Célestin Croze-Magnan verfassten „Notice historique sur la Galerie du Palais Royal" hervorgehoben, die Galerie habe stets Fremden, Kunstliebhabern und Künstlern offen gestanden (Bd. 1, S. 3 der „Notice").

Noch wesentlich größere Breitenwirkung entfalteten jedoch die druckgrafischen Reproduktionen der Sammlung. 1785 fasste Jacques Couché, offizieller *graveur du cabinet du duc d'Orléans*, den Plan, einen Großteil der ca. 500 Werke umfassenden Sammlung reproduzieren zu lassen und per Subskription anzubieten. 1786 erschien die erste Lieferung. Die als Radierung und Kupferstich realisierten Blätter gehen auf unterschiedliche Zeichner und Stecher zurück. 1788 traf Herzog Louis-Philippe II. Joseph dann jedoch die Entscheidung, das ererbte Kabinett aus Geldmangel zu verkaufen. Zum Zeitpunkt der Auflösung der Sammlung waren beinahe alle Werke abgezeichnet und 30 Lieferungen erschienen (Bd. 1, S. 4 der „Notice"). Trotz des Verkaufs wurden weitere druckgrafische Blätter produziert, so dass der stetig anwachsende *recueil* die materielle Sammlung der Gemälde gewissermaßen ablöste. Nach einer revolutionsbedingten Unterbrechung wurde das Vorhaben 1806 von Couché wieder aufgegriffen und 1808 mit der 59. Lieferung zum Abschluss gebracht: Insgesamt waren nun 369 Werke in druckgrafischer Reproduktion erschienen. Zu Recht heißt es in der 1808 ergänzten historischen Notiz zur Sammlungsgeschichte, bei der vorliegenden Zusammenstellung handle es sich um das „einzige überdauernde Monument zur Vergegenwärtigung des berühmten Kabinetts des Duc d'Orléans".[1]

Die gedruckte *Galerie du Palais royal* ist nach Schulen geordnet und das Material laut beigegebenem Inhaltsverzeichnis auf drei Bände zu verteilen. Innerhalb der geografischen Schulen erfolgte eine Anordnung nach Künstlern, wobei die einzelnen Werke durchnummeriert wurden – jedem Blatt kommt also ein fester Platz im *recueil* zu. Unter der vor allem Historien enthaltenden Sammlung waren lediglich 41 Porträts für die Reproduktion ausgewählt worden. Hierunter finden sich insgesamt neun Künstlerporträts, wovon vier als Selbstporträts geführt werden. Mit je einem Bildnis von Annibale Carracci, Caravaggio, Michelangelo und Giovanni Antonio da Pordenone sowie zwei Bildnissen von Tizian wird dabei klar ein italienischer Schwerpunkt ersichtlich. Die flämische, die holländische und die französische Schule sind nur mit je einem Künstlerporträt vertreten: Frans Snyders, Caspar Netscher und Jean Varin. Innerhalb der Gesamtanordnung der Blätter nehmen die Künstlerporträts keine hervorgehobene Position ein und auch in der Blattgestaltung unterscheiden sie sich nicht: Wie bei den übrigen Werken folgt auf das reproduzierte Bildnis die Betitelung sowie ein knapper Absatz zum Künstler bzw. dem entsprechenden Gemälde. Bezüglich der Selbstporträts lässt sich ebenfalls keine systematische Privilegierung gegenüber den anderen Werken desselben Malers feststellen: Während im Fall von Tizian das ihm zugeschriebene Selbstporträt[2] (Taf. 104a) an erster Stelle steht – gestochen von A. Romanet und gezeichnet von L. Beaudoin –, gefolgt von seinen weiteren 20 Werken in der Sammlung, wird bei Annibale Carracci das Selbstbildnis erst an achter Stelle angeführt.


PORTRAIT DE MICHEL ANGE AMERIGHI DE CARAVAGGE
PEINT PAR LUI MEME.

De la Galerie du Palais d'Orleans.

ÉCOLE DE LOMBARDIE.

1.er TABLEAU DE CE MAITRE.

Peint sur toile hauteur 2 pieds 2 pouces, largeur 2 pieds 1 pouce.

Taf. 104b: Caravaggio, in: Couché und Bonafous: Galerie du Palais royal, 1786–1808, n. n.

Insgesamt erfahren die Künstler(selbst)porträts eine höchst unterschiedliche Bewertung, die sich nicht zuletzt am Zeitpunkt der Fertigung ihrer druckgrafischen Reproduktionen ablesen lässt: So ist Tizians Selbstporträt bereits Teil der dritten Lieferung des *recueil.* Gemeinsam mit zwei Historienmotiven wurde es für die erste Lieferung zum venezianischen Maler ausgewählt. Das Caravaggio zugeschriebene Selbstporträt[3] (Taf. 104b) – hier ist der Stecher anonym – hingegen

wird erst in der 59. und damit letzten Lieferung überhaupt ediert. Der Begleittext äußert sich skeptisch über das mit Vanitas-Motiven arbeitende Gemälde: Man müsse schon ganz schön seltsam sein und ein strikter Gegner sozialer Konventionen, um es zu wagen, sich selbst in Lumpen darzustellen.[4]

Léa Kuhn

1 Bd. 1, S. 4 der „Notice“: „Ce recueil, seul monument qui restera pour retracer le célère cabinet du Duc d’Orléans […].“
2 Die Gemälde-Vorlage wurde 1798 für 70 Guineen an den Earl of Carlisle verkauft und dürfte sich noch immer in englischem Privatbesitz befinden, vgl. Champier und Sandoz 1900, Bd. 1, S. 514.
3 Hier wurde die Gemälde-Vorlage, der sog. ‚Traum Caravaggios‘, 1807 für 40 Guineen an E. Coxe verkauft, heute verschollen, vgl. Stryienski 1913, S. 166.
4 Bd. 1, „Le portrait du Caravage“: „Il falloit être bien bizarre et fort ennemi des convenances sociales pour oser se représenter vétu de haillons“.

Literatur

Victor Champier und Gustave-Roger Sandoz: Le Palais-Royal d’après des documents inédits (1629–1900), 2 Bde., Paris 1900. – Francis Haskell: Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France, Oxford 1980, Kap. „Revolution and Reaction“, bes. S. 39–48. – Darius Alexander Spieth: Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art, Leiden/Boston 2018, Kap. 3. – Casimir Stryienski: La galerie du régent. Philippe, Duc d’Orléans, Paris 1913.

Kat. 105

Andreas Riem

Über die Malerei der Alten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst. Veranlasst von B[ernhard] Rode

Berlin: Friedrich Maurer
1787
4°; Frontispiz (mit Porträt des Zeuxis), Titel (mit Porträt des Apelles), 2 Bl. Widmung, IV, 163 S., [1] Taf. in Sepia und 22 radierte Vignetten im Text
Privatbesitz

Das wissenschaftliche Schicksal von Andreas Riems Abhandlung *Über die Malerei der Alten* scheint unmittelbar nach Erscheinen besiegelt gewesen zu sein: Am 20. Januar 1788 klagte Heinrich Meyer gegenüber Goethe, „vor nicht gar langer Zeit

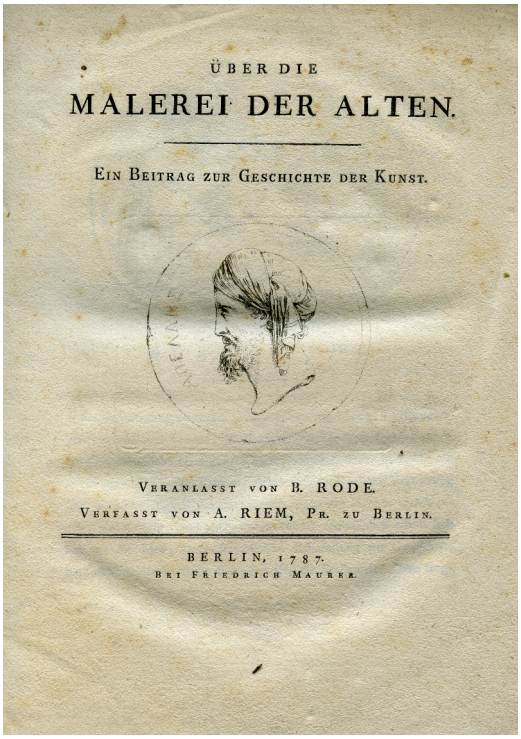
einmahl einige schöne Stunden mit Durchlesung einer sehr schlechten Schrift verloren [zu haben], worin ein gewißer Professor A. Riem von Berlin gerne etwas von der Mahlerey der Alten [habe] sagen wollen".[1]



Taf. 105a: Zeuxis, in: Riem: Malerei der Alten, 1787, Frontispiz

Riem (1749–1814), ausgebildeter Theologe und Philosoph, sollte 1788 zum Beständigen Sekretär und Assessor der Königlich-Preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften ernannt werden, ein Amt, das er bis 1790 innehatte und in dessen Zusammenhang er sich auch – Ironie des Schicksals – intensiv um Kontakte nach Weimar bemühte: Suchten die Berliner Kulturpolitiker doch für die Reform ihrer Kunstakademie nach 1786 die Unterstützung der Weimarer Kollegen. Riems radikal-aufklärerische Haltung, die er in umfangreicher und vielfältiger publizistischer Tätigkeit kundtat, kosteten ihn aber diesen Posten; 1795 musste er Berlin sogar verlassen.

Dass Riem mit *Über die Malerei der Alten* ausnahmsweise und ausgerechnet im Jahr 1787 ins Gebiet der (antiken) Kunstgeschichte wechselte, dürfte mit seiner zu diesem Zeitpunkt bereits erhofften Berufung an die Akademie zu erklären sein. Der Historienmaler Bernhard Rode, sein Freund und Akademie-Direktor seit 1783, wird explizit als Initiator der Schrift genannt. Riems bislang nicht eingehender untersuchte Publikation verfolgte drei Thesen, deren Akzeptanz nicht gerade dadurch erleichtert wurde, dass diese allesamt gegen Winckelmann und den Grafen Caylus gerichtet waren: Die ersten fünf Kapitel fragen nach den Anfängen der Kunst. Gegen die herrschende Meinung wird herauszuarbeiten versucht, dass nicht die Plastik, sondern das Zeichnen am Anfang aller Kunstübung stand und dass die ersten abbildenden Versuche der Menschen nicht auf Naturnachahmung zielten, sondern geometrische Vereinfachungen, menschliche Fantasie-Produkte und Bilderschriften waren. Der absolute Anfang der Kunst sei dabei weder in Griechenland noch Ägypten, sondern bei den Indern zu suchen. Die umfangreichen Kapitel sechs bis acht untersuchen die Maltechnik, Malinstrumente und -materialien der Antike, wobei die Überlegungen des 1785 ver-



Taf. 105b: Apelles, in: Riem: Malerei der Alten, 1787, Titelblatt

storbenen Malers und Mitglieds der Berliner Akademie Benjamin Calau, die auch Bernhard Rode aufgegriffen hatte, referiert werden.[2] Das letzte Kapitel „Kurze Parallele zwischen der Kunst der Alten und der Neuen" verteidigt die Gegenwart und rühmt deren Kunst als teils über der Antike stehend.

Die Radierungen am Beginn und Ende der Kapitel stammen von Bernhard Rode (teils nach Zeichnungen Andreas Schlüters und Jean Friedrich [Frédéric] Reclams) und vom dilettierenden Verfasser selbst, der dabei einige Darstellungen nach George Ogles *Antiquities Explained* (1737) seitenverkehrt kopierte.[3] Unklar bleibt allerdings, wer die beiden Künstlerbildnisse von Zeuxis und Apelles am Beginn des Buches gefertigt hat (Taf. 105a u. 105b). Es sind keine – auch keine erfundenen – Porträts der beiden Maler aus der Antike bekannt. Den ersten Porträtdarstellungen der Neuzeit begegnet man in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675 (vgl. Kat. 41).[4] Die dort festgelegten Kopftypen, die etwa noch in Guglielmo Della Valles *Vite de' pittori antichi* von 1795 Verwendung finden sollten (vgl. Kat. 118), Zeuxis als älterer Mann mit Halbglatze und Apelles mit geknotetem Kopftuch, liefern zwar unverkennbar auch den Ausgangspunkt für Riem, werden aber zu antikischen Profilbildnissen umgewandelt, wie sie von Münzen und geschnittenen Steinen bekannt sind.

Die Auswahl gerade dieser beiden Maler begründet sich wohl daraus, dass Zeuxis bei Riem für den Übergang von der rein linearen Malerei der früheren Griechen zur Verwendung der farbigen Pinselmalerei verantwortlich war und damit für „[d]ie merkwürdigste Epoche der Geschichte der Malerei" steht (S. 87 f.); Apelles – zu dem sich Riem merkwürdig knapp äußert – markiert dann mit seinen „herrlichen Stücken" offenbar einen ersten Höhepunkt (S. 84).

Ulrich Pfisterer

1 Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich Meyer: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, hg. v. Max Hecker, Bd. 1, Weimar 1917, S. 20.
2 Benjamin Calau: Ausführliche Versuche, wie das Punische oder Eleodorische Wachs aufzulösen, Leipzig 1769; vgl. dazu Carl A. Böttiger: C.A. Boettiger's kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, hg. v. Julius Sillig, Bd. 2, Dresden 1838, S. 129; Roswitha Beyer: Enkaustik, in: Otto Schmitt u. a. (Hg.): Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, München 1961, Sp. 712–736; zit nach: RDK Labor: http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89151 (zuletzt: 21.7.2018).
3 George Ogle: Antiquities Explained. Being a Collection of Figured Gems Illustrated by Similar Descriptions of the Classics, Bd. 1, London 1737, Nr. I bei Riem S. IV, Nr. XXVII bei Riem S. 81.
4 Der Kopftyp des Zeuxis ist – worauf mich Esther Wipfler dankenswerterweise hingewiesen hat – bereits 1630 in einem Holzschnitt zum Wettstreit von Zeuxis mit Parrhasios angedeutet, vgl. Johann Gottfried: Historische Chronica, Frankfurt a. M. 1657, Teil 3, S. 186 [^{1}1630].

Literatur

Anneliese Klingenberg und Alexander Rosenbaum (Hg.): Berliner Kunstakademie und Weimarer Freye Zeichenschule. Andreas Riems Briefe an Friedrich Justin Bertuch 1788/89, Göttingen 2012. – Karl H. L. Welker: Riem, Andreas, in: Hans Günter Hockerts (Hg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 21, Berlin 2003, S. 590 f; zit. nach: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116563923.html#ndbcontent (zuletzt: 21.7.2018). – Christoph M. Vogtherr: Andreas Riem als Akademiesekretär und Kunstschriftsteller, in: Karl H. L. Welker (Hg.): Andreas Riem. Ein Europäer aus der Pfalz, Stuttgart 1999, S. 51–60.

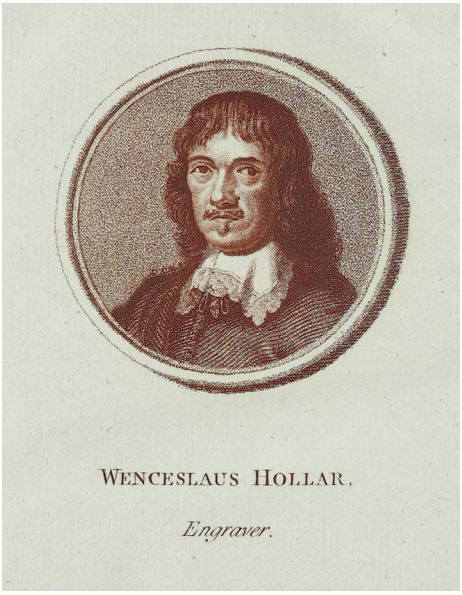
Kat. 106

Anonym [Charles Taylor?]

The Artist's Repository and Drawing Magazine. Exhibiting the Principles of the Polite Arts in Their Various Branches

London: Bd. 1: T. Williams | Bd. 2: c. Taylor and H. Goldney | Bd. 3 u. 4: c. Taylor
1787–1790
8°; 4 Bde., Bd. 1: [1] Bl., 4 S., [2] Bl., 214 S., 6 Taf., 49 Taf. | Bd. 2: [1] Bl., 6 S., [3] S., 188 S., 52 Taf. | Bd. 3: [1] Bl., 226 S., [7] S., 16 Taf., 4 Taf., 16 Taf., 30 Taf. | Bd. 4: [1] Bl., 158 S., [3] S., 68 S., 6 Taf.
Privatbesitz

Insgesamt elf Künstlerbildnisse finden sich in den Miscellaneen zu Band zwei und vier des *Artist's Repository*, der führenden Zeitschrift für dilettierende Zeichnerinnen und Zeichner der Mittelschicht im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts (Heilmann u. a. 2015): Alle braun-roten Punktierstiche zeigen Brustbilder der jeweiligen Persönlichkeit vor diffusem Bildhintergrund. Mit Ausnahme des Porträts vom holländischen Kupferstecher Wenceslaus Hollar (Taf. 106a), das



Taf. 106a: Wenceslaus Hollar, in: Anonym [Charles Taylor?]: The Artist's Repository, 1787–90, Bd. 4, vor S. 47

auf eine Radierung Joannes Meyssens von 1648 zurückgeht, deutlich kleiner ausfällt und ausnahmsweise von einem Medaillon gerahmt wird, sind die Bildnisse, abgesehen von der Torsion der dargestellten Personen, formal einheitlich gestaltet. Zusätzlich zum Konterfei geben die Bilder immer auch den Namen des Dargestellten, der Dargestellten an. Zudem erteilen sie in der Regel – James [Jacques] Callots Porträt bildet die einzige Ausnahme – Auskunft über das Metier der jeweiligen Persönlichkeit: Das Spektrum reicht hier von Historien- und Landschaftsmalern über Architekten, Bildhauer und Druckgrafiker. Diese Angaben waren dem Leserkreis des *Repository* sicher willkommen, nicht zuletzt da kein Künstlerporträt mit professionellen Attributen aufwartet. Im Gegenteil werden die Dargestellten sowohl in den Drucken als auch in den assoziierten biografischen Textpassagen der Miscellaneen konsequent als erfolgreiche, moralisch integre Persönlichkeiten der höheren Gesellschaft inszeniert. Sie übernehmen damit eine Vorbildfunktion für den Adressatenkreis der Zeitschrift.

Angaben zum Stecher finden sich nicht, vermutlich handelt es sich bei ihm jedoch um den Kupferstecher Charles Taylor (1756–1823; Pseudonym Francis Fitzgerald), der nicht nur die übrigen Illustrationen des *Repository* anfertigte, sondern auch Herausgeber sowie heimlicher Autor der Zeitschrift war. Die hohe Qualität der Darstellungen, die durch den effektvollen Einsatz von Licht und Schatten eine stark plastische Wirkung erzeugen, wurde vom Leserkreis der Zeitschrift so sehr geschätzt, dass Taylor seiner Käuferschaft Rahmen anbot, um die Stiche als eigenständige Kunstobjekte in privaten Zeichenstuben präsentieren zu können (Bd. 2, S. iv f.).

Alle dargestellten Persönlichkeiten haben mindestens drei Dinge gemeinsam: Erstens hat jeder einschließlich der ausländischen Personen einen starken biografischen Bezug zu England; zweitens waren die Werke aller Künstlerinnen und Künstler in und um London präsent und bekannt, so dass Taylor davon ausgehen konnte, dass sich seine Leser für weiterführende Informationen empfänglich zeigen würden; drittens handelt es sich mit Ausnahme Vernets, der zum Zeitpunkt

des Erscheinens seines Bildnisses noch ein Jahr zu leben hatte und längst in den Kanon der Malereigeschichte eingegangen war, um bereits verstorbene Personen.

Eine Sonderrolle kommt der einzigen Frau zu, die Taylor seinem Publikum grafisch vor Augen führt (Taf. 106b): Das Bildnis ist mit „Mrs Grace. Paintress“ betitelt, verschweigt also ausnahmsweise den Vornamen der Dargestellten. Angaben zum Verlag, Publikationsort und Erscheinungsjahr des Drucks kommen hingegen neu hinzu. Denn Taylor hatte in diesem Fall nicht einfach auf ein älteres Porträt zurückgegriffen, sondern als erster und einziger eine Zeichnung publiziert, die direkt aus der Hand der Künstlerin kam. Wer sich hinter der Dargestellten verbirgt, ist der Forschung mittlerweile bekannt (Pointon 1997, S. 134–142): Es handelt sich um die Irin Mary Grace (geb. Hodgkiss), deren Geburtsdatum um 1740 vermutet wird und die 1799/1800 verstarb.



Taf. 106b: Mrs. [Mary] Grace, in: Anonym [Charles Taylor?]: The Artist's Repository, 1787–90, Bd. 2, vor S. 140

Auch die mit Perlen-Ohrringen und einer kostbaren Kette geschmückte Grace stellt in ihrem Porträt in erster Linie ihren noblen gesellschaftlichen Stand und nicht ihre künstlerische Profession zur Schau. Ihr Bildnis wird ebenfalls von einem biografischen Text begleitet, der sie als finanziell gut situierte Porträtmalerin vorstellt, die ihr Vermögen ihrer Arbeit verdanke – und nicht dem glücklichen Umstand einer lukrativen Eheschließung. Und tatsächlich ist das neben dem Selbstporträt einzige bekannte Werk der Künstlerin ein Bildnis Thomas Bradburys, das nur in einem Stich Jonathan Spilsburys (1769) überliefert zu sein scheint.

Die biografischen Passagen zu Grace stehen im Kontext einer bemerkenswerten Abhandlung Taylors über Frauen in der Kunstgeschichte (Bd. 2, S. 137–144). Der Autor stellt in diesem Zusammenhang fest, dass nur wenige Künstlerinnen den Weg in den Kanon der Malereigeschichte gefunden haben, erklärt sich diesen Umstand jedoch nicht mit den seinerzeit üblichen Vorurteilen ihres intellektuellen und händischen Unvermögens, sondern – ähnlich wie später Linda Nochlin in

ihrem berühmten Essay – durch die miserablen Ausbildungsbedingungen für Frauen in dieser Zeit.[1] Durch den aufklärerischen Grundgestus seiner Zeitschrift, allen Teilen der Gesellschaft künstlerisches Wissen zugänglich zu machen, sowie durch die Präsentation einer zeitgenössischen Künstlerin im Rahmen des *Repository* engagierte sich Taylor aktiv dafür, diese Ungerechtigkeit aus der Welt zu schaffen.

Tobias Teutenberg

1 Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? [1971], in: Dies.: Women, Art and Power and Other Essays, New York/London 1988, S. 145–178.

Literatur
Maria Heilmann u. a (Hg.): Lernt zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft, 1525–1925, Universitätsbibliothek, Heidelberg, Passau 2015 (Ausst. Kat.), S. 228–230, Kat. 25 (Maria Engelskirchen). – Marcia Pointon: Strategies for Showing. Women, Possession, and Representation in English Visual Culture, 1665–1800, Oxford u. a 1997.

Kat. 107

Dominique-Vivant Denon

Ritratti dei più celebri Pittori dipinti da loro stessi, essistenti nella Gallerie di Firenze

Paris: N.C. Auburg
[ca. 1789]
Titelblatt, 45 Porträts, ca. 7,4 x 6,4 cm
Kunstsammlungen der Veste Coburg

Der vielseitige Dominique-Vivant Denon (1747–1825) – Kunstsammler, Schriftsteller, Diplomat, Zeichner, Radierer, Lithograf, Medailleur, Archäologe und dann Direktor des Musée Napoleon – fasste in den 1780er Jahren den Plan, eine allgemeine Kunstgeschichte zu schreiben. Dabei sollten die Kapitel mit den Selbstporträts der jeweils besprochenen Künstler aus den Uffizien eingeleitet werden. Wie im Fall der posthum herausgegebenen *Monuments des arts du dessin* wurden für die angedachte Kunstgeschichte zwar die Tafeln realisiert, aber kein Text.

Entgegen der Ankündigung auf dem Titelblatt sind nicht alle Porträts nach den Selbstbildnissen aus den Uffizien: Leandro Bassano wird als Flöte spielender Jüngling gezeigt, das Porträt Caravaggios dürfte am ehesten nach dem vermuteten Selbstporträt im *Martyrium des Matthäus* in Rom gestaltet sein (vgl. Abb. 13 Essay von Rosen). Bei Carlo Dolci hingegen kopierte Denon mit einigem Witz das Porträt



Taf. 107a: Carlo Dolci, in: Denon: Ritratti, 1789



Taf. 107b: Leonardo da Vinci, in: Denon: Ritratti, 1789

Dolcis auf dem Blatt, das der Künstler auf seinem offiziellen Selbstporträt in der Hand hält (Taf. 107a). Als einzige Frau ist Rosalba Carriera vertreten. Ohne die (erst später?) hinzugefügten Namen sind die Porträts nicht immer auf den ersten Blick zu identifizieren: Schuld daran sind die teils unsichere, kleinteilige Strichführung, zu starke Schattierungen und eine teils verzerrte Wiedergabe der Proportionen, wie exemplarisch an Leonardo da Vinci zu sehen (Taf. 107b).

Denon hielt sich ab Ende der 1770er Jahre mehrere Jahre in Italien auf: Zunächst war er als Diplomat in Neapel (1778–85), anschließend zwei Jahre in Rom. Er kehrte 1787 kurz nach Frankreich zurück, wo er im selben Jahr in die Académie royale de peinture et de sculpture als Graveur aufgenommen wurde. Aber bereits 1788 begab er sich nach Venedig. Dort verkehrte er im berühmten Salon von Isabella Teotochi-Marini, wo er u.a. Johann Wolfgang von Goethe und Élisabeth Vigée-Lebrun kennenlernte. Von der Lagunenstadt aus unternahm er mehrere Studienreisen in die Kunststädte Norditaliens (Ferrara, Bologna, Modena, Florenz und Pisa) mit dem Ziel, zusätzlich zu den Porträts für seine Kunstgeschichte auch die wichtigsten Meisterwerke der Region zu stechen (Spieth 2001, S. 179). Während einer dieser Reisen wurde er von den Nachrichten über die Revolution in Frankreich überrascht. Er fasste daraufhin den Beschluss, sich nun ganz in Venedig niederzulassen, und gab die Idee weiterer Forschungsreisen auf.

Nachdem er Venedig 1792 aufgrund seiner französischen Staatsbürgerschaft hatte verlassen müssen, hielt sich Denon, wie auch schon im Herbst 1789, mehrere Monate in Florenz auf. Mit Blick auf die Entstehung der Porträtstiche kommen

theoretisch beide Aufenthalte in Frage; die Forschung hat deren Datierung noch nicht präzisieren können. Wie einem Brief an seine Geliebte Teotochi-Marini zu entnehmen ist, verbrachte Denon während seines ersten Besuchs jeden Tag mehrere Stunden mit seinem Freund und erhofften zukünftigen Herausgeber Auburg in den Uffizien (Spieth 2001, S. 178, Anm. 23). Er hatte damals also ausreichend Gelegenheit, die öffentlich zugängliche Sammlung der Selbstbildnisse zu kopieren. Beim zweiten Besuch in Florenz tobte in Frankreich dagegen die Revolution und Denon beschloss, trotz des damit verbundenen erheblichen Risikos, nach Paris zurückzugehen, mit dem Vorsatz, seine Besitztümer zu retten.[1] Es ist also schwer vorstellbar, dass er zu dem Zeitpunkt die Muße hatte, die 45 Porträts anzufertigen.

Obwohl ein Titelblatt mit Angabe des Herausgebers gedruckt wurde, ist fraglich, ob die Sammlung je als Konvolut verkauft wurde. Einzelne Blätter hingegen wurden von Denon in Venedig in seinem Verkaufskatalog gelistet (Spieth 2001, S. 180 f.), für die es also einen sicheren *terminus ante quem* mit der Abreise von dort 1792 gibt.

Neben den 45 kleinformatigen Porträts stach Denon noch drei zeitgenössische Künstler (Vigée-Lebrun, Giuseppe Bonito und Johann Heinrich Ramberg), eine Reihe von Selbstbildnissen sowie später weitere vereinzelte Künstlerporträts, die offensichtlich nicht zur Serie dazugehörten.

Annalena Döring

1 Joanna Barnes: Denon, Baron (Dominique-)Vivant, in: Grove Art Online: https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T022235 (zuletzt: 5.9.2018).

Literatur

Petra den-Doesschate Chu: Dominique Vivant Denon. French Masters of the Nineteenth Century. The Illustrated Bartsch. Bd. 121.1New York 1985. – Darius Alexander Spieth: The Printed Work of Vivant Denon (1747–1825), Univ. Diss. Urbana, IL 2001.

Kat. 108

Giuseppe Bardi und Niccolò Pagni

Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti

Florenz
1789–1796
2°; 5 Bde., Index, 324 Porträt-Stiche
Gabinetto Ritratti, Biblioteca Nazionale Braidense, Mailand [Abb.: Österreichische Nationalbibliothek]

Die *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* basiert auf der Künstlerselbstbildnissammlung der Florentiner Uffizien, die gegenwärtig mehr als 1.750 Werke umfasst. Ihren Grundstein legte Leopoldo de' Medici, der 1664 aktiv damit begann, Selbstporträts europäischer Künstler zu sammeln. Insbesondere Pietro Leopoldo de' Medici, der spätere Großherzog der Toskana, erweiterte dann die stetig wachsende Sammlung der Galleria degli Autoritratti, so dass sie sich im 18. Jahrhundert, nachdem sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, großer Beliebtheit erfreute (Prinz 1971, S. 51).



Taf. 108a: Gian Lorenzo Bernini, in: Lasinio: Ritratti de' pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze, Venedig 1789

Die von den Verlegern Giuseppe Bardi (1747–1828) und Niccolò Pagni (1796–1829) in den 1790er Jahren edierte *Raccolta* präsentiert 324 Selbstbildnisse der Galleria erstmals im Farbdruck ohne biografischen Text. Angewendet wurde das gleiche aufwendige und seltene Verfahren, das der italienische Kupferstecher Carlo Lasinio 1783 von Édouard Gautier-Dagoty erlernt hatte. Zur Kolorierung nutzte er statt einer gleich sechs Druckplatten und überarbeitete seine Stiche nachträglich mit dem Pinsel. Diese Technik nutzte Lasinio bereits für eine andere, ebenfalls (um) 1789 publizierte Druckserie der gleichen Selbstbildnissammlung (Taf. 108a).[1] Womöglich ist die komplizierte Farbtechnik für Pagni und Bardi Anlass gewesen, Lasinio als Projektleiter zu engagieren (Lanzeni 1999, S. 673 f.).

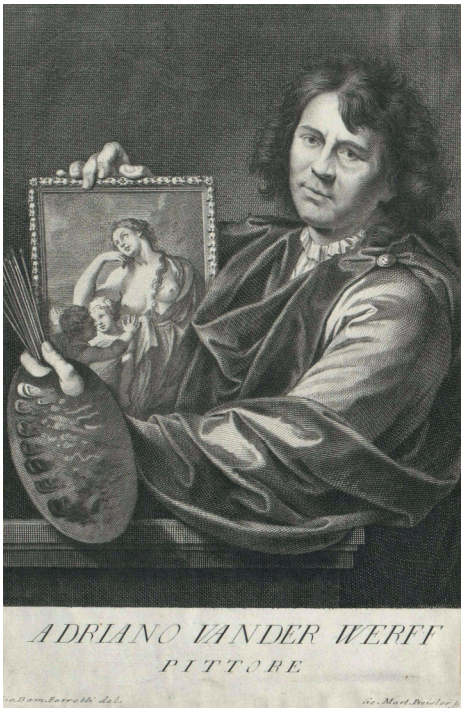
Ein Vergleich des Porträts in der *Raccolta* des Rotterdamer Malers Adriaen van der Werff mit dem Original (Taf. 108b u. 108c) beweist eine deutliche Analogie der Stiche. Wenngleich die Gesichtsproportionen vom Original abweichen, so ist aufgrund der Haltung, mit welcher van der Werff dem Betrachter die Palette und zugleich sein gerahmtes Gemälde präsentiert, eine große Übertragungsgenauigkeit zum Selbstbildnis vorhanden. Ebenso gleichen das entgegengehaltene Bildnis einer antik gekleideten weiblichen Gestalt mit entblößter Brust und ausdrucksstarker Haltung sowie die Falten der Robe und das Kolorit dem Original *en détail*. Eine Gegenüberstellung diverser Druckserien legt offen, dass die Druckplatte dieses Stichs nicht für die *Raccolta* entstanden ist, sondern bereits für die *Serie*



Taf. 108b: Adriaen van der Werff, in: Bardi und Pagni: Raccolta, Nr. 189



Taf. 108c: Adriaen van der Werff: Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 89 x 73 cm, 1697, Uffizien, Florenz



Taf. 108d: Adriaen van der Werff, in: Moücke: Serie di ritratti (Museum Florentinum), Bd. 10, 1762, S. 143.

di ritratti degli eccellenti pittori (1752–62) hergestellt wurde, die Teil des *Museum Florentinum* ist (vgl. Kat. 70; Taf. 108d). Allein aus dem *Museum Florentinum* kamen 219 Druckplatten in der *Raccolta* erneut zum Einsatz.

Weiter ist Antonio Pazzis Katalog *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano* von 1765–66 zu erwähnen, dem Pagni und Bardi ebenfalls 60 Stiche entnahmen.[2] Pazzi publizierte in zwei Teilen hundert Stiche, die Gemälde seiner Selbstporträtsammlung zeigten, welche er 1768 in Gänze an Pietro Leopoldo de' Medici verkaufte (Lanzeni 1999, S. 665). Grund für die Nutzung von nur 60 dieser Stiche und nicht allen hundert ist sicherlich die Integration der Pazzi-Sammlung in die Galleria, so dass einige Stiche ohnehin im *Museum Florentinum* verzeichnet waren. Ein Beispiel für die Wiederverwendung ist der Porträtstich Linello Spadas, der, bis auf den Einsatz eines *cartiglio* für die Lebensdaten des Künstlers in der *Raccolta*, mit Pazzis Ausführung identisch ist. Dass von nicht weniger als 279 Druckplatten, die bereits 26 Jahre alt waren, erneut Gebrauch gemacht wurde, wird in der Forschung mit der immensen Produktionsgeschwindigkeit erklärt, mit der die Verleger eine hohe Auflage generierten (Cassinelli 2004, S. 40 f.).



Taf. 108e: Michelangelo Buonarroti, in: Bardi und Pagni: Raccolta, Nr. 222

Die *Raccolta* enthält weiterhin Porträtstiche von Künstlern, deren Selbstbildnisse nicht in der Galleria existierten, und zwar von Masaccio, Michelangelo (Taf. 108e), Fra Bartolomeo und Perugino. Die Vermutung liegt nahe, dass Pagni und Bardi mit der Aufnahme dieser berühmten Künstler die Attraktivität ihrer Sammlung erhöhen wollten.

Die Stiche konnten einzeln erworben werden, weshalb heute keine identischen Zusammenstellungen existieren.[3] Die Käufer fassten die Stiche selbst in kleinen Bänden zusammen. Zwar schlägt die den Stichen vorangestellte „Nota de' ritratti originali de' pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze" eine Reihenfolge der Porträts vor, die Blätter konnten jedoch individuell angeordnet und auch um weitere Drucke erweitert werden, wie es etwa das Exemplar im Carrara Museo in Bergamo vorstellt. Die in diesem Fall in vier Bänden zusammengebundenen 323 Stiche halten die Chronologie der „Nota" nicht ein; die Künstler des 18. Jahrhunderts wurden vor denen des 17. Jahrhunderts platziert und diese wiederum vor den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts. Somit zielte die *Raccolta* weder auf eine vollständige Repräsentation noch auf die Systematisierung einer Sammlung ab, sondern richtete sich vielmehr an Kunstliebhaber und Sammler, die daran interessiert waren, sich mit den Reproduktionen illustrer Künstlerporträts der bedeutenden Galleria zu schmücken.

Anna Maria Procajlo

1 Die um 1789 entstandene, bei Labrelis in Venedig gedruckte Serie bestand aus mindestens 388 Blättern im Kleinquartformat. Vermutlich weil sich der Druck der Schabkunstblätter mit mehreren Druckplatten nach der Technik von Jakob Christoph Le Blon als zu aufwendig erwies (jedes Blatt musste nach dem Druck noch per Hand bearbeitet werden), ging sie nicht in Serie und es sind neben zahlreichen Einzelblättern aus Probedrucken nur wenige größere Folgen bekannt, davon die umfangreichste mit 246 Bildnissen, in drei Bänden nach Schulen geordnet, im British Museum in London, sowie eine weitere mit 152 im Kunsthistorischen Institut in Florenz. Siehe Anne-Katrin Sors (Hg.): Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation, Universitätsverlag Göttingen 2014, S. 198–205, Kat. Nr. 96–99 (Juliet Ackermann), u. Prinz, S. 51 u. 154, Fn. 214.

2 Als 11. Bd. des *Museum Florentinum* gezählt, vgl. Kat. 70.

3 Weitere Exemplare: Biblioteca Nazionale Firenze: 321 lose Stiche, in drei Mappen, inkl. „Nota de' ritratti"; Carrara Museo, Bergamo: 323 Stiche in vier Bänden, INV 4897–5219.

Literatur

Fabiana Borroni Salvadori: Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 28 (1984), S. 109–132. – Paola Cassinelli: Carlo Lasinio. Incisioni, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Florenz 2004 (Ausst. Kat.). – Laura Lanzeni: Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 43 (1999), S. 665–691. – Jane Turner: The Dictionary of Art, Bd. 18, New York/London 1996, S. 810–811, s. v. Carlo Lasinio. – Wolfram Prinz: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1, Berlin 1971. – Hans W. Singer: Cavalier Carlo Lasinio, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 11 (1918), S. 58–73.

Kat. 109

Francesco Novelli
Stampe incise da Francesco Novelli veneto accademico professore dell'insigne Accademia di pittura, scoltura e architettura di Venezia: Dall'autore presentate in dono alla stessa Accademia

Venedig
1790–1793
2°; 61 Radierungen
Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia [Abb.: Staatl. Kunstsammlungen Dresden]

Die Sammlung von 61 Radierungen von Francesco Novelli (1767–1836) war ein Geschenk des Künstlers an die Accademia del Disegno von Venedig, nachdem er ihr im Jahr 1793 beigetreten war.[1] Die *Stampe incise* stellen unterschiedliche Themen und Stile zusammen, es finden sich religiöse Szenen, Jagd- und Genrebilder sowie Porträts. Verschiedene Drucke aus dieser Publikation wurden in anderen Kompendien veröffentlicht, so z. B. in Francesco Zanottos Sammlung von Stichen Novellis nach Rembrandt van Rijn.[2]

Francesco Novelli wurde in eine in Venedig ansässige Künstlerfamilie als Sohn des Malers, Grafikers und Dichters Pier Antonio Novelli geboren. Der junge Künstler, der in der Werkstatt seines Vaters und an der Accademia del Nudo ausgebildet wurde, trug zu den Freskenaufträgen seines Vaters bei und fertigte mit großem Erfolg Stiche nach den väterlichen Entwürfen an. Die ältesten Angaben zum Leben von Francesco Novelli finden sich in der Autobiografie seines Vaters sowie in Francescos Nekrolog, der von Tommaso Locatelli verfasst wurde.[3]

Im Laufe seiner Karriere schuf Novelli neben Stichen nach Kompositionen anderer Künstler, darunter Werke von Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Parmigianino und Guercino, auch eigene Entwürfe.[4] Die Breite seiner Themen und Stile demonstriert die Vielseitigkeit des Künstlers, insbesondere seine Fähigkeit, souverän zwischen klar umrissenen, linearen Artikulationsformen und subtilen, atmosphärischen Hell-Dunkel-Abstufungen hin und her zu wechseln.

Gerade auch die Porträts der vorliegenden Sammlung zeigen Francescos stilistische Flexibilität, speziell in den Stichen nach Selbstbildnissen. Besonders bemerkenswert ist Novellis Wiedergabe des Selbstporträts von Rembrandt van Rijn (Taf. 109a). Francescos Version von Rembrandts 1639 geätztem *Selbstbildnis an einer Fensterbank* behält den Detailierungsgrad und die Subtilität des Originals bei, kehrt jedoch die Ausrichtung der Komposition um.[5] Wie Rembrandt artikuliert Francesco die Formen mit kurzen Strichen, die eine weiche Schattierung und geschmeidige Textur erzeugen, von der Krümmung der Wange des Dargestellten bis hin zu den Haarsträhnen an seiner Schläfe.[6] Neben dem Porträt von Rembrandt fertigte Novelli auch eine Version von Tizians Selbstbildnis von ca. 1560 (Taf.



Taf. 109a: Rembrandt, in: Novelli: Stampe incise, 1790–93



Taf. 109b: Tizian, in: Novelli: Stampe incise, 1790–93

109b), die auf einem Druck von Francescos annäherndem Zeitgenossen Dominique Vivant Denon basiert (vgl. Kat 107).[7] Dabei übertrifft Francescos Radierung Denons Vorlage hinsichtlich grafischer Virtuosität und Detailtreue, mit der die diversen Texturen von Fell und Bart, Fleisch und Stoff wiedergegeben werden. Wie schon Denon vermittelt auch Francesco Novelli das innere Pathos des Dargestellten, das im Ölgemälde in der leicht faltigen Stirn und dem fernen Blick Tizians zum Ausdruck kommt.

Erin Giffin

1 Während alle 61 Einzeldrucke aus den Jahren 1790–93 stammen, dürften sie als Sammlung erst 1808 in der Accademia eingegangen sein. Zu der Zeit, als er 1793 in die Akademie von Venedig und Perugia eintrat, war Francesco bereits Mitglied des Venezianischen Collegio della Pittura. Im darauffolgenden Jahr trat Francesco der Accademia degli Aspiranti di Conegliano bei. Siehe Perini 1888, S. 32 f.

2 Francesco Zanotto: Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate da Francesco Novelli, Venedig 1844.

3 Anton Boschloo: Francesco Novelli Signs Up for the Remondini, in: Ders., Edward Grasman und Gert Jan van der Sman (Hg.): Aux Quatre Vents. A *Festschrift* For Bert Meijer, Florenz 2002, S. 141–146, hier S. 141.

4 Novellis 50 Drucke, die aus den 1795 veröffentlichten Werken von Andrea Mantegna – *Disegni del Mantegna* – kopiert wurden, wurden im Anschluss als Nachbildungen des Werkes von Marco Zoppo identifiziert. Pugliese 2005, S. 379–456.
5 Laut Perini 1888, S. 20–22 erhielt Novelli durch Chevalier De Non aus Burgund Zugang zu originalen Rembrandt-Drucken.
6 Zu Rembrandts Selbstporträt gesellt sich ein zweites vermeintliches Selbstbildnis des Künstlers, allerdings habe ich kein passendes Gemälde von Rembrandt gefunden und auch keine Erwähnung dieser zweiten Darstellung des Künstlers in Publikationen über Francesco Novelli. Für einen aktuellen Katalog siehe Ernst van de Wetering u. a.: The Self Portraits: A Corpus of Rembrandt Paintings, Dordrecht 2005.
7 Zu Dominique Vivant Denon siehe Reinhard Keiser: Der glückliche Kunsträuber. Das Leben des Vivant Denon, München 2016.

Literatur

Giovanni Battista Perini: Della Vita e delle opera di Francesco Novelli, pittore ed incisore veneziano, Venedig 1888. – Paola Pugliese: Francesco Novelli (1767–1836) illustrator di libri, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 163 (2005), Nr. 2, S. 379–456. – Dies.: Il contributo di Francesco Novelli (1767–1836) all'illustrazione libraria tra sette e ottocento, in: Elisabetta Saccomani (Hg.): Il Cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz, Cittadella 2007, S. 419–423.

Kat. 110

Nicolas Ponce und Clément Pierre Marillier

Les Illustres Français, ou Tableaux historiques des grands hommes de la France, pris dans tous les genres de célébrité

Paris: Nicolas Ponce bzw. F.M. Maurice
1790–1797 und 1816
Frontispiz oder gest. Titel, 55 Taf. teils mit zwei und mehr Porträts, darunter 12 Künstler, [1] Bl., 47 x 35 cm
Privatbesitz

Im Jahr nach der Französischen Revolution begonnen, sollte diese Sammlung großer Männer Frankreichs – ohne die Protagonisten der aktuellen Ereignisse explizit aufzuführen – offenbar stolz die historische Größe und ‚intellektuelle Leistungsfähigkeit' der neuen Demokratie unterstreichen. Der Druckgrafiker und Verleger Nicolas Ponce (1746–1831) hatte seinen Freund Clément Pierre Marillier (1740–1808), beide überzeugte Anhänger der Revolution, mit den Entwürfen beauftragt, dürfte aber zugleich für die Konzeption wichtige Anregungen geliefert haben: Die abwechslungsreichen und in hervorragender Qualität produzierten Radierungen zeigen jeweils eines oder mehrere Porträts umgeben von den wich-



PIERRE PUGET.

(Surnommé par Louis XIV L'INIMITABLE.) Sculpteur, Peintre et Architecte, né à Marseille en 1623, mort dans la même Ville en 1695.

Les heureuses dispositions de cet Artiste célèbre, se manifestèrent de si bonne heure, qu'à 16 ans il fut chargé de la construction, et de la Sculpture d'une Galere. Le vif désir d'étudier les Chef-d'œuvres de l'antiquité lui ayant fait entreprendre le voyage d'Italie; son extrême jeunesse, et son peu de fortune, lui rendirent fort désagréables les premiers instans de son arrivée en ce pays. Mais ses essais ayant réussi, il obtint du Sculpteur du Grand Duc de Toscane, des Ouvrages importans, dont l'exécution lui acquit une si brillante reputation; qu'à l'âge de 21 Ans, époque de son retour dans sa patrie, il jouissoit déjà de la célebrité d'un Artiste consommé. Chargé par le Duc de Brézé de la construction d'un Vaisseau, il inventa ces superbes Galeries, dont les étrangers ont cherché depuis à imiter la richesse et l'élégance. Puget, qui employoit avec un égal succès l'ébauchoir et le Pinceau, se vit obligé à la suite d'une maladie violente, de renoncer à la Peinture. Le Surintendant Fouquet l'ayant envoyé en Italie pour y choisir des Marbres, la disgrace de ce Ministre, fut cause qu'il s'arrêta encore dans ce pays des Arts, où il produisit de nouveaux chef-d'œuvres. Mais Colbert, ce génie actif, qui veilloit à la gloire de sa patrie, le rappella en France, et lui obtint de Louis XIV une pension de 3600 ℔ ce fut à cette époque, qu'il exécuta les magnifiques Groupes de Milon de Crotone et de Persée qui délivre Andromede. Puget qui n'étoit pas Courtisan, ne put s'accoutumer à la Cour, et retourna dans sa patrie où il mourut. Cet Artiste, ne connut jamais d'autre ambition, que celle de la gloire; il joignoit à une probité rare, cette fierté de caractere, qui sied si bien à l'homme de génie, quand elle tire sa source, non de l'amour propre, mais de l'élevation de l'âme. La beauté de ses idées, et l'heureuse fécondité de son génie, placent cet Artiste au premier rang, et jamais aucun Sculpteur moderne, n'a autant approché que lui du bon goût de l'antique, tant par la noblesse de ses caracteres, et la pureté de ses formes, que par la vérité de ses expressions.

A.P.D.R.

Taf. 110a: Piere Puget, in: Ponce und Marillier: Les Illustres Français, Taf. 28



Taf. 110b: Jean-Baptiste de La Quintinie und André Le Nôtre, in: Ponce und Marillier: Les Illustres Français, Taf. 33

tigsten Ereignissen aus dem Leben der oder des Abgebildeten sowie den Instrumenten, Objekten, Werken oder Attributen derjenigen Tätigkeit, die die jeweilige Person ‚groß' gemacht haben. Darunter liefert ein in zwei Kolumnen aufgeteilter, mit in die Platte gestochener Text kurze biografische Angaben (der Verfasser dieser Texte ist unbekannt). Eine dekorative ‚Konsole' als eine Art Sockel stützt und ‚monumentalisiert' Text und Bildfeld darüber. Das Projekt ist sicher auch in Konkurrenz zu der wenig zuvor, 1786, begonnenen Porträtgalerie von Sergent-Marceau (vgl. Kat. 103) zu verstehen: Dabei wurden dem technischen Aufwand des Farbdrucks und den je zwei Abbildungen pro Person dort die anspruchsvolle Verbindung von Porträt, Szenen und Attributen auf einer Tafel hier entgegengesetzt. Außerdem veränderte sich die Auswahl deutlich hin zu Geistesgrößen.

Vertreten ist ein breites Spektrum von Personen von Karl dem Großen bis zum Naturforscher Buffon – darunter mit Madame de Sévigné und Madame de Scudéry auch zwei Frauen. Neben den Malern, Bildhauern, Architekten und Druckgrafikern des Grand Siècle – Nicolas Poussin, Charles Lebrun, Eustache Le Sueur, Pierre Puget (Taf. 110a), François Girardon, Gérard Audran, François Mansard, Jules Hardouin Mansard, Claude Perrault, Jacques Germain Soufflot und Gérard Edelinck – sind auch der Gartenarchitekt André Le Nôtre und der Jurist, Agronom und Gartengestalter Jean-Baptiste de La Quintinie (Taf. 110b) mit aufgenommen.

Die Veröffentlichung des Werkes in Lieferungen geriet jedoch ins Stocken: Bis 1797 lagen acht Hefte mit vermutlich je sechs Tafeln vor. Drei weitere waren vorgesehen, so dass das Werk insgesamt wohl um die 65/66 Tafeln umfassen sollte, ein Titelblatt und Index wäre möglicherweise am Ende mitgeliefert worden.[1] Allerdings erschien die nächste, neunte und dann als letzte deklarierte Lieferung erst 1816 bei einem anderen Verleger.[2] Neben einem Textblatt (heute in keinem Exemplar mehr nachweisbar; es handelte sich wohl nicht um eine Titelseite, sondern eher um einen Index) umfasste sie ausnahmsweise sieben Tafeln, da eine zusätzliche Darstellung Napoleon als Kaiser vor einer Triumpharchitektur feierte. Das Frontispiz bzw. der gestochene Titel zeigt das 1790 fertig gestellte Panthéon umrahmt von Instrumenten des Geistes, Putti und Wolken.

Ulrich Pfisterer

1 Vgl. [Pierre Roux (Hg.):] Journal typographique et bibliographie 2 [Paris 1797], Nr. 1, S. 54.
2 Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie 5 (25. Mai 1816) Nr. 21, S. 226, Nr. 1446; hier wird erstmals darauf hingewiesen, dass nun insgesamt 56 Taf. geplant und die ersten Lieferungen vor langer Zeit erschienen seien.

Literatur

Henri Cohen: Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIIIe siècle, Paris [6]1912, S. 814. – Roger Portalis und Henri Beraldi: Les Graveurs de Dix-Huitième Siècle, 3 Bde., Paris 1880–82, Bd. 3, S. 339.

Kat. 111

Marco Lastri
L'Etruria Pittrice. Ovvero, Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente

Florenz: Niccolo Pagni e Giuseppe Bardi
1791–1795
2°; 2 Bde., Bd. 1: [255] S., 60 Porträts, 60 Taf. | Bd. 2: [245] S., 60 Porträts
Bayerische Staatsbibliothek, München

Die *Etruria Pittrice* – das zweite Werk Marco Lastris (1731–1811) – ist der Inbegriff der ‚oculare ispezione', dem ‚vor Augen stellen' in Bezug auf die Entwicklung der toskanischen Malereigeschichte vom 10. Jahrhundert bis zu Lastris Gegenwart: Die Kunstwerke dienten bei Lastri nicht mehr als Quellenmaterial, auf dessen Grundlage die Geschichte niedergeschrieben wurde, wie es beispielsweise noch bei Filippo Baldinucci (vgl. Kat. 85) üblich war, sondern er konstruierte eine Geschichte auf der Grundlage von Bildern, bei der dem Text nur noch eine untergeordnete Bedeutung zukam. Mit seiner optischen Prägnanz reihte er das Werk in die aktuelle Diskussion seiner Zeit ein: die Frage nach der Neuordnung der Gemäldegalerien in den Uffizien in den 1770er Jahren. Ihr damaliger Direktor – Giuseppe Pelli Bencivenni – trennte zwar die ‚Kunst' vom Kunsthandwerk und der Naturkunde, unterzog die Malerei jedoch – entgegen Luigi Lanzis Vorschlag – keiner Systematisierung nach Schulen. Dies war für Lastri, der das Schulmodell als selbstverständlich voraussetzte, Grund genug, eine toskanische Malereigeschichte vorzulegen, die in Konkurrenz zu den Ordnungsmodellen der Museen trat und – anders als Galeriewerke wie das *Museum Florentinum* (vgl. Kat. 70) – nicht auf einer privaten oder öffentlichen Sammlung basiert, sondern ausgewählte Gemälde präsentiert, die ausschließlich auf die toskanische Region zurückzuführen sind (Bickendorf 1998, S. 301–304, 331–334; Bickendorf 2013, S. 499 f.).

Jede Sektion der *Etruria* wird von einem nummerierten Reproduktionsstich eingeleitet, der durch eine Bildunterschrift ergänzt ist. Diese enthält neben dem Titel und dem Künstler auch Angaben zum Aufbewahrungsort, zur Datierung, zu den Maßen sowie zum Zeichner und Stecher. Dabei wurden die Werke für die Reproduktion stark vereinheitlicht, und zwar nicht nur in Bezug auf die Größe der Stiche, sondern auch das Format, die Beschaffenheit des Bildträgers, die Grauabstufungen usw. betreffend. Zudem wurden die (unter anderem von Carlo Lasinio) signierten Stiche häufig dekontextualisiert, indem einzelne Motive aus dem Zusammenhang ganzer Gemälde oder Wandausstattungen extrahiert und in der *Etruria* als alleinstehende Werke gerahmt wurden. Solche Veränderungen bezogen sich auch auf die Komposition und die Proportion der Bildelemente. Erst im Anschluss an die Reproduktionsstiche folgt die zum abgebildeten Kunstwerk gehö-



Taf. 111a: Andrea del Sarto, in: Lastri: L'Etruria Pittrice, 1791, Bd. 1, Kap. XXXX



Taf. 111b: Alessandro Allori, in: Lastri: L'Etruria Pittrice, 1791, Bd. 1, Kap. LIX

rige, sich über zwei Seiten erstreckende Beschreibung in zwei Spalten – links auf Italienisch und rechts auf Französisch nach der Übersetzung von Barthélémi Renard (Levi 1993, S. 135, Fn. 21; Bickendorf 2013, S. 499–505). Zu Beginn jeder Beschreibung findet sich oberhalb des Textes, mittig in einem rechteckigen Bildfeld, ein Tondo mit dem Porträt des Künstlers. Alle Bildfelder, die ebenfalls als Rahmen der Künstlerporträts fungieren, weisen eine wiederkehrende Ornamentik auf. Besonders auffällig ist der Gebrauch von floralen Elementen (Margheritone Aretino, Bd. 1, Kap. VII), Tiermotiven (Francesco Morandini, Bd. 2, Kap. LVI), Landschaften (Giovanni Cimabue, Bd. 1, Kap. VIII) und Malutensilien wie Palette und Pinsel (Domenico Beccafumi, Bd. 2, Kap. XXXXIX). Die Porträts rekurrieren auf



Taf. 111c: Alessandro Allori: Selbstbildnis in der Galleria degli Autoritratti, 1555, Uffizien, Florenz

Selbstbildnisse der Galleria degli Autoritratti – eine Sammlung von Künstlerselbstbildnissen in den Uffizien, deren Grundstein Leopoldo de' Medici 1664 legte und die heute mehr als 1.750 Autoporträts beherbergt. Eine Anlehnung an ebendiese Sammlung lässt sich insbesondere an den Porträtstichen von Carlo Dolci (Bd. 2, Kap. CX) und Andrea del Sarto (Bd. 1, Kap. XXXX; Taf. 111a) erkennen. Die eingenommene Haltung, die Frisur, die Kopfbedeckung und die Kleidung del Sartos entstammen offensichtlich seinem Selbstbildnis (vgl. Taf. 70b), das seit 1635 im Inventar der *Galleria* vermerkt ist. Bei Betrachtung weiterer Bildnisse wie jenem Alessandro Alloris (Bd. 1, Kap. LIX; Taf. 111b) fällt im Vergleich zum eigenen Selbstbildnis eine stetige Seitenverkehrung in der *Etruria* auf. Doch sowohl die auffällige Mütze Alloris, die sicherlich als Arbeitskleidung diente, als auch die Pinselhaltung, mit der er den Akt des Malens suggeriert, beweisen den Rückgriff auf sein Selbstporträt (Taf. 111c). Zur Verankerung der schon von Vasari begründeten Idee – toskanische Werke und das Aussehen ihrer Künstler zu verbreiten, um ihre kunsthistorische Bedeutung zu erhöhen –



Taf: 111d: Giorgio Vasari, in: Lastri: L'Etruria Pittrice, 1791, Bd. 1, Kap. LIII

war die Kopie ihrer Abbilder aus einer der bekanntesten florentinischen Selbstbildnissammlungen wohl essenziell. Dennoch gleichen andere Porträtstiche wie jene von Leonardo da Vinci (Bd. 1, Kap. XXIX) und Giorgio Vasari (Bd. 1, Kap. LIII; Taf. 111d) eben nicht den Autoporträts, die sich zum Entstehungszeitpunkt der *Etruria* bereits in der Galleria befanden. Wieso die Stecher hier mit anderen Vorlagen arbeiteten, bleibt in der Forschung bisher unbeantwortet.

Mit seiner *Etruria* gelang es Lastri, eine rein toskanische Sammlung zu zeigen, die von Connaisseurs und ‚Professoren' der italienischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts singulär kompiliert wurde und in dieser Form sonst nicht existierte. Nur so war es möglich, den Rezipienten mit dem Blick eines Kenners durch eine Zusammenstellung selbst auserwählter Kunstwerke zu führen, Einzelformen zu konzentrieren und alleinig toskanische Künstler hervorzuheben, deren Porträts auf Selbstbildnissen rekurrierten und somit einen höheren Repräsentationswert für die *Etruria* erreichten (Cassinelli 2004, S. 43).

Anna Maria Procajlo und Isabell Franconi

Literatur

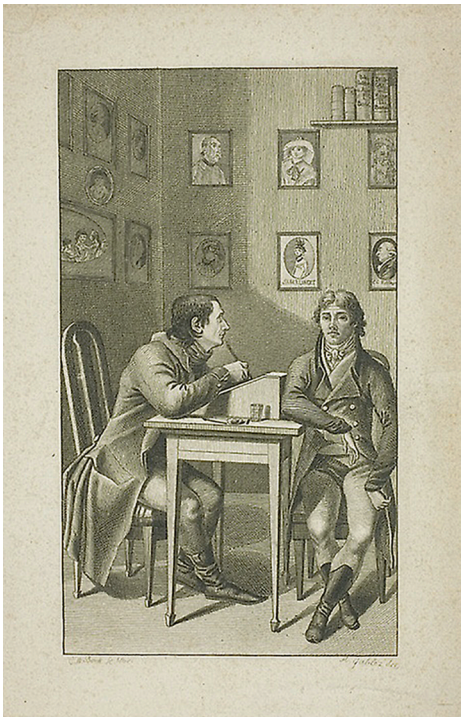
Cristina de Benedictis: „Etruria Pittrice". All'origine del collezionismo di Primitivi in Toscana, in: Angelo Tartuferi und Gianluca Tormen (Hg.): La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento, Firenze 2014, S. 67–77. – Gabriele Bickendorf: Marco Lastris *L'Etruria Pittrice* und eine „sichtbare Geschichte der Kunst", in: Gudrun Swoboda (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, 2 Bde., Bd. 2, Wien 2013, S. 498–511. – Dies.: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998 (zugl. Berlin Freie Univ., Habil.-Schr. 1996). – Paola Cassinelli: Carlo Lasinio. Incisioni, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz, Florenz 2004 (Ausst. Kat.). – Donata Levi: Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer, in: The Burlington Magazine 135 (1993), S. 133–148.

Kat. 112

Christoph Wilhelm Bock

Sammlung von Bildnissen Gelehrter Männer und Künstler, nebst kurzen Biographien derselben

Nürnberg: Christoph Wilhelm Bock
[1791–]1802 (teilw. hg. v. Johann Philipp Moser)
8°; 24 Hefte in 2 Bde., Bd. 1: [372] S., dem Text vorangestellt eine ganzseitige, 1802 datierte Darstellung Bocks beim Porträtieren, 48 Kupferstich-Porträts | Bd. 2: [446] S., 48 Kupferstich-Porträts (Sammelausgaben 1794 und erneut 1802 mit zusätzlichen Titelblättern versehen)
Privatbesitz und Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel



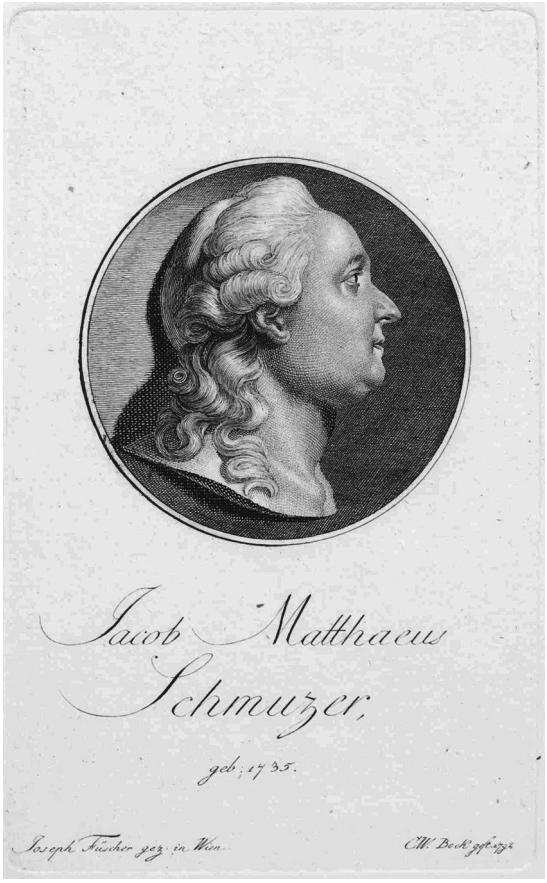
Taf. 112a: Der Sammelausgabe Nürnberg 1802 vorangestellte Illustration (Christoph Wilhelm Bock nach Ambrosius Gabler)

Neben seiner Aktivität als Reproduktionsgrafiker war Christoph Wilhelm Bock (1755–1835) der wohl bedeutendste Nürnberger Porträtist im ausklingenden 18. Jahrhundert. Dennoch – oder vielmehr gerade wegen seiner enormen Produktivität – stellt die Erschließung seines Œuvres nach wie vor ein kunsthistorisches Desiderat dar. Bocks Gesamtwerk übertrifft die Leistung vieler gleichzeitig tätiger Künstler (beispielsweise die seiner beiden Brüder Johann Christoph und Johann Carl) jedoch nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Dies zeigt sich besonders in der Originalität von zwei parallel entstandenen – und deshalb oft miteinander verwechselten – Porträtserien, die vorrangig Nürnberger Zeitgenossen zum Gegenstand haben: In den beiden Folgen, die in den Quellen als *Sammlung der charakteristischen Köpfe* oder als die *Bockischen charakteristischen Köpfe* tituliert werden, fängt der Kupferstecher mit Witz die physiognomische Erscheinung zahlreicher Nürnberger ‚Käuze', lokaler Berühmtheiten und singulärer ‚Typen' niederer Stände seiner Heimatstadt ein.

Gleichzeitig arbeitete Bock, der schon zuvor eine lose Folge von Kopien nach Gemälden und Zeichnungen berühmter Meister herausgebracht hatte, jedoch noch an mindestens drei weiteren Porträtserien: Neben der hier vorliegenden *Sammlung von Bildnissen Gelehrter Männer und Künstler* stach er ab 1795 Darstellungen für Johann Philipp Mosers Subskriptionsreihe *Deutschlands jetzt lebende Volcksschriftsteller in Bildnissen und Biographien*. Etwa gleichzeitig entstand außerdem das heute geläufigste Werk Bocks, eine als *Galerie Nürnbergischer Bürger und Bürgerinnen aus verschiedenen Ständen* bekannte Folge von vermutlich 128 Porträts, die wohl zwischen 1797/98 und 1801/02 erschienen.

Ebenso wie die *Galerie* war auch die ab 1791 entstehende *Sammlung von Bildnissen*, deren Herausgabe zwischenzeitlich Moser übernahm, eine Eigeninitiative des Kupferstechers. Die Hefte mit jeweils vier Porträts – es handelt sich zumeist um kreisrunde Kupferstiche mit Namen und Lebensdaten des Dargestellten, teilweise auch mit Kennzeichnung des Urhebers der Porträtvorlage – erschienen

anfänglich im Monatsrhythmus und kosteten im Einzelhandel einen Gulden, Subskribenten sparten sich die Hälfte des Preises. 1794 wurden die bis dahin publizierten ersten zwölf Hefte in einem einzigen Band vertrieben, mit Abschluss der Serie wurden die 24 Hefte 1802 mit einer speziellen Eingangsillustration und zwei neuen Titelblättern als zweibändiges Werk angeboten (Taf. 112a): Als Detail der Darstellung Bocks im Akt des Porträtierens erkennt man im rechten oberen Hintergrund im Bücherregal die beiden auf dem Rücken bezeichneten Bände der Bildnissammlung. Einzelne, als besonders interessant erachtete Biografien wurden auch separat vertrieben.[1] Eine im letzten Heft angekündigte Fortsetzung der Serie im Vierteljahresrhythmus erfolgte offenbar nicht. Die Verantwortung dafür hatte Adam Nicolaus Riedner übernehmen wollen, von dem sich aber *Kurze Biographien merkwürdiger Personen, welche seit 1700 in Nürnberg gelebt haben und noch leben* erhalten haben, die er zwischen 1811 und 1825 verfasste.[2]



Taf. 112b: Jacob Matthäus Schmutzer (Bock nach Joseph Fischer [„Füscher"]), in: Bock: Sammlung von Bildnissen, Bd. 1, 1794 [Heft 9, 1793]

Der Originalumschlag des ersten Hefts der *Sammlung von Bildnissen* erklärte dem Leser das Projekt, künftig berühmte Männer aus Bocks Vaterland und dem Ausland vorzustellen. Bereits ein früher Rezensent notierte dazu kritisch, dass der Künstler künftig nicht allein auf die Ausländer, deren Bildnis-Vorlagen Bock nur kopiere, zu verzichten habe, sondern auch „in Rücksicht auf das Wörtchen *berühmt* eine strengere Auswahl" treffen möge.[3] Diese Kritik hängt mit der verlegerischen Idee zusammen, gezielt für die Zusendung biografischer Skizzen und gezeichneter Porträts zu werben, die Bock anschließend in Kupferstichen umzusetzen versprach:[4] Ein Vorgehen, das wohl verlangt hätte, Einsender geringer Bekanntheit entschieden abzuweisen.[5]

Zu einem späteren Zeitpunkt nahm Bock außerdem bereits verstorbene Personen auf. Die Aufweichung der Auswahlkriterien und der editorischen Prozesse spiegelte sich auch in einem Wandel bei der Darstellung anderer Künstler: Zeichnete Bock seine Kollegen anfänglich noch selbst, so griff er später häufiger auf Bildvorlagen zurück. Die Wiedergabe Karl Sebastian von Bemmels fußt so auf einem 1790 entstandenen Gemälde von Alois Schweigländer, und das Porträt Jacob Matthäus Schmutzers entwarf dessen Protegé Joseph Fischer (Taf. 112b).[6] Soziale Abhängigkeiten und persönliche Verpflichtungen erklären auch die von Bock getroffene Personenauswahl. Dies betrifft insbesondere seine enge Beziehung zur Künstlerfamilie Bemmel, von denen gleich drei Mitglieder in der *Sammlung* vertreten sind. Berücksichtigt man, dass Bock 1797 auch die Ausgabe eines didaktischen Zeichenbuchs nach Tierzeichnungen des im Alter von 13 Jahren verstorbenen Burkhard Albrecht von Bemmel in Subskription angekündigte,[7] so wird deutlich, dass die *Sammlung von Bildnissen* und ihr Entstehungskontext in mehrerlei Hinsicht von künstlerischen Netzwerken und einer neuartigen Selbstvermarktungsidee der Bildkünste um 1800 zeugt.

Fabian Jonietz

1 Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber 8 (1798), S. 235 f.
2 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Sign. Hs 88184.
3 Allgemeine Literatur-Zeitung 17 vom 16. Januar 1792, S. 135 f.; vgl. Neue Nürnbergische gelehrte Zeitung 76 vom 21. September 1790, S. 602.
4 Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung 7 vom 31. März 1794, Nr. 39, Sp. 634–642.
5 Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung 8 vom 16. Februar 1795, Nr. 20, Sp. 318: „Nur sehe der Herausgeber […] strenge darauf, daß er immer, soviel es seyn kann, Triarier aufstelle, und die Belites außer den Linien scharmuziren lasse."
6 Die heutigen Aufbewahrungsorte des Gemäldes sowie der Zeichnung Fischers sind unbekannt.
7 Monathliche historisch litterarisch-artistische Anzeigen 7 (April 1797), S. 109–112.

Literatur

Manfred H. Grieb (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon, Bd. 1, München 2007, S. 150, s. v Bock, Christoph Wilhelm. – Günter Meissner und Andreas Beyer (Hg.): Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 12, München/Leipzig 1996, S. 41, s. v Bock, Christoph Wilhelm (Sven Hauscke). – Georg Wilhelm Panzer: Verzeichnis von nürnbergischen Portraiten aus allen Staenden, 3 Bde., Nürnberg 1790–1821.

Kat. 113

Imprenta Real
Retratos de Españoles ilustres con un Epítome de sus vidas

Madrid: Imprenta Real
1791–1831
2°; 19 Hefte à 6 Porträts, neu geb., 1 Titelbl. und n. pag. 226 Textbl., 340 S., n. n. 110 Porträts [von 114]
Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, Sammlung Francisco Guerra

Der spanische Staat initiierte im Jahr 1791 die Porträtreihe *Retratos de Españoles*, um erstmals mit einer Porträtsammlung samt Kurzbiografien seiner berühmten Landsleute zu gedenken. Der nationale Bildniskatalog präsentiert 114 Persönlichkeiten unterschiedlicher Berufsgruppen, die in einer Folge von 19 Heften mit jeweils sechs Porträts erschienen. Politische Machtwechsel und der Umfang des Projekts führten dazu, dass sich die Fertigstellung verzögerte und sich bis zum Erscheinen des letzten Bandes im Jahr 1831 mehrere Personen an der Publikation beteiligten.

Das Konzept der Porträtreihe geht auf den Ersten Staatsekretär José Moñino y Redondo, Graf von Floridablanca, und Diego Antonio Rejón de Silva zurück. Rejón de Silva war im Staatsdienst seit 1785 für die königlichen Akademien zuständig. Aufgrund der erhaltenen Korrespondenzen zwischen ihm und dem Grafen lassen sich einige Einsichten in die enge Abstimmung der Planungsphase gewinnen (Carrete Parrondo 1976; Molina 2016). Rejón de Silva legte dem Grafen von Floridablanca unterschiedliche Entwürfe für die Rahmung der Porträts zur Auswahl vor und beschrieb ihm den wesentlichen Aufbau der Reihe bereits im Jahr 1788. Sein Vorschlag, auch berühmte Frauen in die Sammlung aufzunehmen, wurde nicht umgesetzt, so dass sich unter den Berühmtheiten nur männliche Literaten, Künstler, Gelehrte, Theologen und Militärs befinden. Das ursprüngliche Ziel, pro Jahr zwei Hefte zu veröffentlichen, konnte nicht immer eingehalten werden. Nach der Absetzung des Grafen von Floridablanca im Jahr 1792 – mit ihm ging auch Rejón de Silva – führten seine Nachfolger die Reihe fort und behielten die Form der Porträtreihe bei. Eine gewisse Rehabilitierung erfuhr der Graf von Floridablanca posthum, als er nach seinem Tod 1808 in das letzte Heft als die jüngste historische Berühmtheit aufgenommen wurde.

Der Bildniskatalog spiegelt besonders offensichtlich die Interessen seiner Entstehungszeit wider: In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten sich die königlichen Akademien für Sprache, Kunst und Geschichte, woraufhin in der zweiten Jahrhunderthälfte eine verstärkte historische Erforschung der eigenen Kultur einsetzte. Die spanische Kunstgeschichtsschreibung entfaltete sich dabei im Spannungsfeld zwischen einer Aufgeschlossenheit gegenüber international

vorherrschenden klassizistischen Idealen und einem Patriotismus in Bezug auf die Leistung der spanischen Künstler. Angeheizt wurde das nationale Bewusstsein durch die Abwehr der schwarzen Legende (*leyenda negra*), die seit dem 16. Jahrhundert wie ein Schatten über dem Land lag und durch den antispanischen Diskurs der französischen Aufklärer erneut vehement thematisiert wurde. Das negative Spanienbild basierte im Kern auf der Vorstellung von einem religiös fanatischen, imperialistischen und dekadenten Land, das keine Errungenschaften vorzuweisen habe. Als Reaktion auf die Offensiven führten die Akademiemitglieder ihre Abhandlungen über die Kultur ihres Landes oft in einem apologetischen und patriotischen Grundtenor. Dennoch räumte man auch das Versäumnis ein, im Vergleich zu den europäischen Nachbarn die Leistungen in Kunst und Wissenschaft eben nicht durch die Vermittlung druckgrafischer Medien international bekannt gemacht zu haben – ein seit dem 17. Jahrhundert vielfach wiederholtes Lamento. Eine bemerkenswerte Aufholjagd begann, um an den europäischen Standard heranzukommen. Kurz vor dem Erscheinen des Bildniskatalogs werden auch die Porträts der iberischen Monarchen, sowie die Kunstwerke ihrer königlichen Sammlungen publiziert. Dem im Ausland vorherrschenden Negativbild Spaniens sollte die glorreiche Seite der Nation entgegengesetzt werden, die man im Goldenen Zeitalter Spaniens verortete. In der Porträtreihe stammen folglich zwei Drittel der 114 historischen Persönlichkeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Bis auf eine Ausnahme werden die Personen aus unterschiedlichen Jahrhunderten sowie Berufsgruppen in einem Heft bunt zusammengewürfelt. Im Vorwort erläutert Pío Ignacio de Lamo y Palacios, Graf von Castañeda de los Lamos, dass dies mit der Schwierigkeit zusammenhänge, originale Porträts zu finden und die Publikation möglichst zügig erfolgen solle. Die Käufer könnten am Ende selber eine Abfolge festlegen – ein auch in anderen Ländern geläufiges Argument. Bemerkenswert ist der Aufruf im Vorwort, sich beim Besitz eines Originalporträts bei der königlichen Druckerei zu melden. Die Suche nach authentischen Vorbildern war also durchaus ernst gemeint. Der Hauptzeichner José Maea, der 53 Entwurfszeichnungen für die Reihe anfertigte, reiste im Jahr 1791 nach El Escorial, um die dortige Porträtsammlung der Klosterresidenz zu kopieren (Molina 2016, S. 51). Die Zeichner erhielten 440 *reales* pro Entwurf, wohingegen die Kupferstecher mit 3.000 *reales* pro fertige Platte wesentlich besser bezahlt wurden. Manuel Salvador Carmona war für die Leitung und Auswahl der Kupferstecher zuständig und bestimmte hauptsächlich seine Schüler der Madrider Akademie für diese Aufgabe.

Im Kanon der Porträtreihe ist die Sonderstellung der Künstler auffallend. Sie werden als einzige Berufsgruppe geschlossen in einem Heft präsentiert (Nr. 12, 1798). Mit José de Ribera, Diego de Velázquez und Bartolomé Esteban Murillo liegt die seit jeher auch in europäischen Traktaten beachtete Trias vor. Diesem Kanon werden Alonso Cano und Juan de Herrera hinzugefügt, die in der zweiten

Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Akademiemitgliedern unter klassizistischen Kriterien wiederentdeckt wurden. Ungewöhnlich hingegen wirkt auf den ersten Blick die Aufnahme des Künstler-Literaten Pablo de Céspedes. Vermutlich hatte Rejón de Silva Céspedes ausgewählt, weil er ebenfalls ein Lobgedicht (1786) auf die spanische Malerei verfasste. Rejón de Silva war nicht nur im Staatsdienst für alle königlichen Akademien zuständig, sondern zeitweise auch aktives Mitglied der Kunstakademie und soll sich laut seinem Nachruf selber als Zeichner betätigt haben (De la Peña Velasco 2013, S. 71 f.). Rejón de Svila ist offensichtlich eine Schlüsselfigur und könnte für die Kohärenz und Sonderstellung der Künstlerviten innerhalb der Porträtreihe verantwortlich sein, selbst wenn er seit 1792 nicht mehr das Projekt leitete und zwei Jahre vor der Publikation des zwölften Hefts starb.

Die Gestaltung der Künstlerbildnisse geht über das bloße Abbilden hinaus. Als Halbfiguren konzipiert, werden die Künstler mit Attributen versehen, die im Einzelnen auf die herausragende Leistung des Künstlers verweisen und in ihrer Gesamtheit dem Betrachter die verschiedenen Kunst-Gattungen vorführen: Herrera mit einem Grundriss in der Hand als Architekt, Cano mit einer Hand auf einer Büste als Bildhauer, Céspedes als Künstler-Literat mit Schreibfeder und Tintenfass, Ribera mit seinem Druck eines grotesken Kopfes als Grafiker, Velázquez als Maler mit Palette und Pinsel und schließlich Murillo mit einer Aktzeichnung als Künstler-Zeichner (De los Santos García Felguera 1990, S. 426). Die Porträts wurden von José Maea nach unterschiedlichen Modellen gezeichnet. Die Entwürfe wurden schließlich von mehreren Stechern ausgeführt: Mariano Brandi (Herrera), José Vázquez (Cano), Tomás López Enguídanos (Céspedes), Blas Ametller (Velázquez) und Manuel Alegre in Zusammenarbeit mit Manuel Salvador Carmona (Ribera und Murillo). Für das Bildnis von Murillo und Velázquez wurden Selbstporträts ausgewählt, in denen sie gewissermaßen selbst schon ihren Ruhm als Hofmaler und Akademiegründer angelegt haben. Auch Canos Porträt basiert auf einem damals für ein Selbstporträt gehaltenes Bildnis, das jedoch schon kurze Zeit später durch andere vermeintliche Porträts in Frage gestellt wurde. Von Céspedes hatte bereits 1759 Antonio Espinosa de los Monteros in der Akademie ein druckgrafisches Bildnis angefertigt. Bei Ribera handelt es sich um ein jugendliches Idealporträt, da sich von ihm kein Selbstporträt erhalten hat. Dieser Typus Riberas wurde vermutlich aus dem Vitenbuch des Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (vgl. Kat. 67) aus dem Jahr 1745 übernommen. (Amaya Alzaga 2004, S. 105)

Die Darstellung des Architekten Herrera weicht als einzige vom Schema ab. Sein Porträt ist im Profil und basiert, wie es auch in seiner Kurzbiografie steht, auf jener Medaille, die Jacopo da Trezzo angefertigt hat und ihn als Architekten des König Philipp II. auszeichnet (Taf. 113a). Sollte Maea nicht das Original als Vorlage benutzt haben, so konnte er sich ebenfalls an dem zwar vergrößerten,



Taf. 113a: Jacopo da Trezzo: Juan de Herrera, Vorder- und Rückseite der Medaille, Bronze, ø 5,0 cm, 1578, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

aber genau kopierten Stuckrelief orientieren, das José Querol 1765 von der Medaille angefertigt hat. Die Zeichnungen von Maea haben sich erhalten, so dass der Porträtbildungsprozess von der Medaille über die Zeichnung mit allegorischem Ambiente (Taf. 113b) bis hin zum fertigen Druck (Taf. 113c) gut nachvollzogen werden kann. Herrera, mit hochgeschlossenem Gewand und Halskrause, blickt auf ein Reißbrett und steht vor einem Arbeitstisch, auf dem die Attribute für Architektur (Zirkel und Lineal) sowie ein Buch liegen. Der fertige Druck präzisiert dann zwei kleine, aber entscheidende Details, um sein Porträt noch stärker mit der Kurzbiografie zu verbinden. Erstens wird der Autor Vitruv auf dem Buchrücken hinzugefügt und damit Herreras Anknüpfung an die Antike evoziert. In seiner Vita wird er als Erneuerer gefeiert, der den Stil der Gotik überwunden hat, um dem Ideal der Antike zu folgen. Zweitens ersetzte man den skizzenhaften Aufriss auf dem Reißbrett durch einen klaren Grundriss, der einen Rundtempel mit acht Säulen visualisiert und abermals auf das antike Ideal anspielt. Tatsächlich ist der Rundtempel ein Entwurf Herreras für das Tabernakel des Hochalters in der Kirche des Escorials.

Zuletzt lohnt sich der Blick auf die Künstlerbiografien eines unbekannten Verfassers, welche die Porträts begleiten. Zum Großteil basieren sie auf Vasaris Modell anekdotenhafter Lebensbeschreibungen, das zuerst Antonio Palomino für die spanischen Künstler in seinem 1724 erschienen *Parnaso español* übernahm. Palominos Viten wurden 1796 erneut aufgelegt, also just zwei Jahre vor der Veröffentlichung des zwölften Porträthefts, und dienten als Vorbild für die Charakterisierung von Céspedes, Cano, Murillo, Ribera und Velázquez. An einigen signi-



Taf. 113b: José Maea: Juan de Herrera, Entwurfsskizze, 26,3 x 19,3 cm, vor 1796, Biblioteca Nacional de España, Madrid



Taf. 113c: Juan de Herrera: in: Retratos de Españoles, Nr. 12, 1798, n. n.

fikanten Stellen weichen die Biografien jedoch von Palominos Text ab: Es fließen klassizistische Werturteile der eigenen Zeit mit ein und einige biografische Daten der Künstler werden aktualisiert. Möglich ist, dass Juan Agustín Ceán Bermúdez beim Verfassen beratend zur Seite stand, da die Verbesserungen auch in seiner im Jahr 1800 publizierten Enzyklopädie der spanischen Künstler auftauchen (*Diccionario histórico*). Die Biografie von Herrera orientiert sich an den Ausführungen von Antonio Ponz und seiner *Viaje de España* (1772–94) und ist unter den Künstlerbiografien des zwölften Hefts die polemischste. Zum einem liegt das daran, dass der Escorial als bedeutendes Bauwerk und Königspalast viele Kritiken ausländischer Reisender auf sich zog. In Herreras Kurzbiografie werden diese aufgezählt und gleichzeitig entkräftet. Zum anderen dient seine Biografie als Aufhänger für das gesamte zwölfte Heft der Porträtreihe und baut einen argumentativen Spannungsbogen auf. Mit Herrera und König Philipp II. – als Erbauer und Patron des an der Antike orientierten Escorials – beginnt die spanische Kunstschule. Es folgt die musterhafte Ausbildung der spanischen Künstler in Italien bis hin zu Murillo. Dieser müsse schließlich nicht mehr nach Italien reisen, um seine Ausbildung zu vollenden, weil italienische Statuen, Gemälde und Druck-

grafiken in Spanien präsent wären – eine von Palomino übernommene Rechtfertigung. Die abschließenden Zeilen von Murillos Biografie lassen keinen Zweifel mehr an der Berühmtheit der spanischen Künstler, schließlich habe der Staat nach Jahrhunderten des Verlusts endlich ein Verbot der Bilderausfuhr eingeführt.

Ganz deutlich wird das Bestreben, die auf wenigen Seiten zusammengefasste Geschichte der spanischen Kunstschule für eine breite Leserschaft zu etablieren und durch die Herausgabe innerhalb der Porträtreihe international zu verbreiten. Für das erste Heft der nationalen Bildnissammlung ist überliefert, dass von den 1.500 gedruckten Exemplaren 70 an das Königshaus, seine Minister und die Botschafter verteilt wurden (Carrete Parrondo 1976, S. 213).

Veronika Winkler

Literatur

Amaya Alzaga Ruiz: La visión directa de José de Ribera a través de los Voyages en Italie de los franceses en los siglos XVII y XVIII, in: Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, 17 (2004), S. 97–119. – Clemente Barrena u. a. (Hg.): Calcografía Nacional: catálogo general, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2 Bde., Madrid 2004 (Kat. Slg.). – Juan Carrete Parrondo: Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de Retratos de Españoles Ilustres, in: Revista de Ideas Estéticas 34 (1976), Nr. 135, S. 211–216. – Luis Cervera Vera: José Querol y la medalla de Herrera por Jacome da Trezzo, in: Goya 138 (1977), S. 346–349. – María Concepción de la Peña Velasco: Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española, in: Atrio: revista de historia del arte 19 (2013), S. 69–82. – Henrik Karge: Die Wiederentdeckung der nationalen Renaissance als internationales Phänomen am Beispiel der Herrera-Rezeption in den spanischen Reiseberichten des Antonio Ponz (1772–1792), in: Christoph Andreas, Maraike Bückling und Roland Dorn (Hg.): Festschrift für Hartmut Biermann, Weinheim 1990, S. 181–201. – Álvaro Molina: Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada, in: Archivo español de arte 89 (2016), Nr. 353, S. 43–60. – María de los Santos García Felguera: La imagen del artista en la „Colección de retratos de los españoles ilustres“, in: Lecturas de historia del arte 2 (1990), S. 426–429.

Kat. 114

Francesco Bartolozzi

[Bd. 1] Eighty-two prints engraved by F. Bartolozzi, etc., from the original drawings of Guercino in the collection of His Majesty

[Bd. 2] Seventy-three Prints Engraved by F. Bartolozzi, &c. from the Original Pictures and Drawings of Michael Angelo, Domenichino, Annibal, Lodovico, and Agostino Caracci, Guercino, P. da Cortona, Carlo Maratti, Elisabetta Sirani, Pellegrino Tibaldi, Franceschino, &c. &c. in the Collection of His Majesty, &c.

London: John und Josiah Boydell
1792–1798
2°; 2 Bde., Bd. 1: [3] Bl., 82 Drucke | Bd. 2: 73 Drucke
Detroit Institute of Arts

Weitere Aufl.: *A Collection of One Hundred and Fifty-six Prints engraved by Bartolozzi &c. in the Collection of his Majesty [...]*, London 1803; *Italian School of Design, 152 Prints, Engraved by F. Bartolozzi*, London 1835

Die vorliegende Sammlung von Radierungen und Stichen (teils auch Blätter in Mischtechnik) nach bekannten Meisterwerken verschiedener Künstler wurde zwischen 1792 und 1798 zusammengestellt und erschien zweibändig. Als Grafiker waren an dem Projekt neben Francesco Bartolozzi (1728–1815) und Richard Dalton (ca. 1715–1791) auch James Basire d. Ä. (1730–1802), Vincenzo Vangelisti (1728–1798) und Bartolozzis früherer Lehrling Giovanni Vitalba (1738–ca. 1792) beteiligt.[1] Zu den im Druck reproduzierten Künstlern gehören Giovanni Francesco Barbieri (Guercino), Annibale, Agostino und Ludovico Carracci, Michelangelo Buonarroti, Domenico Zampieri (Domenichino) und Elisabetta Sirani.

Die Publikation wurde von John und Josiah Boydell verlegt, die sich auf Reproduktionsdrucke spezialisiert hatten, und war anfänglich nicht als geschlossene Zusammenstellung konzipiert: Richard Dalton, der Bibliothekar des Königs, wollte die Royal Collection einem größeren Publikum bekannt machen. Auf Einladung Daltons war Bartolozzi deshalb 1763 nach England gekommen, um die Sammlung zu stechen. Die Blätter wurden zunächst einzeln verkauft und erst später von John und Josiah Boydell in Form der vorliegenden zwei Foliobände gemeinsam herausgegeben, in die auch Arbeiten der genannten anderen Grafiker Aufnahme fanden.[2] Die Boydells versahen die Drucke mit einem Titelblatt und einem Index, ein Kupferstich-Selbstporträt nach Guercino eröffnet die Sammlung (Taf. 114a).[3]

Der erste Band ist ganz Guercino gewidmet und trägt den Titel *Eighty-two Prints Engraved by F. Bartolozzi, etc., from the Original Drawings of Guercino in the Collection of His Majesty*. Die ersten 37 Drucke des zweiten Bandes, der insgesamt *Seventy-three Prints* versammelt,[4] wurden von Platten abgezogen, die in den 1760er und -70er Jahren von Richard Dalton geätzt und von den Boydells 1791–92 gekauft worden waren. Ergänzt wurde der Band mit weiteren Drucken aus dem Bestand der Boydells, mit Blättern nach italienischen Künstlern wie Guercino und Pietro da Cortona sowie nach französischen Meistern wie Jean-Antoine Watteau. Die Sammlung endet mit Radierungen, die Vangelisti zugeschrieben werden und auf Guercino-Zeichnungen basieren, die sich in der Sammlung Pierre-Jean Mariettes befanden.[5] Die Radierungen entstanden vor Mariettes Tod 1774, wann die Platten in den Besitz der Verleger Boydell kamen, ist unbekannt.

Der zweite Band enthält mehrere Porträts, einschließlich Genre- und Künstlerporträts. Bei dem ersten enthaltenen Bildnis handelt es sich laut den Bei-



Taf. 114a: Guercino, in: Bartolozzi: Eighty-two prints, 1792, Taf. 1

schriften um die Reproduktion eines angeblichen Selbstporträts von Annibale Carracci.[6] Die vielleicht bemerkenswertesten Bildnisse dieses Bandes treten allerdings als Bestandteile von Grabmonumenten in Erscheinung. Besonders be-



Taf. 114b: Grabmonument für Pietro da Cortona oder Carlo Antonio dal Pozzo (Cassiano dal Pozzo), in: Bartolozzi: Seventy-two prints, 1798, Bl. 4



Taf. 114c: Grabmonument für Carlo Cignani oder Ferdinando dal Pozzo, in: Bartolozzi: Seventy-two prints, 1798, Bl. 5

eindrucken zwei Blätter, die auf Entwürfe Carlo Marattis zurückgehen („Carlo Maratta inv.“) und von Francesco Bartolozzi gestochen und radiert wurden („F. Bartolozzi del. et sculp. in Londra.“). Auf der einen Darstellung (Taf. 114b) hält Chronos, die Personifikation der Zeit, ein Porträtmedaillon mit dem Profil eines Mannes, das möglicherweise Pietro da Cortona (1596/7–1669) darstellt,[7] in die Höhe. Gleichzeitig hält er dabei mit den Füßen eine bedrohlich wirkende, auf dem Boden liegende Frau in Zaum, die Personifikation des Neids. Auf dem Sockel des Denkmals steht die Inschrift „Che l'uom trae dal sepolcro/e a morte il fura.“ Hinterfangen wird das Monument schließlich von römischen Ruinen und wilder Vegetation.

Das zweite Grabmonument beinhaltet ebenfalls ein Porträtmedaillon, das hier vor einem Vorhang platziert ist (Taf. 114c). Die Identität des Porträtierten ist viel diskutiert: Entweder handelt es sich um Carlo Cignani oder um Ferdinando dal Pozzo.[8] In beiden Fällen müsste es sich bei dem Porträt um eine spätere Ergänzung handeln, da sowohl Cignani als auch dal Pozzo erst nach Marattis Tod 1713 verstorben waren. Auf einem Gesims unterhalb des Porträts befindet sich wieder Chronos; ein Putto scheint seine Aufmerksamkeit in Richtung des Bildnisses

lenken zu wollen. Währenddessen schläft ein anderer Putto auf den Stufen vor dem Grabmal, neben ihm liegen eine Palette und ein Pinsel. Die Steinfläche hinter dem Schlafenden wirkt dabei auffallend blank, hier dürfte ursprünglich die Anbringung einer Inschrift geplant gewesen sein. Während das zuvor besprochene Blatt mit wildem Terrain konfrontiert, kommt dieses zweite Monument leiser daher und scheint eher vom Gedächtnis denn vom Neid zu handeln.[9]

Erin Giffin

1 Mehr über die Werkstatt von Francesco Bartolozzi bei Alexander 2018.
2 Siehe: http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3266886&partId=1&searchText=2006%2cU.1067&page=1 (zuletzt: 10.9.2018).
3 Siehe: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351232 (zuletzt: 10.9.2019). – Guercinos Selbstporträt, das hierzu die Vorlage lieferte, wurde 2005 von der National Gallery of Art in Washington erworben: Acc. Nr. 2005.13.1.
4 Jatta 1995, S. 120–125, Kat. Nr. 28a–g.
5 Julian Brooks: Guercino: Mind to Paper, Los Angeles 2006, S. 9 u. 17, Notiz 30. Siehe: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/351232 (zuletzt: 10.9.2018).
6 „The Portrait of Anibale Caracci, Drawn by Himself" sowie „F. Bartolozzi scolpì in Londra 176[1?]." Laut Rudolf Wittkower ist das Bildnis jedoch aus stilistischen Gründen vermutlich als Werk von Annibales Bruder Agostino anzusehen, siehe dazu Jatta 1995, S. 121, Kat. Nr. 28a.
7 Alessandro Baudi de Vesme (1854–1923) identifiziert das Porträt als Pietro da Cortona, allerdings mit einigen Vorbehalten. Anthony Blunt argumentiert, dass die Figur Carlo Antonio dal (auch bekannt als Cassiano dal) Pozzo (1588–1657) sein könnte, ein entsprechendes Porträt konnte ich jedoch nicht finden. Siehe Blunt und Cooke 1960, S. 60.
8 Blunt und Cooke 1960, S. 60 sind der Auffassung, dass die zwei Grabmonument-Bilder zusammengehören, und argumentieren deshalb, dass die zweite Komposition wohl Ferdinando del Pozzo kommemoriert, den Sohn Cassiano dal Pozzos, dem das erste Monument gewidmet sei. Siehe auch Jatta 1995, S. 122, Kat. Nr. 28c.
9 Papierdenkmäler diskutiert Hans Christian Hönes in seiner Disseration *Kunst am Ursprung. Das Nachleben der Bilder und die Souveränität des Antiquars* aus dem Jahr 2014 sowie in: Paper Monuments for Antiquaries (Caylus, Winckelmann, d'Hancarville). Metahistorical Interventions, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 63/64 (2017), S. 237–268.

Literatur

David Alexander: A Cosmopolitan Engraver in London: Francesco Bartolozzi's Studio 1763–1802, in: Print Quarterly 35 (2018), Nr. 1, S. 6–26. – Anthony Blunt und Hereward Lester Cooke: The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1960. – Augusto Calabi und Alessandro Baudi de Vesme: Francesco Bartolozzi, Mailand 1928. – Barbara Jatta (Hg.): Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie, Villa Farnesina, Rom, Rom 1995 (Ausst. Kat.).

Kat. 115

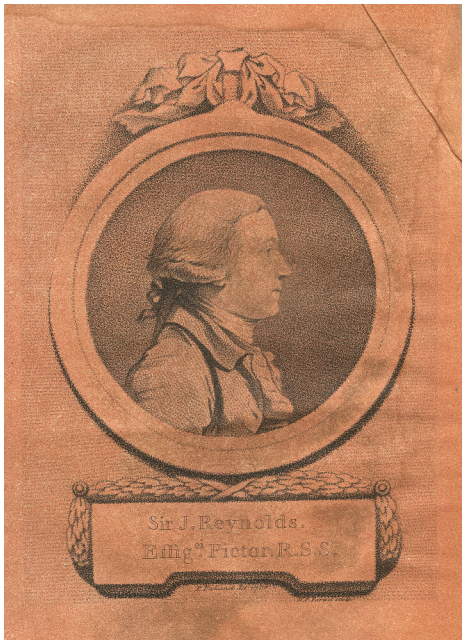
Jonathan Richardson
The Works of Jonathan Richardson, Containing I. The Theory of Painting. II. Essay on the Art of Criticism, (So Far As It Relates to Painting). III. The Science of a Connoisseur: The Whole Intended as a Supplement to the Anecdotes of Painters and Engravers

London: Sold by T. & J. Egerton; Whitehall/E. Jeffery; Pall-Mall u. a.
1792
4°; [4] Bl., Frontispiz, 2 S., [2] Bl., 287 S., [3] Bl., 12 Taf.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Jonathan Richardson (1667?–1745) war ein englischer Porträtmaler, Kunstsammler und Kunsttheoretiker, der hauptsächlich Juristen, Theologen, Mediziner und Adlige porträtierte. Neben Antonio Pelligrini, Michael Dahl und anderen gehörte er zu den Gründungsmitgliedern von Sir Godfrey Knellers Academy of Painting and Drawing. Seine Sammlung, die primär aus Zeichnungen bestand, zählte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Englands. Richardson brachte außerdem eine ganze Reihe von Schriften heraus.

Sowohl die *Theory of Painting* (1715) als auch die *Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism As Far As It Relates to Painting. II. An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (1719) waren an den Nichtkünstler und Gentleman gerichtet, letztere Publikation verarbeitet Ideen der Philosophie John Lockes. Richardson verfolgte einen völlig neuen Ansatz: Der gebildete Laie erhielt von ihm das Handwerkszeug zur Kunstbeurteilung und -analyse.[1] Ein genuin englischer, d. h. von den Werten des europäischen Festlands partiell emanzipierter Kunstgeschmack sollte sich so herausbilden. Richardsons Verweise auf die zeitgenössische Literaturkritik und die *Ut pictura poesis*-Lehre hatten dabei die Funktion, dem kunstfernen Leser den Einstieg in die Kunstbeurteilung zu erleichtern, da dessen Vertrautheit mit diesen Konzepten vorausgesetzt werden konnte. Richardson entwickelte die Tradition der *ekphrasis*, der antiken Bildbeschreibung, weiter. Eine ausführliche Methode der Bildbeschreibung gab es in England zuvor nicht, stattdessen orientierten sich zeitgenössische Autoren hauptsächlich am Modell der Künstlervita nach dem Vorbild Vasaris (vgl. Kat. 10).

Richardsons Werke erlangten durch Übersetzungen ins Französische hohen Bekanntheitsgrad: Lessing, Hagedorn und Winckelmann erwähnen in ihren Büchern die Schriften Richardsons; Johann Rudolf Füssli verweist in seinem *Künstler-Lexicon* (1771) auf die umstrittenen Theorien des Autors, die bei den Zeitgenossen Bewunderung und Ablehnung erfuhren.[2] Die Idee einer tabellarischen Auflistung der Künstler regte viele zur Nachahmung an – so Joshua Reynolds, den ersten Präsidenten der Royal Academy – und war zu Ende des 18. Jahrhunderts weit ver-



Taf. 115a: Joshua Reynolds, in: Richardson: The Works of Jonathan Richardson, 1792, vor S. v



Taf. 115b: Peter Paul Rubens, in: Richardson: The Works of Jonathan Richardson, 1792, nach S. 68

breitet (Haberland 1991, S. 19, 24–30 u. 164 f.; Gibson-Wood 2000, S. 140 u. 232).

In erster Linie liegt Richardsons Leistung in einer Systematisierung der Kunstkritik. Erste Ansätze von Abraham Bosse und Roger de Piles griff er auf und vereinfachte sie, wobei er besonderen Wert auf eine Beschreibung der Kunstwerke gemäß ihrer werkimmanenten Eigenschaften legte. Luigi Lanzi mit *Storia pittorica della Italia* von 1792 und Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville mit *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres* von 1747–52 (vgl. Kat. 67) führten Richardsons Methodik der Kunstkennerschaft weiter, die noch in Max Friedländers Verständnis von Kunstkennerschaft einen Wiederhall findet (Haberland 1991, S. 164 ff. u. 170–176).

Die vorliegende Prachtausgabe der *Works of Jonathan Richardson* wurde 1792 als Ergänzung zu Walpoles *Anecdotes of Painting in England* (vgl. Kat. 79) mit William Gilpins *Essay on Prints* (1768) veröffentlicht. Der Band enthält erstmalig Illustrationen und zwölf Künstlerporträts. *The Art of Criticism* und *A Science of a Connoisseur* sind komprimierte Fassungen der Erstausgaben mit Zusätzen der Ausgabe von 1773.

Unter den zwölf Porträts von Thomas Worlidge befinden sich neben Reynolds (Taf. 115a), der den Auftakt macht, weitere namhafte Künstler wie Raffael, Poussin und Cortona. Reynolds' Bildnis wurde von D.P. Pariset nach einem Entwurf Pierre-

Étienne Falconets gestochen. Alle weiteren Bildtafeln wie auch die Titelblattverzierung mit der Ansicht von Strawberry Hill sind ohne Signatur. Bei einigen Tafeln wurde der Name Worlidge unkenntlich gemacht, so z. B. bei Poussin. Die Vorlagen für die Bildnisse lassen sich bestimmen: So geht etwa das Porträt van Dycks auf das berühmte Selbstbildnis des Künstlers aus dessen *Iconographie* (1635) zurück (vgl. Kat. 25), und auch das Konterfei des flämischen Malers Peter Paul Rubens basiert auf einem um 1622/23 geschaffenen (und 1630 von Paulus Pontius im Gegensinn gestochenen) Selbstporträt (Taf. 115b).[3]

Julia Saubert

1 Vgl. dazu Haberland 1991.
2 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Erster Theil [1776], in: Gotthold Ephraim Lessings sämmtliche Schriften. Neue rechtmäßige Ausgabe, Bd. 6, hg. v. Karl Lachmann, Berlin 1839, Kap. 6, S. 414 ff.; Christian Ludwig Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey, Leipzig 1762, insb. S. 752 f. u. 762; Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, z. B. S. XIV; Johann Rudolf Fuessli: Allgemeines Künstler-Lexicon, oder Kurze Nachrichten von den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider, &c., &c., Zürich 1763. Zweytes Supplement: Zürich 1771, etwa S. 174. Dazu Haberland 1991, S. 19, 24 f. u. 27 f.
3 Peter Paul Rubens: Selbstporträt, um 1622/23, 85,7 x 62,2 cm, Öl auf Holz, The Royal Collection, London, Inv. Nr.: RCIN 400156.

Literatur
Ian Chilvers (Hg.): The Oxford Dictionary of Art and Artists, Oxford 2012, S. 527–528, s. v. Richardson, Jonathan the Elder. – Carol Gibson-Wood: Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment, New Haven/London 2000. – Irene Haberland: Jonathan Richardson (1666–1745). Die Begründung der Kunstkennerschaft, Münster 1991.

Kat. 116

Almanacco Pittorico/Almanach de peinture

Anno I[–VII]. Che contiene num. XII. ritratti di pittori della Real Galleria di Firenze, co' loro respettivi elogi/Anné I[–VII]. Contenant XII. Portraits des peintres de la Galerie Royale de Florence, avec leur eloges

Florenz: Giovacchino Pagani
1792–1798
8°; 7 Bde., Bd. 1: [3], 5–240 S., 14 Taf. | Bd. 2: [3], 5–256 S., 16 Taf. | Bd. 3: [3], 5–232 S., 15 Taf. | Bd. 4: [3], 5–240 S., 14 Taf. | Bd. 5: [3], 5–224 S., 14 Taf. | Bd. 6: [3], 5–228 S., 14 | Bd. 7: [3], 5–210, 14 Taf.
Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Taf. 116: Raffael [eigentlich Bildnis des Bindo Altoviti], in: Almanacco Pittorico, Bd. 2, 1793, nach S. 58

Die sieben Bände des *Almanacco Pittorico* waren als kostengünstige bzw. durch die Aufteilung in schlanke Einzelbände erschwinglichere Neuausgabe und Alternative zur berühmten Stichsammlung der Selbstbildnisse der Uffizien in vier Folio-Bänden, die der Verleger Francesco Moücke zusammengestellt und seinem monumentalen *Museum Florentinum* 1752–62 (vgl. Kat. 70) angegliedert hatte, intendiert.

Der Verleger Gioacchino Pagani selbst nennt explizit (Bd. 1, S. 42) die Seltenheit und den hohen Preis des *Museum Florentinum*, die ihn dazu veranlasst hätten, eine neue Porträtfolge im Oktav-Format mit jährlichem Erscheinen und zu kleinen Kaufpreisraten anzubieten. Dass der *Almanacco* als eine leicht verfügbare ‚Volksausgabe' gedacht war, erweist zudem der durchgehend zweisprachige Text (italienisch/französisch), der größtmögliche Verbreitung gewährleisten sollte. Das intendierte Zielpublikum waren einerseits angehende Künstler und in den Künsten praktisch Dilettierende, andererseits die (theoretischen) Liebhaber der Malerei, Skulptur und Architektur (Bd. 1, S. 32). Vom ersten Jahr (1792) an war ein Erscheinen jeweils im November geplant. Den Subskribenten wurde als Preisreduktion in Aussicht gestellt, die elf geplanten Bände zum Preis von zehn zu erhalten (vgl. Bd. 1, S. 240).

Die Publikation brach allerdings mit dem siebten Band ab, die Selbstbildnisse wurden somit nicht vollständig reproduziert. Über die Gründe dafür und den finanziellen Erfolg des *Almanacco* ist nichts bekannt; zumindest die Absicht einer großen Verbreitung einer Serie von Künstlerbildnissen ist hier aber besonders offensichtlich. Jeder Jahrgang wird von einem allegorischen Frontispiz eröffnet, das auf das Erlernen der Künste verweist (und am Ende jeden Bandes erläutert wird). Es folgt ein Kalender des Jahres mit den Festtagen (S. 5–30). Dann schließen jeweils zwölf Bildnisse und Lebensbeschreibungen von Künstlern an, zumeist von italienischen und aus dem *Museum Florentinum* übernommen. Am Schluss steht ein Lob und die begleitende Abbildung einer antiken oder modernen Statue von Florenz (in der Regel aus den Uffizien). Nach den Bänden aufgeschlüsselt, handelt es sich um folgende Porträts und Statuen: in Band eins Antonio Fiorentino (Antonio

Veneziano), Giovanni Bellini, Leonardo da Vinci, Giorgione, Dürer, Lucas Cranach, Quinten Massys, Sassoferrato, Dosso Dossi, Galeazzo Campi, Tizian, dazu ein rühmender Text auf Pompeo Batoni und die Vorstellung des *Perseus* von Cellini; in Band zwei Sodoma, Raffael (mit einer zusätzlichen Abbildung von dessen *Madonna della Seggiola*), Beccafumi, Pordenone, Bandinelli, Andrea del Sarto, Primaticcio, Giulio Romano, Domenico Riccio gen. Il Brusasorci, Lucas von Leyden, Holbein d. J., Lob des Anton Raphael Mengs und Vorstellung des *David* von Michelangelo; in Band drei Parmigianino, Francesco de' Rossi (Cecchino oder Francesco Salviati), Bassano, Vasari, Camillo Boccacci gen. Boccaccino, Tintoretto, Anthonis Mor, Andrea Schiavone, Pellegrino Pellegrini (Tibaldi), Jacopo Coppi, Luca Cambiaso, Lob des Michelangelo Buonarroti und Vorstellung der antiken Statue des sogenannten *Arrotino*, dazu eine zusätzliche Abbildung nach dem *Bacchanal* von Giorgio Vasari (aus der Sammlung Gerini, möglicherweise identisch mit dem heute in der russischen Sammlung Saratov befindlichen Gemälde[1]); in Band vier Federico Barocci, Giovan Battista Moroni, Tomaso Manzuoli (Maso da San Friano), Veronese, Marten de Vos, Bronzino, Bernardo Buontalenti, Santi di Tito, Bernardo Barbatelli (Bernardino Poccetti), Federico Zuccari, Jacopo Ligozzi, ein rühmender Text auf Fra Bartolomeo sowie die Vorstellung des *Fauno*, „statua in parte antica", aus den Uffizi (S. 224); in Band fünf Palma il Giovane, Bartholomäus Spranger, Giovanni Contarini, Christoph Schwartz, Jacopo da Empoli, Francesco da Ponte, Cherubino Alberti, Pomarancio (Cristofano Roncalli), Lavinia Fontana, Andrea Boscoli, Giovanni Battista Paggi, ein Lob des Lodovico Carracci (aus dem *Museum* übernommen) und Vorstellung der antiken *Ringkämpfer*-Gruppe aus der Tribuna der Uffizien; in Band sechs Bartolomeo Passerotti, Pietro Sorri, Giovanni Bizzelli, Antonio Vasillacchi (Antonios Vasilakis), Bevilacqua, Domenico Cresti, Giovanni Alberti, Agostino Carracci, Leandro da Ponte (Bassano), Ludovico Cigoli, Sofonisba Anguissola, Andrea Comodi und Vorstellung der Gruppe *Raub der Sabinerin* von Giambologna; in Band sieben schließlich Annibale Carracci, Stefano Maria Legnani, Carlo Ridolfi, Marietta Robusti (la Tintoretta), Pietro Facini, Abraham Bloemaert, Paolo Medici, Frans Pourbus, Francesco Curradi, Pier Francesco Mazzucchelli, Tiberio Titi, Adam Elsheimer und Vorstellung des *Apollino* aus der Tribuna.

Alle 84 Bildnisse wurden nach den Vorlagen des *Museum* gefertigt mit Ausnahme desjenigen von Raffael, das Giuseppe Calendi stach und für das die Herausgeber des *Almanacco* ein besseres Vorbild ausgemacht zu haben glaubten, „superiore a quello della Serie de' Pittori" (Bd. 2, S. 82; Taf. 116): Reproduziert wurde das tatsächliche Bildnis des Bindo Altoviti (heute National Gallery of Art Washington), das sich Ende des 18. Jahrhunderts noch im Haus der Altoviti befand und das aufgrund einer missverständlichen Äußerung Vasaris als Selbstbildnis Raffaels gedeutet wurde („a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovane"). Als solches war es 1808 an Ludwig I. von Bayern verkauft, nach der ‚Enttäuschung' seiner korrekten Identifizierung dann gegen Gemälde der National Gallery of Art

eingetauscht worden.[2] Alle Bildnisse des *Almanacco* wurden von Antonio Piatti gezeichnet und von verschiedenen Stechern umgesetzt, darunter Giuseppe Calendi, Cosimo Colombini, G.B. Galli, Pompeo Lapi, Carlo Lasinio, Giuseppe Piattoli, Gaetano Vascellini und Angelo Volpini.

Chiara Franceschini
(Übersetzung Ulrich Pfisterer)

1 Viktoria E. Markova: Un „Baccanale" ritrovato di Giorgio Vasari, proveniente dalla Galleria Gerini, in: Kunst des Cinquecento in der Toskana 3 (1992), Nr. 17, S. 237–241.
2 David Alan Brown: Raphael's Portrait of Bindo Altoviti, in: Alan Chong, Donatella Pegazzano und Dimitrios Zikos (Hg.): Raphael, Cellini and a Renaissance Banker, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston-Bargello, Florenz/Mailand 2003 (Ausst. Kat.), S. 93–114, INV 1943.4 33.

Literatur
Alberto Persico: L'occhio del tempo. Otto secoli di storia del calendario, Cremona 2003.

Kat. 117

Johann Georg Meusel
Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber

Leipzig: Voss und Compagnie
1794–1795
4°; 4 Bde., Bd. 1: [1] Bl., Porträtkupfer, [6] Bl., 126 S. (S. 1–126) | Bd. 2: [1] Bl., Porträtkupfer, [2] Bl., 121 S. (S. 127–248) | Bd. 3: [1] (Inhaltsanzeige), [1] Bl., Porträtkupfer, 132 S. (S. 249–381) | Bd. 4: [2] Bl., Titelkupfer, [1] Bl., 139 S. (S. 383–522), [1] Bl.
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

„Die Lexica sind nun dermassen en vogue, daß man sie künftig/wie den Schnuptoback kauffen und verkauffen wird", spöttelte man 1714 in der *Neue Bibliothec Oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern*.[1] Dabei hatte die hier verhöhnte Bewegung – Ausdruck des Umbruchs von ‚barocker Vielwisserei' zu einer ‚gebändigten', auf ein frühbürgerliches Publikum ausgerichteten Wissensvermittlung, die mit einer etwa verdreifachten Publikationstätigkeit des deutschen Buchwesens ab Mitte des 18. Jahrhunderts einherging –[2] gerade eben erst an Schwung aufgenommen. Johann Georg Meusel (1743–1820), der über 200 Publikationen verfasste, redigierte oder herausgab, stellt ein Paradebeispiel dieser neuen, archivalisch ausgerichteten, sammelnden und ordnenden Gelehrsamkeit dar. Unter seinen Projekten waren lexikalische Sammlungen wie etwa das *Lexikon der vom*



Taf. 117a: Angelika Kauffmann, in: Meusel: Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, 1794, Titelkupfer zu Bd. 1



Taf. 117b: Anton Raphael Mengs, in: Meusel: Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber, 1794, Titelkupfer zu Bd. 4

Jahr 1750–1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller (1802–16) sowie historische und statistische Abhandlungen, weiterhin arbeitete er an zahlreichen Journalen mit, so u. a. an Wielands *Der Teutsche Merkur*. Folgenreich wurde Meusels publizistische Tätigkeit aber insbesondere über zwei Publikationsreihen: Zum einen ist dies seine Fortführung der Biografien-Sammlung *Das gelehrte Teutschland*, das er in Nachfolge seines Professors Hamberger übernommen hatte und welches die Grundlage für viele spätere biografische Hilfsmittel insbesondere zur Goethezeit darstellt, und zum anderen seine Herausgabe der ersten selbstständigen deutschen Kunstzeitschrift.

1794/95 erschien als Fortführung der *Miscellaneen artistischen Inhalts* (1779–87) und des *Museum[s] für Künstler und Kunstliebhaber* (1787–92) das *Neue Museum*, das später unter den Titeln *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts* (1795–1803) sowie *Archiv für Künstler und Kunstfreunde* (1803–08) weitergeführt wurde. Trotz Titel-, Verlags- und (politisch bedingter) Ortswechsel – „Durch den Dämon eines leidigen Krieges von den unruhvollen Ufern des Rheinstroms weggedrängt, suchte und fand das artistische Museum eine freundliche Aufnahme und sichere Freystätte an der friedlichen Pleisse“ (Vorbericht) – handelt es sich im Kern um eine inhaltlich homogene Zeitschriftenreihe. Artikel wurden über die einzelnen Titel weitergeführt, wie auch der Inhaltsangabe zum *Neuen Museum* im *Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung* zu entnehmen ist.[3]

In der Regel kommen Meusels Kunstzeitschriften ohne Illustrationen aus, doch „[v]on diesem Kunstjournal wird regelmäßig alle Quartal ein Stück von acht Bogen […] mit einem Kupferstich von der Hand eines berühmten Meisters, erscheinen“ (Vorangestellte Nachricht). Die Ausfertigung der Kupfer hat die Herausgabe der ersten drei Teile des *Neues Museum* verzögert. Veröffentlicht wurden

in Braundruck: 1. Ein Medaillon der Malerin Angelika Kauffmann in Linien- und Punktierstich von Johann F. Bause „nach [Tobias F.] Moeglich in Rom" (Taf. 117a) – später im Gegensinn adaptiert von Ernst Rauch für die *Bildnisse der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten* der Gebrüder Schumann (vgl. Beitrag in Bd. 2 des vorliegenden Katalogs); 2. Ein Medaillon des ‚Cicerone', Forschers, Antikenhändlers und Malers Johann Friedrich Reiffenstein, gezeichnet von Johann E. Schenau nach Tobias F. Möglich, gestochen von Christian G. Schulze; 3. Ein Porträt des Nicolas Guibal, „Mahler und Galleriedirektor des Herzogs von Würtemberg zu Stuttgart", gezeichnet von Schenau, gestochen von Johann G. Böttger; 4. Ein Medaillon des Malers Anton Raphael Mengs – vor ruinöser Wand, mit Namensplakette, Palette, Pinseln und einem mit *Traité sur la Peinture* beschrifteten Zettel als Verweis auf Mengs' kunsttheoretische Schriften – nach einem Wachsbildnis Möglichs von Heinrich Guttenberg gezeichnet und gestochen (Taf. 117b).

Alle vier der Porträtierten lassen sich denselben intellektuellen Kreisen zuordnen, die sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts (temporär) in Rom zusammenfanden, zunächst um Johann Joachim Winckelmann sowie Mengs, später um Angelika Kauffmann. Sie alle können als Vertreter einer von Winckelmann geprägten römisch-klassizistischen Kunstauffassung betrachtet werden und – da die Stiche nicht in inhaltlicher Beziehung zu den publizierten Kunstnachrichten stehen – als Ausdruck des persönlichen Kunstgeschmacks Meusels. Auch wenn die unter Beitrag verschiedenster Autoren entstandenen Kunstzeitschriften Meusels zweifelsohne einflussreich waren, wurde seine literarische Leistung später nicht nur positiv bewertet: „Meusel war eine ausschließlich rezeptive, keine produktive Natur, er besaß Talent zum Sammeln, zum Redigieren, aber nicht mehr".[4]

Alessa Rather

1 31. Stück, Frankfurt/Leipzig 1714, S. 41, auch zit. bei Paul Raabe: Bücherlust und Lesefreuden. Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, S. 90.
2 Raabe 1984, S. 90.
3 Journal für Fabrik, Manufaktur und Handlung 23 (Juli 1795), S. 73–75.
4 Elias von Steinmeyer: Meusel, Johann Georg, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. v. d. Historischen Kommission b. d. Bayer. Akademie d. Wissenschaften, Bd. 21, München 1885, S. 541–544: https://www.deutsche-biographie.de/pnd100309038.html#adbcontent (zuletzt: 15.8.2018).

Literatur

Hans-Otto Keunecke: Meusel, Johann Georg, in: Neue Deutsche Biographie, hg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 17, Berlin 1994, S. 274 f.: https://www.deutsche-biographie.de/pnd100309038.html#ndbcontent (zuletzt: 15.8.2018). – Karl Klaus Walther: Johann Georg Meusel zum 250. Geburtstag, in: Philobiblion. Eine Vierteljahreszeitschrift für Buch- und Graphiksammler 37 (1993), Nr. 2, S. 117–125.

Kat. 118

Guglielmo Della Valle und Carlo Roberto Dati
Vite dei pittori antichi greci e latini

Siena: Dai Torchj Pazzini Carli
1795
4°; [13], xxiv, 320, [1] S., gegenüber dem Titelblatt eine allegorische Darstellung, 16 ganzs. Künstlerporträts
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

In 2 divergierenden Ausg. erschienen. Siehe weiterhin Endnote 2

Zwei divergierende Ausgaben existieren von den Leben antiker Maler des Konventualen Guglielmo Della Valle (1740/50 bis ca. 1796/1805), die mit einem auf den 24. November 1795 datierten Impressum in Siena erschienen sind. In der gängigen, weit verbreiteten Fassung ist dem gedruckten Titelblatt eine kleinformatige Allegorie Gaetano Vascellinis (12 x 8,5 cm) gegenübergestellt, die eine jugendliche Personifikation der Künste mit dem bekrönten Wappen des Sieneser Patriziers Filippo Sergardi zeigt (Taf. 118a). Eine vom Drucker Giuseppe di Vincenzo Pazzini Carli verfasste Widmung an Sergardi – dessen jüngst vollendete Palastausmalung auch Della Valle später in der Einleitung rühmt (S. xxiv) – folgt.[1] Die alternative Version des Buchs, die nur in einem einzigen Exemplar bekannt ist, unterscheidet sich in zwei Punkten.[2] Sie beinhaltet statt Vascellinis Stich eine in rötlich-brauner Sepia-Farbe gedruckte Allegorie (20 x 15 cm), in der derselbe geflügelte Jüngling den Ehrentitel Papst Pius' VI. als „protettore delle belle arti" in eine ornamental gerahmte Tafel eingraviert, während weitere Bilddetails auf Elemente des päpstlichen Wappens anspielen (Taf. 118b). In dieser zweiten Fassung des Buchs folgt auf das Frontispiz konsequenterweise eine Widmung an Pius VI. statt an Sergardi, die in diesem Fall vom Autor Della Valle persönlich stammt. Unverändert ist in beiden Versionen dagegen die Ausstattung mit 16 Porträts, die vom kaum 25-jährigen Kupferstecher Alessandro Mochetti signiert sind, einem römischen Schüler Giovanni Volpatos – ein Bildschmuck, dessen Wert im Vorwort Pazzini Carlis dezidiert hervorgehoben wird: „per la giunta di dotte illustrazioni, e di ritratti presenta un aspetto di novità gradevole, al gusto degli Amatori delle belle Arti".

Unmittelbar vor den *Vite dei pittori antichi greci e latini* hatte Della Valle zwischen 1791 und 1794 in seiner Wahlheimat Siena die vielleicht anspruchsvollste und – gemessen an den Maßstäben der Zeit – ‚modernste' aller Vasari-Editionen verantwortet (vgl. Kat. 10; Minto 1953). Zukünftige Leser erfuhren aber nicht erst durch Della Valles Ankündigung im letzten Band dieser Veröffentlichung (Bd. 11, S. 308) von seinem nächsten Publikationsprojekt, das im Grunde eine



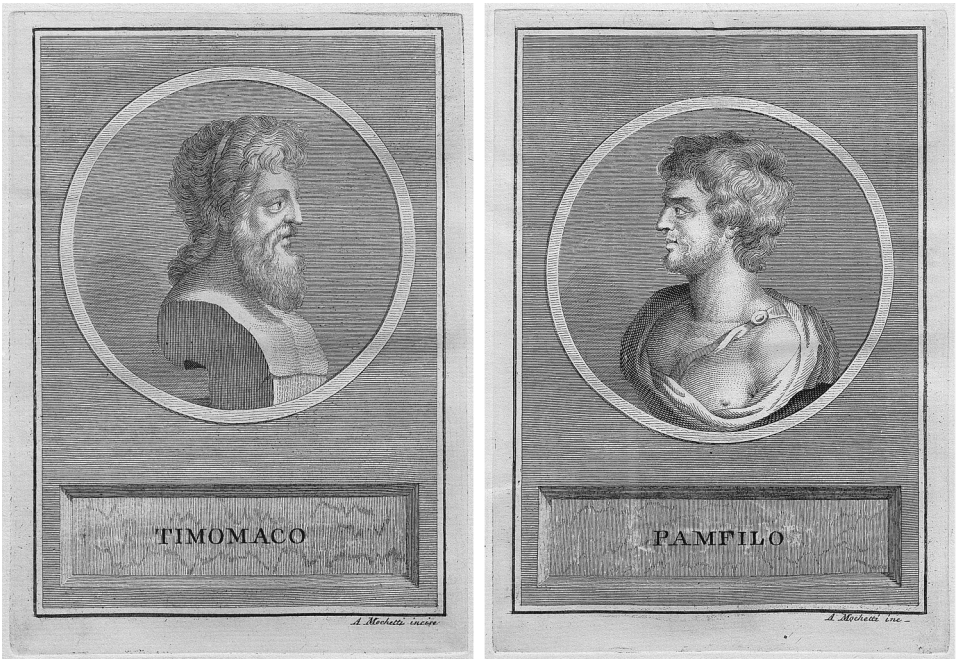
Taf. 118a: 1. Variante des allegorischen Frontispiz, in: Della Valle: Vite dei pittori antichi greci e latini, 1795



Taf. 118b: 2. Variante des allegorischen Frontispiz, in: Della Valle: Vite dei pittori antichi greci e latini, 1795

wesentlich erweiterte Neuausgabe von Carlo Roberto Datis *Vite de' pittori antichi* (1676) darstellt.[3] Bereits parallel zur Publikation der ersten Bände der *Vite* Vasaris war in verschiedenen Gelehrtenzeitungen angekündet worden, dass die Sieneser Offizin Pazzini Carli noch weitere künstlerbiografische Schriften vorbereite. In derselben Form, also mit Kommentaren versehen und mit Künstlerporträts illustriert, seien die Schriften Datis und Sandrarts (vgl. Kat. 41) sowie später die *Vite* Carlo Ridolfis (vgl. Kat. 31) und Malvasias *Felsina pittrice* (vgl. Kat. 42) zu erwarten: „Questi onorati negozianti hanno preso l'assunto di ristampare in continuazione dell'edizione del *Vasari* le seguenti opere per formare una spezie di Biblioteca Pittorica: I. *Vite dei pittori antichi* del *Dati*. II. *Vite dei pittori* del *Sandrart*: le une e le altre cose con note, e ritratti, che ora s'incidono sui dissegni [*sic*] del Sig. *Rouby* celebre pittore Inglese. III. *Vite dei pittori* del *Ridolfi*. IV. *Felsina pittrice*."[4] Aus den Ankündigungen über dieses editoriale Großvorhaben – von dem die drei letztgenannten Ausgaben nie umgesetzt wurden – geht somit auch hervor, dass die Vorlagen für Mochettis Stiche vom englischen Künstler „Rouby" geliefert wurden.[5]

Fraglos meint diese Information den zwischen 1776 und 1812 in Rom ansässigen und 1790 in die Florentiner Accademia del Disegno aufgenommenen Maler



Taf. 118c: Timonaco und Pamfilo, in: Della Valle: Vite dei pittori antichi greci e latini, 1795, Taf. zwischen S. 250/251 u. 212/213

John James Rouby/Rubby.[6] Es scheint nicht so, als wären der aus Plymouth stammende Maler Rubby oder der Stecher Mochetti auch schon bei der Vasari-Ausgabe involviert gewesen. Letzterer hatte sich allerdings bereits 1791 an Della Valles *Storia del Duomo di Orvieto* mit drei Tafeln beteiligt (Taf. XXXII, XXXV u. XXXVI nach Carlo Cencioni).

Die Bildvorlagen für die *Vite dei pittori antichi greci e latini* entnahmen Della Valle, Rubby und Mochetti ausnahmslos Sandrarts *Academie* (Simonato 2009, S. 13, u. Dies. 2010, S. 283–287). Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass gerade im römischen Bekanntenkreis Rubbys – etwa bei Goethe – Sandrarts Werk eine intensiv genutzte Standardlektüre bildete. Zugleich ist zu betonen, dass sich auch Della Valle mehrfach direkt auf den Text des deutschen Autors bezieht. In fünf Fällen wurde in den *Vite* allerdings die jeweilige Vorlage zweckentfremdet: Als Vorbild für Thimantes dient Sandrarts mysteriöser „D[a]emon von Athen", sein Maecenas-Bildnis wurde bei Della Valle zu Pamphilos und Timomachus ist durch Sandrarts Praxiteles-Büste verkörpert (Taf. 118c u. 118d). Die beiden historisch schwer greifbaren Maler namens Ludius (Nat. hist. 35, 115 u. 116) werden durch die Bildnis-Typen des Phidias und des Polygnotus von Athen visualisiert. Vor allem ein Textabschnitt zu Quintus Pedius erweist das ambivalente



Taf. 118d: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie […], Nürnberg 1675, Bd. 2, Taf. E (Ausschnitt)

Verhältnis des Autors zu den Bildvorlagen (S. 281): Für die Entscheidung, Sandrarts allegorisches Bildnis eines erwachsenen Mannes mit verbundenem Mund als Bildnis des stummen und jung verstorbenen Malers zu verwenden, bittet Guglielmo Della Valle seine Leser mit zerknirschten Worten um Entschuldigung – „non fummo in tempo di correggere il troppo manifesto errore".

Fabian Jonietz

1 Zur Verlegerfamilie vgl. Elena Secchi Tarugi: Le stampe diverse dei nostri rami e la libreria: alcune riflessioni sull'attività di Vincenzo Pazzini Carli librario, editore e … stampatore?,

in: Elisa Boffa, Lucia Gasperoni und Elena Secchi Tarugi (Hg.): Dalla forma alla pagina. Saggi sulla stampa in Italia nell'età moderna, Ospedaletto 2007, S. 91–240.

2 Heute in der Getty Research Library (Sign. 83-B2341) aufbewahrt. Für die Untersuchung dieses Exemplars bedanke ich mich herzlich bei Francesca Borgo. Diese illustrierte Ausgabe mit Widmung an Pius VI. wird in Domenico Maria Sparacios Bibliografie der Schriften Della Valles jedoch als ein Oktav-Format geführt, vgl. Domenico Maria Sparacio: Frammenti biobibliografici di scrittori ed autori minori conventuali dagli ultimi anni del' 600 a noi. Continuazione, in: Miscellanea Francescana di storia, di lettere, di arti 28, fasc. 3–4 (1928), S. 113–126, hier S. 122, Nr. 24. Auch ein Exemplar der ein halbes Jahr nach der Editio princeps angekündigten Neuausgabe im Oktav-Format, angeblich beim gleichen Sieneser Verlag erschienen, scheint nicht nachweisbar, vgl. dazu den anonymen Hinweis in den Efemeridi letterarie di Roma 25 (1796), S. 98 f. Da sich Text und Bildtafeln der originalen Ausgabe durch großzügige Seitenränder auszeichnen, könnten sich beide Angaben auf einen Abzug derselben Druckformen beziehen, der auf kleinere Bögen gedruckt und preisgünstig vertrieben wurde.

3 Giuliano Ercoli: L'edizione delle *Vite* di Guglielmo Della Valle, in: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Hg.): Il Vasari storiografo e artista, Florenz 1976, S. 93–100.

4 Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti 14 (1791), App., S. 17–21, hier S. 20 f.

5 Ähnlich Gazzetta universale 20 (1793), Nr. 96, S. 768, sowie Memorie per servire alla storia letteraria e civile 20 (1795), S. 67: „disegnati dal pittore inglese sig. *Rouby*, e incisi dal sig. *Mochetti.*"

6 John Ingamells: A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800, New Haven/London 1997, S. 824 f.

Literatur

Alberto M. Ghisalberti (Hg.): Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 37, Rom 1989, S. 751–755, s. v. Della Valle, Guglielmo (Guido Fagioli Vercellone). – Antonio Minto: Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento, Florenz 1953. – Lucia Simonato: Dalle *Vite* di Vasari all'*Academie* di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della *Teutsche Academie*, in: Katja Burzer u. a. (Hg.): Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione – Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption, Venedig 2010, S. 271–292. – Dies.: „Il credulo Sandrart". La ricezione della *Teutsche Academie* (e delle sue riedizioni) tra Sette e Novecento, in: Studi di Memofonte 3 (2009), S. 1–21.

Kat. 119

Edward Harding, Silvester Harding und Francis G. Waldron

The Biographical Mirrour. Comprising a Series of Ancient and Modern English Portraits, of Eminent and Distinguished Persons, from Original Pictures and Drawings

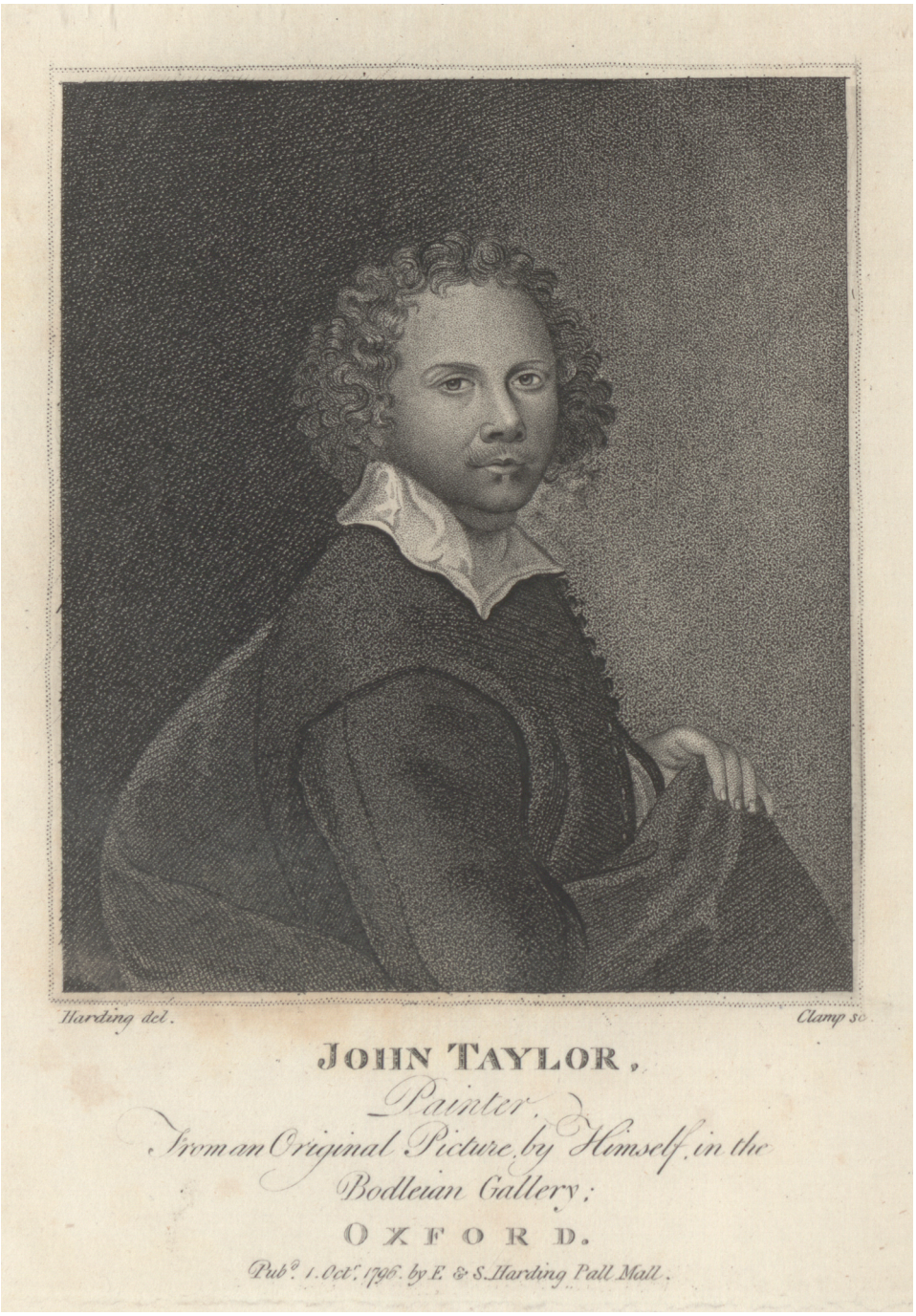
London: S. and E. Harding
1795–1810
Gr.-4°; 3 Bde., Bd. 1: v, 160 S., 2 Index-S., Titelgrafik, 50 Taf. | Bd. 2: iv, 139 S., 2 Index-S., 51 Taf. | Bd. 3: iii, 105 S., 25 Taf.
Privatbesitz



Taf. 119a: Anthonis van Dyck, in: The Biographical Magazine, London 1794, S. 132

Eine Publikation wie *The Biographical Mirrour*, die Porträtstiche von (mehr oder weniger) berühmten Persönlichkeiten – hier der Nation, sonst auch verschiedener Länder oder einer bestimmten Profession – mit Kurzbiografien derselben kombiniert, stand im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts bereits in einer längeren Tradition. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang u. a. Henry Hollands *Herwologia Anglica* (1620), die *True Effigies of the Most Eminent Painters* (1694; vgl. Kat. 47)[1] oder das ausgesprochen nachgefragte zweibändige Werk *Heads of Illustrious Persons of Great Britain* (1743–51). Allerdings popularisierte sich das Format seinerzeit, neben *The Biographical Mirrour* entstanden etwa auch das nicht ausschließlich auf englisches Personal fixierte *Biographical Magazine* (1794; Taf. 119a) sowie *The British Cabinet*, eine Publikation, die der nur am ersten Band des *Biographical Mirrour* beteiligte Edward Harding (1755–1840) 1799 herausbrachte.[2] In den 1820er Jahren brach der Markt für solche Veröffentlichungen, die nicht selten das immer gleiche Bildmaterial versammelten, dann zusammen (Pointon 1993, S. 62).

Mit dem vorliegenden Werk, dessen drei Bände jeweils in mehreren Lieferungen erschienen, wurde hingegen ausdrücklich neues Material herangeschafft. Diesen Vorzug wussten die Verantwortlichen im Vorwort des ersten Bandes auch zu bewerben: „Though our principal object has been to store our Repertory with engraved portraits of distinguished persons of various descriptions, from original pictures or drawings from which no engravings have hitherto been made, we have in a very few instances copied some curious prints, which from their extreme rarity are either unattainable, or not to be purchased but at an enormous price“ (S. i). Entsprechend findet sich hier ebenso ein Dank an die „possessors of some of the most valuable collections in England“ (S. i). Erst sie hätten dieses engagierte Projekt schließlich möglich gemacht, indem sie Silvester Harding (1745–1809), der die Originale vor Ort in Aquarell kopierte und somit die Vorlagen zu den Grafiken lieferte, Zugang zu ihren Schätzen gewährt hatten.[3] Über den Miniaturmaler, Grafiker und Verleger Silvester Harding heißt es dann auch im *Dictionary of National Biography*: „He was well known to and much esteemed by the collectors of



Taf. 119b: John Taylor, in: Harding, Harding und Waldron: The Biographical Mirrour, Bd. 2, Taf. 36

his time."[4] Es war ebendiese hervorragende, karrierebewusst aufgebaute und gewissenhaft gepflegte Vernetzung des älteren Bruders in beste Kreise, die in nicht unerheblichem Maße die Geschäftsgrundlage der Hardings bildete (Peltz 2017, S. 263).

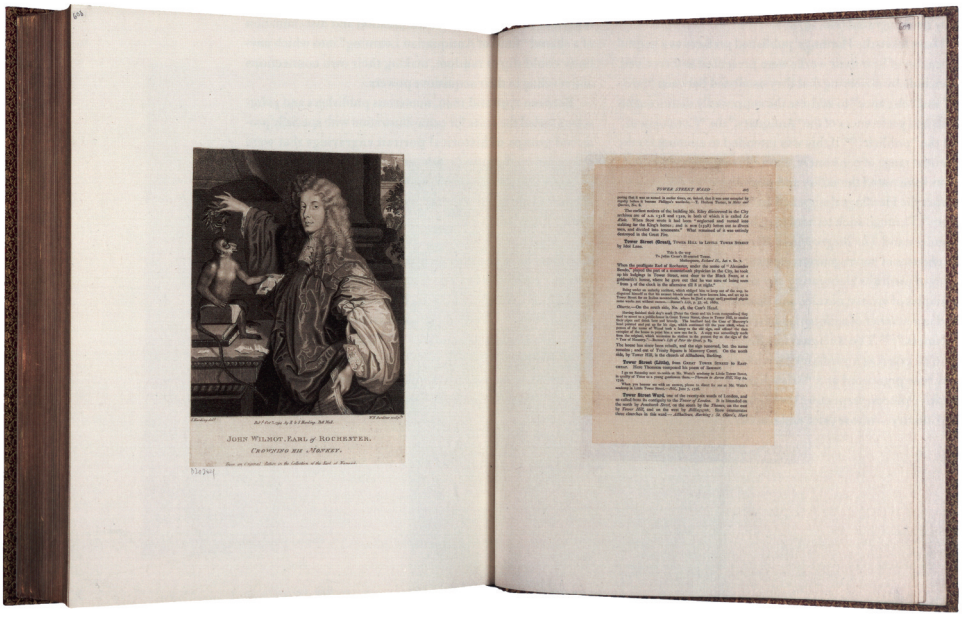
Die 126 Porträts und Biografien des *Biographical Mirrour* – letztere wurden von Francis G. Waldron (1744–1818) verfasst, einem Schauspieler, Dramatiker und Kompilator, dessen antiquarische Unternehmungen den fraglos größten Beitrag zu seinem Lebenswerk darstellen –,[5] fügen sich nun keineswegs zu einem kohärenten Panorama bzw. Narrativ der englischen Geschichte oder Nation, dazu sind Auswahl und Anordnung schlicht zu beliebig. Den Auftakt macht Richard Cromwell, Lord Protector; es folgt mit Anne Stanhope, Duchess of Somerset und Widow of the Protector, die erste von immerhin 16 Frauen; sodann ist Edward Alleyn dran, ein Schauspieler, der zu Zeiten Shakespeares lebte; wenig später findet sich der seinerzeit namhafte Komiker Richard Tarlton, dazwischen u. a. Hopton Haynes, Esq., von dessen guter Bekanntschaft mit Sir Isaac Newton gehandelt wird, selbst taucht dieser ‚father of physics' allerdings nicht auf; ein Künstler – genauer: „an engraver in metzotinto" (Bd. 2, S. 71) – tritt nicht vor Band zwei in Erscheinung, und er trägt keineswegs den renommiertesten Namen, was der Umstand, dass von „Robert or Roger Williams" die Rede ist, noch hervorhebt; Williams werden sich nur mehr drei weitere Berufsgenossen anschließen: John Taylor (Taf. 119b), Sir Robert Peake – der Enkel von Robert Peake d. Ä., dessen Doppelporträt von Henry Frederick, Prince of Wales, und John Harrington als Stich in der Publikation enthalten ist (Taf. 119c) – und John Hoskins. Dieser kursorische Einblick dürfte veranschaulichen, dass zwar auch eine Lektüre am Stück des *Biographical Mirrour* durchaus kurzweilig und informativ auszufallen vermag. Das Werk entstand jedoch vor allem in der Absicht, neues, *expressis verbis* authentisches – siehe hierzu etwa den entsprechenden Vermerk zum Porträt Stephen Gardiners (Bd. 1, S. 101) – und außerordentlich selten bzw. teuer gewordenes visuelles Material zur Verfügung zu stellen, das gesammelt sowie in Kontexte anderer Publikationen überführt und somit angewendet werden konnte.[6]

Eine Definition der sogenannten *extra-illustration* liefert Lucy Peltz: „This practice can be defined as the process whereby texts, normally in their published state, were customized by the incorporation of thematically linked prints, watercolors, and other visual materials" (2017, S. 1). Es war dabei Rev. James Granger, der mit seiner *Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution* (1769) den Anstoß zu dieser bis in die 1830er Jahre so populären Praxis gab, die erst deutlich später unter dem Begriff ‚Grangerizing' zu firmieren begann. Allerdings ‚grangerisierte' Granger selbst, soweit bekannt, gar keine Bücher; seine Publikation – für deren Verkaufserfolg die nicht von Anfang an vorgesehenen kurzen biografischen Texte eine substanzielle Rolle spielten – stellte vielmehr einen, wie der Untertitel verrät, *Methodical Catalogue of Engraved British Heads*



Taf. 119c: Henry, Prince of Wales, und Lord Harrington, in: Harding, Harding und Waldron: The Biographical Mirrour, Bd. 2, Taf. 21

bereit, den ersten überhaupt, der die Sammelleidenschaft für solche Bilder befeuerte und selbst vielfach extra-illustriert wurde.[7] Die Veröffentlichung schlug ein wie eine Bombe. Horace Walpole (vgl. Kat. 79), der an ihrer Entstehung beteiligt war und dem sie gewidmet wurde, brüstete sich 1770 damit, bereits seit über 30 Jahren Porträtstiche zu sammeln, und beklagte sich im selben Zug darüber, dass deren zunehmende Beliebtheit infolge des Erscheinens von Grangers *Catalogue* die Preise mittlerweile horrend in die Höhe getrieben habe: Was sei-



Taf. 119d: Von Sir Henry Raphael u. a. mit einem Stich aus dem *Biographical Mirrour* extra-illustriertes und auf 9 Bde. ausgedehntes Exemplar von Henry B. Wheatley: London. Past and Present, 3 Bde., 1891

nerzeit keine drei Pence wert gewesen sei, gehe nun für fünf Guineas weg (Pointon 1993, S. 58). Marcia Pointon beschreibt die Folgen für den Buchmarkt: „Publication of Granger's *Biographical History* stimulated the market in such a degree that books ornamented with engraved portraits rose in price to five times their original value and few could be found unmutilated" (1993, S. 69).

Das vorliegende Exemplar entging diesem Schicksal; zwar fehlt der dritte Band, die ersten beiden sind aber vollständig und auch deshalb besonders ansprechend, weil die Stiche darin von Hand aquarelliert wurden – in Band eins komplett, in Band zwei teilweise –, und zwar, soweit nachvollziehbar, entsprechend der Farbigkeit der Originale (wer auch immer die Fassung vornahm, musste demnach Hardings Aquarelle kennen). Grafiken aus dem *Biographical Mirrour* migrierten allerdings nachweislich in andere Schriften, wie z. B. der Stich von William N. Gardiner nach Jacob Huysmanns Porträt des 2. Earl of Rochester, John Wilmot (Taf. 119d). Als Technik kam dabei – wie mehrheitlich im *Biographical Mirrour* – das recht günstige und wenig arbeitsintensive Punktierstich-Verfahren (*stipple engraving*) zur Anwendung, das in den 1780er Jahren beliebt geworden und üblicherweise bei der Illustration von sentimentalen und „‚fancy' subjects" in Gebrauch war.[8] „When applied to historical portraits", schreibt Peltz mit Blick auf das Verfahren, „it served to humanize the subject, turning them into modern,

fashionable graphic commodities“ (2017, S. 266). Unter den Händen der Hardings gerieten mit den Porträtstichen, die seinerzeit sowieso eine heiße Ware darstellten, demnach auch die Porträtierten selbst zur Ware.

Franz Hefele

1 1739 neu aufgelegt unter dem Titel *The Portaits of the Most Eminent Painters and Other Famous Artists.*
2 Die beiden nächsten verlegte sein Bruder Silvester alleine. Zu Edward Harding s. Jane Roberts: Edward Harding and Queen Charlotte, in: Diana Dethloff u. a. (Hg.): Burning Bright. Essays in Honour of David Bindman, London 2015, S. 146–159.
3 Und zwar schon im Rahmen eines anderen Publikationsprojekts, das in mancherlei Hinsicht das Fundament zum *Biographical Mirrour* legte, den zwei Bänden des *Shakespeare Illustrated By an Assemblage of Portraits and Views* (1793).
4 Leslie Stephen und Sidney Lee (Hg.): Dictionary of National Biography, Bd. 24, London 1890, S. 338.
5 Zu diesem Urteil kommt auch Sidney Lee (Hg.): Dictionary of National Biography, Bd. 59, London 1899, S. 27 f.
6 Von „application“ spricht ebenso Peltz 2017, S. 263.
7 Als das berühmteste Exemplar darf wohl jenes von Richard Bull gelten, s. Peltz 2017, S. 69–127.
8 Ellen G. D’Oench: „Copper Into Gold“. Prints by John Raphael Smith 1751–1812, New Haven/London 1999, S. 76–79, das Zitat auf S. 76; David Alexander: Affecting Moments. Prints of English Literature Made in the Age of Romantic Sensibility 1775–1800, York 1993.

Literatur

Lucy Peltz: Facing the Text. Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain 1769–1840, London 2017. – Dies.: Engraved Portrait Heads and the Rise of Extra-Illustration. The Eton Correspondence of the Revd James Granger and Richard Bull 1769–1774, in: The Volume of the Walpole Society 66 (2004), S. 1–161. – Marcia Pointon: Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England, New Haven/London 1993.

Kat. 120

Georg Christoph Kilian

Allgemeines Künstlerlexikon, oder Lebensbeschreibungen 223 berühmter Künstlern, Mahlern, und Kupferstechern etc. etc. und Anzeige ihrer Werke etc. etc.

Augsburg: Franz Anton Veith seel[ig] Sohne
1797
Kl.-8°; 4 Bde., Bd. 1 (Albani-Cousin): 1 Titelbl., 104 S. Text (Lebensbeschreibungen I–LV), 55 Taf. (Nr. 1–55), [3] S. alph. Register | Bd. 2 (Coypel-Lingelbach): 1 Titelbl., 104 S. Text (Lebens-

beschreibungen LVI–CVIII), 53 Taf. (Nr. 56–108), [3] S. alph. Register | Bd. 3 (Loir-Rigaud): 1 Titelbl., 119 S. Text (Lebensbeschreibungen CIX–CLXVI), 58 Taf. (Nr. 109–166), [4] S. alph. Register | Bd. 4 (Rivalz-Zucchero): 1 Titelbl., 122 S. Text (Lebensbeschreibungen CLXVII–CCXXIII), 57 Taf. (Nr. 167–223), [4] S. alph. Register.
Privatbesitz

Weitere Aufl. ohne Porträts bei Christoph Friedrich Bürglen 1797 in Augsburg

Das *Allgemeine Künstlerlexikon* ist mit seinen vier Oktavbänden ein handliches, übersichtliches Nachschlagewerk zu den bedeutendsten europäischen Künstlern, vorwiegend Malern, die im Zeitraum vom Ende des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts lebten. Die Textpassagen zu den Viten sind kurz gehalten, die Bildnisse in einfachen Umrisslinien radiert (Taf. 120a u. 120b). Die Bände waren dementsprechend günstig in der Herstellung und ebenso preiswert im Verkauf und konnten so auch eine kunstinteressierte, aber weniger zahlungskräftige Käuferschicht im deutschsprachigen Raum bedienen. Jede Künstlervita schließt zudem mit Hinweisen auf Reproduktionsstecher ab, die Sammlern dabei helfen konnten, Stiche zu Werken der bevorzugten Künstler zu finden.

Das *Allgemeine Künstlerlexikon* ist alphabetisch geordnet. Die Biografien und Bildnisse sind durch alle vier Bände hindurch fortlaufend und aufeinander abgestimmt durchnummeriert. Jeder Band enthält ein schlichtes Titelblatt und ein abschließendes Namensregister. Es gibt keine Widmung und kein Vorwort, das eine Erklärung zu Entstehung und Absicht des Verlagswerks bietet. Die Titelblätter benennen allein den Kupferstecher und den Verleger.

Die ‚Bildnisse in Contorni' stammen gemäß Titelblättern und Signaturen von dem Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Georg Christoph Kilian (1709–1781), einem Nachkommen der bedeutenden Augsburger Kupferstecherfamilie. Auf 51 der 223 Porträts ist er als Radierer, auf sechs als Herausgeber angegeben. Die Unterschiede in der Qualität und der Schrift legen nahe, dass einige Platten auch von anderer Hand bearbeitet wurden. Die Porträts sind jeweils auf einem eigenen Blatt gedruckt und befinden sich am Anfang der jeweiligen Biografie. Als Bildausschnitt ist die damals gängige Porträtform des Brustbilds in ovalem Rahmen gewählt. Auch das Porträtoval ist auf eine einfache Umrisslinie reduziert und mit durchschnittlich 6,8 x 5,4 cm im Format klein. Die Platten messen durchschnittlich 9 x 6 cm. Unter den Porträts stehen der Name und die Lebensdaten des jeweils Abgebildeten. Auf keinem der Bildnisse wird dagegen die Vorlage oder das Entstehungsjahr genannt.

Auf vereinzelten Porträts des *Allgemeinen Künstlerlexikons* ist eine alte, abweichende Nummerierung oben links zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass die Platten vor 1797 bereits in einer anderen Systematik benutzt worden waren.[1] Mehrere Blätter früherer Abzüge tragen ausschließlich diese alte Nummerierung, die auf eine chronologische Reihenfolge hinweisen; zusätzlich oben



Taf. 120a: Frans Floris, in: Kilian: Allgemeines Künstlerlexikon, 1797, Bd. 2, Nr. 74



Taf. 120b: Hyacinthe Rigaud, in: Kilian: Allgemeines Künstlerlexikon, 1797, Bd. 3, Nr. 166

rechts angebrachte Buchstaben lassen außerdem auf eine Einteilung nach Ländern, Provinzen und Städten (Rom, Florenz, Frankreich, Holland, Flandern u. a.) schließen.[2] Dieses Schema entspricht Antoine-Joseph Dezallier d'Argenvilles *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745–52; vgl. Kat. 67), aus dem auch die Vorbilder für die Porträts gezogen sind. Da die 1767–68 in Leipzig bei Dyck erschienene deutsche Übersetzung von Dezallier D'Argenville (*Leben der berühmtesten Maler*) laut Vorwort bewusst auf Abbildungen verzichtete, muss Kilian auf die verlegerische Idee gekommen sein, die Porträts nach dem französischen Original in vereinfachter Umrisslinienmanier nachzustechen, um sie als Ergänzungsband herauszugeben. Die Blätter zu diesen *Abbildungen der berühmtesten Maleren aus den Italienischen, Niederländischen und Französischen Schulen*[3] sind selten und es ist unklar, ob die Publikation nach Probedrucken eingestellt wurde. Die Platten sollten dann jedenfalls wiederverwendet werden und als Grundlage für die Bebilderung des *Allgemeinen Künstlerlexikons* dienen.

Dessen sachlich reduzierter Text beinhaltet Angaben zu Leben und künstlerischem Werdegang. Er beschreibt Vorbilder, Spezialisierung und Stil, beurteilt die Qualität der künstlerischen Leistung und erwähnt einige der bekanntesten Werke. Er schätzt den Umfang des Œuvres und gibt Auskunft zu Reproduktionsstichen. Der Text schließt meistens, aber nicht immer mit einer Quellenangabe ab.

Ob Kilian die Textpassagen selbst verfasst hat, ist fraglich. Er starb 1781. Das *Allgemeine Künstlerlexikon* wurde 1797 herausgegeben, ohne einen Verfasser des Textes zu nennen. Frühere Auflagen sind nicht bekannt, ebenso wenig handschriftliche Notizen Kilians zu diesem Projekt. Der Vergleich zwischen dem Textteil und den Bildunterschriften zeigt Unterschiede auf, die nahe legen, dass der Text und die Porträts von verschiedenen Personen ausgeführt bzw. angeleitet wurden. Vereinzelt gibt es abweichende Ortsangaben.[4] Am auffälligsten ist die Schreibweise der Namen, die bei den Bilduntertiteln latinisiert, bei den Textüberschriften verdeutscht sind. Vermutlich entstand der Text im Auftrag der Verleger. Neben Johann Georg Veith, Sohn des bibliophilen Verlegers und Schriftstellers Franz Anton Veith,[5] hat Kilians Enkel, der Buch- und Kunsthändler Christoph Friedrich Bürglen die Bände herausgegeben. Bekannt ist von Bürglen allerdings nur eine reine Textversion, die die Porträts auch nicht im Titel erwähnt.

Frigga Föll

1 Etwa Abb. Nr. 5: Jan Asselyn.
2 Vgl. die Blätter im Germanischen Nationalmuseum, Grafische Sammlung, Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung; als Digitalisate auf: http://www.portraitindex.de. Beispielsweise das Bildnis Hyacinthe Rigauds, Inv. Nr. MP 19895, Kapsel-Nr. 347: http://www.portraitindex.de/documents/obj/33806870 (zuletzt: 15.9.2018).
3 Augsburg: Georg Chr. Kilian, o. J. – Das bislang einzig bekannte Exemplar mit Titelblatt ist in Privatbesitz und bricht entgegen seinem Inhaltsverzeichnis, das alle Schulen aus Dezallier D'Argenville aufführt, mit der Genueser Schule und Nr. 86, „Johann Battista Gauci dict. Baciccio", ab. Die ersten 50 Porträts wurden hier nur handschriftlich nummeriert. In der Grafischen Sammlung der Kunstsammlungen und Museen Augsburg befindet sich ein weiterer Band mit 51 Radierungen von den Malern der französischen Schule, o. Titelbl., o. J. (Signatur C 3720, Inv. Nr. G 4484-66). Einzelblätter anderer Sammlungen lassen erkennen, dass von Kilian zumindest Probedrucke aller Bildnisse aus Dezallier d'Argenville erstellt worden waren.
4 Etwa Abb. Nr. 133: Caspar Netscher.
5 Günther Grünsteudel, Günter Hägele und Rudolf Frankenberger (Hg.): Augsburger Stadtlexikon, s. v. Veith: https://www.wissner.com/component/stadtlexikon/stadtlexikon/veith/5738 (zuletzt 21.7.2018).

Literatur

Albert Hämmerle: Die Augsburger Kupferstecherfamilie Kilian, Augsburg 1922. – Hans Vollmer (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Bd. 20, Leipzig 1927, S. 288 u. 293 f., s. v. Kilian, Georg Christoph.

Kat. 121

Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine
Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome

Paris: Didot
1798
2°; 15 cahiers, [40] Bl., 100 num. Taf. auf [99] Bl. (Taf. 12 u. 13 auf derselben S.), 6 Porträtvignetten
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Diese Aufl. erschien in drei Versionen: „sur papier de France" zu 48 fr.; „sur papier de Hollande" zu 120fr.; „lavé et colorié" zu 384 fr.; weitere Auflagen: Paris 1803 („À Paris, chez les auteurs au Louvre, et P. Didot l'aîné imprimeur libraire") und Paris 1830 („nouvelle édition. Paris, chez les auteurs")

Charles Perciers (1764–1838) und Pierre-François-Léonard Fontaines (1762–1853) Werk *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* wurde zunächst ohne Angabe der Autoren im Jahr 1798 publiziert, die zweite Edition von 1803 nennt die Namen dann. Die erste Auflage erschien in drei preislich gestaffelten Versionen, die sich in Papier und farbiger Ausführung unterschieden. Die enthaltenen Auf- und Grundrisse prachtvoller römischer Bauten aus dem 16. und 17. Jahrhundert entstanden nach einer Italienreise der beiden Autoren zwischen 1786 und 1791.

Dem Werk vorangestellt ist auf dem Titelblatt eine Vignette, die in drei Kränzen Bramante, Antonio da Sangallo und Baldassare Peruzzi zeigt (Taf. 121). Wie Percier und Fontaine in der „Explication des Planches Contenues Dans Cet Ouvrage" schreiben, sei es ebenjenen Architekten gelungen, die Prinzipien der „bonne architecture" wiederzubringen *(ramener)* und zu festigen *(fixer)*. Einem zweiten Vorwort, dem „Avis Des Éditeurs", sind drei weitere Porträts vorangestellt. Sie zeigen Bartolomeo Ammanati, Jacopo Barozzi und Domenico Fontana, deren Werke und Schriften laut „Explication" die Kunst schließlich aufrechterhielten *(maintenir)*, perfektionierten *(perfectionné)* und propagierten *(propagé)*. Mit der Abbildung dieser Meister wollten Percier und Fontaine den Urhebern der Hauptwerke vorliegender Sammlung Ehre erweisen.

Vorbilder für die Vignetten bilden die Künstler-Porträts in Giorgio Vasaris *Vite* von 1568 (vgl. Kat. 10). Lediglich das Bildnis von Baldassare Peruzzi dürfte auf einen Stich aus dem 17. Jahrhundert von Isaac Bullart zurückgehen, der in dessen *Académie des Sciences et des Arts* (vgl. Kat. 44) gedruckt wurde und sich seinerseits an Vasari orientierte.

Gerade für das Erscheinungsjahr 1798 – also gegen Ende der Französischen Revolution – gewinnt das Interesse an jenen Protagonisten der Vergangenheit, die an einer Wiedergewinnung der ‚guten Architektur' beteiligt waren, besondere



Taf. 121: Bramante, Antonio da Sangallo, Baldassare Peruzzi, in: Percier/Fontaine: Palais, maisons et autres édifices modernes, 1798, Titelblatt

Bedeutung: Perciers und Fontaines Rückblick auf ein idealisiertes Rom ist zugleich ein visionärer Ausblick in die Zukunft des eigenen Staats. Von den Architekten der Renaissance, von einem Rückgriff auf die ferne Vergangenheit erhoffte man sich Impulse, um eine bessere Zukunft zu gestalteten. So zeichnete Baldassare Peruzzi antike römische Bauwerke und Bramante orientierte sich an den Ruinen der römischen Kaiserzeit. Die Erkenntnisse dieses Studiums nutzten sie dann wiederum für den Entwurf neuer Bauten. Fontaine und Percier dürften sich mit dem Band in dieser Tradition gesehen haben – und lieferten zugleich ein erfolgreiches ‚Musterbuch' für Bauherren und Architekten. Anders als die abgebildeten historischen Meister greifen sie allerdings nicht mehr auf die Antike zurück, sondern besinnen sich ihrerseits auf die Prinzipien der Renaissancearchitektur.

Der Publikation wurde eine Liste der Abonnenten beigegeben, die ihren Erfolg und ihre Reichweite bezeugen sollte.

Julian Stalter

Literatur

Jean-Philippe Garric: Percier et Fontaine. Les architectes de Napoléon, Paris 2012. – Ders.: Présentation scientifique, in: Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine: Palais de Rome, palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome, hg. v. Ders., Wavre 2008 (Reprint der Ausgabe: Paris 1798), S. 11–39. – Ders.: „Palais, maisons et autres édifices modernes" de Percier et Fontaine. Mode de production et forme d'un archétype, in: Daniel Rabreau und Dominique Massounie (Hg.): Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français, Paris 2006.

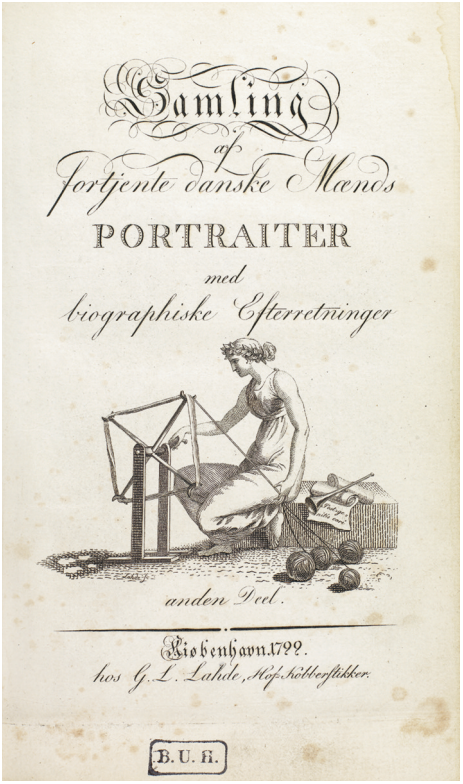
Kat. 122

Rasmus Nyerup und Gerhard Ludvig Lahde
Samling af fortjente danske Mænds Portraiter med biographiske Efterretninger

Kopenhagen: K.H. Sejdelin/A. Seidelin
1798–1806
8°; 3 Bde., Bd. 1: xxxvi, 146 S., 4 Kupferstichporträts und Vignetten | Bd. 2: xxiv, 172 S., 4 Kupferstichporträts und Vignetten | Bd. 3: vii, 187 S., 4 Kupferstichporträts und Vignetten
Det Kongelige Bibliotek/The Royal Library, Kopenhagen

Eine parallele dt. Ausg. der ersten beiden Bde. unter dem Titel *Sammlung von Bildnissen verdienstvoller Dänen*, Kopenhagen: K.H. Sejdelin/A. Seidelin 1798–99

Die dreibändige *Samling af fortjente danske Mænds Portraiter med biographiske Efterretninger* (Taf. 122a) stellt literarische Porträts von zwölf verdienten dänischen Männern bzw. Repräsentanten des dänischen Reichsverbands vor (zu dem auch Norweger und Holsteiner gehörten). Unter den Staatsmännern und Militärs, Händlern, Ärzten, Priestern, Philologen, Historikern und Schriftstellern findet sich dabei auch ein einzelner Künstler, der dänische Bildhauer Johannes Wiedewelt (1731–1802). Weiterhin enthält die Publikation Vignetten und Kupferstichporträts von allen dargestellten Personen aus der Hand des Kupferstechers und Mitherausgebers Gerhard Ludvig Lahde (1765–1833) nach Vorlagen von Nicolai Abraham Abildgaard. Es handelt sich allem Anschein nach um die erste solche dänische Sammlung, in die ein Künstler aufgenommen wurde.

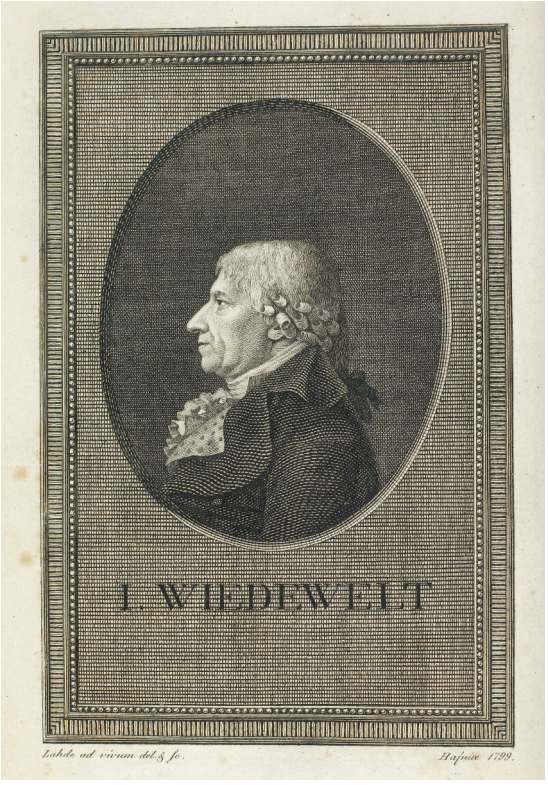


Taf. 122a: Nyerup und Lahde: Samling, Bd. 2, 1799, Titelkupfer

In der Einleitung zu ihrem Werk betonen die Herausgeber – neben Lahde ist das der Literaturwissenschaftler und Bibliothekar Rasmus Nyerup (1759–1829) – wiederholt, dass in ihrem Auswahlprozess weder der Stand noch der Rang einer Person eine Rolle gespielt hätten. Sie legten außerdem Wert darauf, eine zu monotone Reihung

zu vermeiden, indem sie Lebensbeschreibungen ganz unterschiedlicher Persönlichkeiten aufeinander folgen ließen, deren einzige Verbindung eben darin bestand, dem Staat Dänemark Ehre gebracht zu haben. Das Projekt scheint dabei aus Nyerups Mitarbeit an der namhaften Zeitschrift *Lærde Efterretninger (Gelehrte Nachrichten)* hervorgegangen zu sein, für die er in den Jahren 1790–97 und nochmals 1799–1804 als Redakteur tätig war. Wie diese Zeitschrift wurde die vorliegende Publikation durch Subskription finanziert, und die Herausgeber betonen mehrfach die Bedeutung der Subskribenten – es handelte sich um ein ‚liberales' Publikum – für die Personen-Auswahl. In diesem Kontext ist das Erscheinungsjahr relevant: 1799 trat die sogenannte „Trykkefrihedsforordning" (Pressefreiheitsverordnung) in Kraft, die *de facto* aus Zensurgesetzen bestand und bis 1851 in Kraft blieb. Mehrere der Porträtierten protestierten aktiv gegen diese Verordnung, so Michael Gottlieb Birckner, der im ersten Band Aufnahme fand. Die Auswahl scheint demnach nicht nur eine egalitäre Gesinnung widerzuspiegeln, sondern auch Ausdruck der Ambition zu sein, den Fürsprechern von „[…] Menneskehedens Rettigheder" („den Rechten der Menschheit", Bd. 1, S. IV) und „Skrivefrihed" („Schreibfreiheit", Bd. 1, S. V) eine Plattform zu bieten.

Die Vita des Bildhauers Johannes Wiedewelt (Taf. 122b) findet sich im zweiten Band und gehört mit 46 Seiten zu den umfangsreichsten der Publikation. Am Anfang steht eine kurze Ausführung über Wiedewelts familiären Hintergrund. Es folgen Beschreibungen der Jungendjahre und Studienreisen nach Paris und Rom. Insbesondere die enge Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann, dessen Einfluss in Wiedewelts kunsttheoretischen Programmschrift *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed (Gedanken über den Geschmack in den Künsten im Allgemeinen)* aus dem Jahr 1762 deutlich zum Ausdruck kommt, wird hier thematisch. Bei Wiedewelts Heim-



Taf. 122b: Johannes Wiedewelt, in: Nyerup und Lahde: Samling, Bd. 2, 1799

kehr nach Dänemark 1758 lag die Gründung der Königlichen Dänischen Kunstakademie erst vier Jahre zurück. Die Umstände der Einrichtung und sukzessiven Konsolidierung der Institution, mit der sich Wiedewelts Name für die Nachwelt untrennbar verbinden sollte – hierin ist wohl auch der Grund für seine Aufnahme in die Sammlung zu sehen –, werden entsprechend ausführlich dargelegt. Der zweite Teil der Biografie ist einer Beschreibung der Werke „af vores danske Praxiteles" („von unserem dänischen Praxiteles"; Bd. 2, S. 38) gewidmet. Abschließend findet sich Wiedewelts Bedeutung als Antiquar hervorgehoben; seine Monografie *Samling af Ægyptiske og Romerske Oldsager (Sammlung von ägyptischen und römischen Antiquitäten)* aus dem Jahr 1786 war die erste derartige Schrift in Dänemark.

Es ist bemerkenswert, dass die *Samling af fortjente danske Mænds Portraiter* in Else Kai Sass' ansonsten äußerst sorgfältig recherchiertem Artikel über die Geschichte der kunsthistorischen Forschung in Dänemark nicht erwähnt wird.[1]

Kristine Bøggild Johannsen

1 Else Kai Sass: Kunsthistorie: in: Povl J. Jensen (Hg.): Københavns Universitet. Det filosofiske Fakultet, Bd. 4, Kopenhagen 1979, S. 199–343.

Literatur

Rasmus Agertoft (Hg.): I gamle bøger, i oplukte høje. Rasmus Nyerup 1759–1829. Assens 2010. – Svend Bruhs: Bibliografiens historie i Danmark, 1700-og 1800-tallet, Aalborg 2004.

Index

Erstellt von Annalena Döring

Der Index erfasst die Künstlerbildnisse der in diesem Katalog vorgestellten Publikationen und schlüsselt sie in zwei Richtungen auf: Teil *A. Publikationen* erfasst, welche Künstlerporträts in den Publikationen enthalten und wo sie zu finden sind; in Teil *B. Künstlerbildnisse* lässt sich nachschlagen, welcher Künstler in welchen Publikationen mit einem Porträt vertreten ist.

Die Publikationen sind alphabetisch nach Autor sortiert. Die Bandangabe erfolgt in lateinischen, die Angabe der Seitenzahlen in arabischen Ziffern. Bei Publikationen ohne feste Anordnung wird nur der Künstlername ohne Seitenzahl angegeben. Wenn eine Abbildung nicht nummeriert war, wird auf die vorhergehende bzw. folgende Seite verwiesen. Wenn zwar eine feste Reihenfolge vorgesehen, aber keine Seitennummerierung existierte, steht i.d.R. „nn".

Der zweite Teil ist ebenfalls alphabetisch sortiert, hier nach den Namen der Künstler. Als nächste Angabe folgt das Werk, in dem der Künstler jeweils zu finden ist mit Katalognummer und Band- und Seitenzahl.

Es ist zu beachten, dass die Eigenheiten mancher Bücher individuelle Lösungen erforderten und es somit innerhalb der Angaben des Index zu Abweichungen kommen kann.

Alle Bücher werden im Rahmen eines Digitalisierungsprojekts der Universitätsbibliothek Heidelberg zugänglich gemacht.

Zahlreiche Autoren des Katalogs haben mir die Erstellung dieses Index durch ihre Hilfestellung erleichtert. Ihnen danke ich sehr. Ich danke außerdem Aleksandra Matczynska und Barbara Falterer, vor allem aber Hanna Lehner für ihre Hilfe und Mitarbeit.


RAPHAEL DE VRYEN

A. Publikationen

Allegrini (Kat. 83): Leon Battista Alberti: II, 73; Baccio Bandinelli: III, 96; Filippo Brunelleschi: III, 41; Michelangelo Buonarroti: I, 103; Arnolfo Cambio (di Lapo): III, 4; Benvenuto Cellini: I, 129; Cimabue (Cenni di Pepo): III, 7; Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi): I, 58; Giotto di Bondone: I, 18; Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi): IV, 109; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): II, 54; Orcagna (Andrea di Cione): III, 35; Luca della Robbia: IV, 22; Andrea del Sarto: IV, 47; Leonardo da Vinci: II, 80

Almanacco Pittorico (Kat. 116): Cherubino Alberti: V, Taf. 7, nach 118; Giovanni Alberti: VI, Taf. 7, nach 116; Alessandro Allori: IV, Taf. 6, nach 102; Sofonisba Anguissola: VI, Taf. 11, nach 188; Baccio Bandinelli: II, Taf. 5, nach 110; Bernardino Barbatelli (Poccetti): IV, Taf. 9, nach 148; Federico Barocci: IV, Taf. 1, nach 38; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): IV, Taf. 12, nach 196; Francesco Bassano (da Ponte): V, Taf. 6, nach 104; Jacopo Bassano (da Ponte): III, Taf. 3, nach 66; Leandro Bassano (da Ponte): VI, Taf. 9, nach 148; Pompeo Batoni: I, Taf. 12, nach 174; Domenico Beccafumi (Mecherino): II, Taf. 3, nach 84; Giovanni Bellini: I, Taf. 2, nach 56; Giovanni Bizzelli: VI, Taf. 3, nach 56; Abraham Bloemaert: VII, Taf. 6, nach 112; Boccaccio Boccaccino: III, Taf. 5, nach 96; Andrea Boscoli: V, Taf. 10, nach 150; Michelangelo Buonarroti: III, Taf. 12, nach 190; Bernardo Buontalenti (della Girandole): IV, Taf. [7], nach 114; Luca Cambiaso: III, Taf. 11, nach 172; Galeazzo Campi: I, Taf. 10, nach 150; Agostino Carracci: VI, Taf. 8, nach 124; Annibale Carracci: VII, Taf. 1, nach 32; Ludovico Carracci: V, Taf. 12, nach 182; Ludovico Cardi da Cigoli: VI, Taf. 10, nach 164; Andrea Commodi: VI, Taf. 12, nach 204; Giovanni Contarini: V, Taf. 3, nach 72; Jacopo Coppi (del Meglio): III, Taf. 10, nach 166; Lucas Cranach: I, Taf. 6, nach 116; Domenico Cresti (Passignano): VI, Taf. 6, nach 96; Francesco Curradi: VII, Taf. 9, nach 140; Dosso Dossi: I, Taf. 9, nach 144; Albrecht Dürer: I, Taf. 5, nach 102; Adam Elsheimer: VII, Taf. 12, nach 186; Jacopo da Empoli: V, Taf. 5, nach 92; Pietro Faccini: VII, Taf. 5, nach 100; Lavinia Fontana: V, Taf. 9, nach 140; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, Taf. 4, nach 90; Hans Holbein d. J.: II, Taf. 11, nach 196; Stefano Maria Legnani (Legnanino): VII, Taf. 2, nach 70; Lucas van Leyden: II, Taf. 10, nach 186; Jacopo Ligozzi: IV, Taf. 11, nach 184; Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano): IV, Taf. [3], nach 66; Quentin Massys: I, Taf. 7, nach 124; Pier Francesco Mazzucchelli (Morazzone): VII, Taf. 10, nach 162; Pietro de Medici: VII, Taf. 7, nach 124; Anton Raphael Mengs: II, Taf. 12, nach 206; Anthonis Mor: III, Taf. 7, nach 124; Giovan Battista Moroni: IV, Taf. 2, nach 58; Giovanni Battista Paggi: V, Taf. 11, nach 164; Jacopo Palma il Giovanne: V, Taf. 1, nach 36; Francesco Parmigianino (Mazzola): III, Taf. 1, nach 36; Bartolomeo Passarotti: VI, Taf. 1, nach 32; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): II, Taf. 4, nach 98; Frans Pourbus: VII, Taf. 8, nach 130; Francesco Primaticcio: II, Taf. 7, nach 144; Raffael Sanzio da Urbino: II, Taf. 2, nach 58; Domenico Riccio: II, Taf. 9, nach 176; Claudio Ridolfi: VII, Taf. 3, nach 80; Giulio Romano: II, Taf. 8, nach 160; Cristoforo Roncalli: V, Taf. 8, nach 128; Ventura Salimbeni (Cavaliere Bevilacqua): VI, Taf. 5, nach 80; Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato): I, Taf. 8, nach 140; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): III, Taf. 2, nach 50; Andrea del Sarto: II, Taf. 6, nach 124; Andrea Schiavone: III, Taf. 8, nach 136; Christoph Schwartz: V, Taf. 4, nach 84; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): II, Taf. 1, nach 42; Pietro Sorri: VI, Taf. 2, nach 42; Bartholomäus Spranger: V, Taf. 2, nach 54; Pellegrino Tibaldi: III, Taf. 9,

nach 150; Marietta Tintoretta (Robusti): VII, Taf. 4, nach 92; Tintoretto (Jacopo Robusti): III, Taf. 6, nach 102; Tiberio Titi: VII, Taf. 11, nach 176; Santi di Tito: IV, Taf. 8, nach 134; Tizian Vecellio: I, Taf. 11, nach 154; Giorgio Vasari: III, Taf. 4, nach 78; Antonio Vassillacchi (L'Aliense): VI, Taf. 4, nach 62; Antonio Veneziano: I, Taf. 1, nach 46; Paolo Veronese (Cagliari): IV, Taf. 4, nach 72; Leonardo da Vinci: I, Taf. 3, nach 68; Marten de Vos: IV, Taf. 5, nach 92; Federico Zuccari: IV, Taf. 10, nach 164

Amico (Kat. 53), alle in Bd. 1: Giovanni de Amico: Autorenporträt; Andrea Palladio: 132; Vincenzo Scamozzo: 160; Sebastiano Serlio: 118; Giacomo Barozzi da Vignola: 146; Marcus Vitruvius Pollio: 106

Anonym (Hg. Hilscher) (Kat. 100): Anton Raphael Mengs: Heft 22; Peter Paul Rubens: Heft 6

Anonym (Imagine) (Kat. 27): Baccio Bandinelli: 442; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): 446; Domenico Beccafumi (Mecherino): 449; Giovanni Bellini: 461; Michelangelo Buonarroti: 454; Polidoro da Caravaggio (Caldara): 452; Cimabue (Cenni di Pepo): 435; Battista Franco (Samolei): 462; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): 436; Giotto di Bondone: 459; Andrea Mantegna: 458; Antonello da Messina: 437; Jacopo Palma il Vecchio: 456; Francesco Parmigianino (Mazzola): 439; Perugino (Pietro Vannucci): 455; Baldassare Peruzzi: 453; Sebastiano del Piombo (Veneziano): 451; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): 465; Francesco Primaticcio: 438; Raffael Sanzio da Urbino: 448; Giulio Romano: 445; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): 447; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): 440; Andrea del Sarto: 460; Giovanni da Udine: 444; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): 443; Giorgio Vasari: 463; Lazzaro Vasari: 441; Tizian Vecellio: 450; Leonardo da Vinci: 457; Taddeo Zuccari: 464

Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): Jacques Callot: II, vor 175; Anthonis van Dyck: II, nach 116; Mrs Mary Grace: II, nach 140; Wenceslaus Hollar: IV, vor 47; Inigo Jones: II, nach 154; Godfrey Kneller: II, nach 84; Nicolas Poussin: IV, vor 33; Peter Paul Rubens: II, nach 62; John Michael Rysbrack: IV, nach 64; James Thornhill: II, vor 29; Joseph Vernet: II, nach 16

Anonym (True effigies) (Kat. 47), 3. Zustand, Zählung anhand der Plattennummerierung: Pieter Coecke van Aelst: 16; Jan van Amstel: 11; Jacques d'Arthois: 74; Jacob Adriaensz. Backer: 43; David Bailly: 67; Jan van Balen: 40; Johann Wilhelm Baur: 37; David Beck: 50; Stefano della Bella: 119; Hendrick Berckman: 94; Adriaen de Bie: 58; Jan van Bijlert: 39; Abraham Bloemaert: 26; Hendrik van der Borcht d. Ä.: 42; Hendrik van der Borcht d. J.: 89; Simon Bosboom: 116; Hieronymus Bosch: 3; Jan Both: 49; Dierick Bouts (Theodor von Haarlem): 5; Leonaert Bramer: 63; Peeter van Bredael: 88; Jan Gerritsz van Bronckhorst: 69; Adriaen Brouwer: vor 1 (H. van Eyck); Pieter Brueghel d. Ä.: 19; Pieter Brueghel d. J.: 97; Cornelis de Bruijn: 98; Jacques Callot: 113; Joos van Cleve: 12; Matthys Cock: 13; Richard Collin: 121; Dirck Volkertsz. Coornhert: 101 u. 120; Gonzales Coques: 78; Cornelis Cort: 100; Jan Cossiers: 66; Gaspar de Crayer: 61; Cornelis Danckerts de Rij: 99; Peter Danckerts de Rij: 71; Jan Baptist van Deynum: 92; Abraham van Diepenbeeck: 70; Anthonis van Dyck: 33; Adam Elsheimer: 28; Jacob Foppens van Es: 57; Hubert van Eyck: 1; Jan van Eyck: 2; Lucas Faydherbe: 111; Frans Floris de Vriendt: 22; Peter Franchoys: 48; Lucas Franchoys d. J.: 86; Jacob Franquart: 106; Lucas Gassel: 21; Balthasar Gerbier: 62; Jan van den Hecke: 85; Daniel van Heil: 72; Jan Baptist van Heil: 81; Leo van Heil: 114; Nicolaes van Helt Stockade: 77; Robert van den Hoecke: 80; Wenceslaus Hollar: 117; Hendrik Hondius: 108; Gerrit van Honthorst: 51; Cornelis Janssens van Ceulen: 73; Pieter de Jode d. Ä.: 109; Pieter de Jode d. J.: 112; Jacob Jordaens: 60; Jan van Kessel d. Ä.: 93; Willem Key: 20; Hendrick de Keyser: 102; Nicolaes Knüpfer: 38; Lucas van Leyden: 10; Pieter van Lint: 75; Lambert Lombard: 18; Jan Mabuse (Gossaert): 7; Quentin Massys: 9; Jakob Matham: 105; Pieter Meert: 83; Herri met

de Bles: 14; Jean Meyssens: 90; Deodat del Monte: 44; Adriaen van Nieulandt: 46; Willem van Nieulandt II: 32; Adam van Noort: 25; Bernard van Orley: 6; Joachim Patinir: 8; Bonaventura Peeters: 53; Jan Peeters I: 84; Cornelis van Poelenburgh: 64; Paulus Pontius: 110; Artus Quellinus II: 118; Erasmus Quellinus II: 65; Guido Reni: 29; Peter Paul Rubens: 30; David Ryckaert: 76; Egidius Sadeler: 107; Jan Sadeler: 103; Raphael Sadeler: 104; Herman Saftleven: 68; Roelant Savery: 41; Carel van Savoyen: 87; Jan van Scorel: 17; Daniel Seghers: 55; Gerard Seghers: 34; Pieter Snayers: 56; Frans Snyders: 31; Joris van Son: 91; David Teniers d. Ä.: 45; David Teniers d. J.: 79; Pietro Testa: 96; Jan Philips van Thielen: 82; Adriaen van Utrecht: 35; Alessandro Varotari (Padovanino): 47; Otto van Veen: 24; Adriaen van de Venne: 59; Pieter Verbruggen: 115; Tobias Verhaecht: 27; Jan Cornelisz Vermeyen: 15; Simon Vouet: 95; Rogier van der Weyden: 4; Adam Willaerts: 36; Thomas Willeboirts Bosschaert: 52; Frans Wouters: 54

Baldinucci (Kat. 85): Filippo Baldinucci: I, Autorenporträt; Filippo Brunelleschi: II, Frontispiz; Michelangelo Buonarroti: III, Frontispiz; Giulio Romano: IV, Frontispiz; Giorgio Vasari: V, Frontispiz

Bardi/Pagni (Kat. 108), der *Nota* folgend: Salomon Adler: 210; Jacopo d'Agar: 271; William Aikman: 217; Francesco Albani: 88; Cherubino Alberti: 51; Giovanni Alberti: 63; Alessandro Allori: 39; Cristofano Allori (Bronzino d. J.): 83; Baldassarre Aloisi (Il Galanino): 89; Domenico De Angelis: 307; Sofonisba Anguissola: 67; Cesare Aretusi: 90; Jacques-Antoine Arlaud: 219; Anna Bacherini Piattoli: 316; Johann Frans de Backer: 218; Mario Balassi: 122; Maria Maddalena Baldacci: 310; Giuseppe Baldrighi: 311; Antoine Balestra: 199; Baccio Bandinelli: 16; Ginesio del Barba: 321; Bernardino Barbatelli (Poccetti): 42; Ambrogio Barocci: 36; Federico Barocci: 34; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): 223; Francesco Bassano (da Ponte): 50; Jacopo Bassano (da Ponte): 25; Leandro Bassano (da Ponte): 65; Pompeo Batoni: 230; Domenico Beccafumi (Mecherino): 164; Giovanni Bellini: 2; Pietro Bellotti: 142; Antonio Bellucci: 180; Marco Benefial: 260; Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano): 291; Mary Benwell: 302; Job Adriaensz. Berckheyde: 171; Gian Lorenzo Bernini: 111; Antonio Bastiano Bettini: 323; Bartolomeo Bimbi: 228; Giovanni Bizzelli: 59; Abraham Bloemaert: 74; Boccaccio Boccaccino: 27; Clemente Bocciardi (Clementone): 136; Sebastiano Bombelli: 156; Giuseppe Bonito: 250; Orazio Borgianni: 147; Andrea Boscoli: 54; Giuseppe Bottani: 309; Francesco Botti: 289; Edmé Bouchardon: 297; Michelangelo Buonarroti: 222; Bernardo Buontalenti (della Girandole): 40; Giovanni Antonio Burrini: 266; Francesco Caccianiga: 294; Francesco Cairo: 114; Jan Stefan van Calcar (Giovanni Fiammingo): 14; Jacques Callot: 104; Luca Cambiaso: 33; Galeazzo Campi: 10; Giovanni Domenico Campiglia: 258; Agostino Carracci: 64; Annibale Carracci: 69; Antonio Carracci: 96; Francesco Carracci: 108; Ludovico Carracci: 56; Rosalba Carriera: 206; Lucia Casalini Torelli: 277; Abate Giovanni Agostino Cassana: 193; Niccolo Cassana (Nicoletto): 190; Giovanni Benedetto Castiglione: 133; Giacomo Cavedone: 91; Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): 244; Giuseppe Bartolomeo Chiari: 245; Jacopo Chiavistelli: 166; Giovanni Camillo Ciabilli: 255; Carlo Cignani: 145; Ludovico Cardi da Cigoli: 66; Giovanni Cinqui: 269; Angelo Michele Colonna: 118; Andrea Commodi: 68; Sebastiano Conca: 207; Giovanni Contarini: 47; Francesco Conti: 274; Jacopo Coppi (del Meglio): 32; Domenico Corvi: 282; Jacques Courtois (Borgognone): 139; Charles-Antoine Coypel: 185; Lucas Cranach: 6; Daniele Crespi: 102; Giuseppe Maria Crespi: 198; Domenico Cresti (Passignano): 62; Francesco Curradi: 77; Pietro da Cortona (Berrettini): 109; Pietro Dandini: 158; Carlo Dolci: 132; Dosso Dossi: 9; Gerrit Dou: 130; Jan Frans Douven: 184; Philothée François Duflos: 303; Albrecht Dürer: 5; Anthonis van Dyck: 115; Adam Elsheimer: 80; Jacopo da Empoli: 49; Pietro Faccini: 73; Vincenzo Fanti:

318; Morto da Feltre: 232; Luca Ferrari (da Reggio): 162; Giovanni Domenico Ferretti: 257; Ciro Ferri: 154; Lavinia Fontana: 53; Gerolamo Forabosco: 150; Baldassare Franceschini (Il Volterrano Giuniore): 127; Marcantonio Franceschini: 173; Antonio Franchi: 172; Giovanna Fratellini: 202; Francesco Furini: 121; Anton Domenico Gabbiani: 175; Ippolito Galantini (Cappuccino): 143; Sebastiano Galeotti: 261; Filippo Maria Galletti: 208; Francesco Gambacciani: 295; Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): 168; Benedetto Gennari II: 163; Alessandro Gherardini: 267; Pier Leone Ghezzi: 263; Luca Giordano: 161; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): 4; Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi): 100; Léon-Pascal de Glain: 301; Giuseppe Grisoni: 298; Johann Jacob Grund: 305; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): 101; Ludwig Guttenbrunn: 280; Hieronymus Hastner (Il Corazza): 320; Bartholomeus van der Helst: 120; Joseph Hickel: 312; Hans Holbein d. J.: 22; Gerrit van Honthorst: 103; Nicola van Houbraken: 249; Jacob Jordaens: 107; Angelika Kauffmann: 283; David Klöcker Ehrenstrahl: 146; Godfrey Kneller: 234; Philips de Koninck: 262; Pieter van Laer (Bamboccio): 129; Gerard de Lairesse: 174; Giovanni Lanfranco: 92; Niccolò Lapi: 308; Nicolas de Largillière: 183; Charles Le Brun: 135; Jean-Baptiste Lebel: 211; Stefano Maria Legnani (Legnanino): 70; Giovanni Antonio Leisman: 123; Peter Lely: 220; Lucas van Leyden: 21; Pietro Liberi: 236; Jacopo Ligozzi: 44; Jean-Étienne Liotard: 213; Lorenzo Lippi: 134; Johann Carl Loth: 152; David Lüders: 314; Benedetto Luti: 200; Joseph Macpherson: 300; Giovambattista Maganza: 86; Rutilio Manetti: 112; Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano): 187; Carlo Maratta: 141; Onorio Marinari: 144; Anton von Maron: 279; Giovanni Stefano Marucelli: 98; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): 224; Quentin Massys: 7; Pier Francesco Mazzucchelli (Morazzone): 78; Pietro de Medici: 75; John Baptist Medina: 192; Livio Mehus: 149; Anton Raphael Mengs: 221; Ferdinando Messini: 247; Vincenzo Meucci: 293; Martin van Meytens: 209; Jan Miel: 117; Frans van Mieris d. Ä.: 167; Giuseppe Maria Mitelli: 227; Pier Francesco Mola: 138; Francesco Monti: 251; Carel de Moor: 153; Anthonis Mor: 29; Giovanni Maria Morandi: 140; Jacob More: 229; Giovan Battista Moroni: 35; Pietro Mulier (Cavalier Tempesta): 160; Cristoforo Munari: 233; Thomas Murray: 201; Michiel van Musscher: 170; Georg Abraham Nagel: 299; Robert Nanteuil: 148; Filippo Napoletano (d'Angeli): 119; Antonio Nasini: 268; Giuseppe Niccola Nasini: 191; Eglon van der Neer: 169; Gregorio Pagani: 225; Giovanni Battista Paggi: 235; Francesco Paglia: 159; Arcangela Paladini: 116; Jacopo Palma il Vecchio: 45; Romolo Panfi: 275; Pietro Paolini (Il Lucchese): 270; Francesco Parmigianino (Mazzola): 23; Domenico Parodi: 194; Bartolomeo Passarotti: 57; Giuseppe Passeri: 157; Tiburzio Passerotti: 82; Ventura Passerotti: 99; Giovanni Antonio Pellegrini: 205; Georg Pencz: 241; Giovanni Battista Perini: 238; Perugino (Pietro Vannucci): 237; Francesco Petrucci: 322; Gaetano Piattoli: 315; Giulio Pignatta: 319; Simone Pignoni: 126; Antonio Nicola Pillori: 254; Giuseppe Pinacci: 273; Matthieu van Plattenberg: 165; Charles François Poerson: 176; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): 15; Frans Pourbus: 76; Andrea Pozzo: 177; Francisco Preciado de la Vega: 317; Johann Daniel Preissler: 259; Mattia Preti: 137; Francesco Primaticcio: 18; Martin Ferdinand Quadal: 240; Raffael Sanzio da Urbino: 13; Bartolomeo Ramenghi (Il Bagnacavallo): 8; Tommaso Redi: 197; Rembrandt van Rijn: 125; Guido Reni: 81; Joshua Reynolds: 281; Jusepe de Ribera: 105; Sebastiano Ricci: 188; Domenico Riccio: 20; Michelangelo Ricciolini: 313; Claudio Ridolfi: 71; Hyacinthe Rigaud: 196; Orazio Riminaldi: 113; François Rivière: 265; Giulio Romano: 19; Cristoforo Roncalli: 52; Salvator Rosa: 131; Alessandro Rosi: 288; Alexander Roslin: 304; Matteo Rosselli: 243; Antonio Rossi: 296; Pietro Rotari: 215; Peter Paul Rubens: 84, 85; Giovanni Camillo Sagrestani: 248; Ventura Salimbeni

(Cavaliere Bevilacqua): 61; Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato): 151; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): 24; Joachim von Sandrart: 226; Andrea del Sarto: 17; Andrea Scacciati: 287; Godfried Schalcken: 178; Andrea Schiavone: 30; Anthoni Schoonjans: 181; Christoph Schwartz: 48; Sinibaldo Scorza: 253; Claudio Sevin: 242; Christian Seybold: 214; Violante Beatrice Siries: 216; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): 12; Giovan Gioseffe dal Sole: 179; Francesco Solimena: 195; Pietro Sorri: 58; Leonello Spada: 272; Pierre de Sparvier: 284; Bartholomäus Spranger: 46; Fra Giovanni Battista Stefaneschi: 94; Johann Christoph Storer: 306; Justus Sustermans: 110; Emilio Taruffi: 155; Lazzaro Tavarone: 128; Cristoforo Terzi: 256; Pietro Testa: 239; Alessandro Tiarini: 87; Pellegrino Tibaldi: 31; Marietta Tintoretta (Robusti): 72; Tintoretto (Jacopo Robusti): 28; Tiberio Titi: 79; Santi di Tito: 41; Tizian Vecellio: 11; Felice Torelli: 276; Angelo Trevisani: 264; Francesco Trevisani: 182; François de Troy: 246; Jean François de Troy: 204; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): 55; Filippo della Valle: 292; Francesco Vanni: 203; Ottavio Vannini: 97; Giorgio Vasari: 26; Antonio Vassillacchi (L'Aliense): 60; Diego Velázquez: 106; Antonio Veneziano: 1; Benedetto Veracini: 285; Paolo Veronese (Cagliari): 37; Élisabeth Vigée-Lebrun: 290; Jacopo Vignali: 286; Leonardo da Vinci: 3; Joseph Vivien: 186; Jacob Ferdinand Voet: 212; Marten de Vos: 38; Simon Vouet: 95; Jean Rudolf Werdmüller: 252; Adriaen van der Werff: 189; Wenceslaus Werlin: 324; Michael Wutky: 278; Domenico Zampieri (Domenichino): 93; Johann Zoffani: 231; Federico Zuccari: 43; Taddeo Zuccari: 124

Baron (Kat. 30): Mariotto di Biagio di Bindo Albertinelli; Spinello Aretino; Margaritone d'Arezzo; Jean Baron; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta); Valerio Belli (Vicentino); Vincenzo Tamagni (da San Gimignano); Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio); Buonamico Buffalmacco; Arnolfo Cambio (di Lapo); Polidoro da Caravaggio (Caldara); Cimabue (Cenni di Pepo); Piero di Cosimo; Lorenzo di Credi; Morto da Feltre; Andrea Ferrucci (da Fiesole); Battista Franco (Samolei); Gaddo Gaddi; Taddeo Gaddi; Raffaellino del Garbo; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli); Giotto di Bondone; Agostino di Giovanni (da Siena); Francesco Giudici (Franciabigio); Francesco Granacci; Fra Filippo Lippi; Ambrogio Lorenzetti (Laurati); Pietro Lorenzetti (Laurati); Simone Martini (Memmi); Baccio da Montelupo; Orcagna (Andrea di Cione); Jacopo Palma il Giovanne; Francesco Parmigianino (Mazzola); Giovanni Francesco Penni (Il Fattore); Baldassare Peruzzi; Andrea Pisano; Niccolò Pisano; Simone del Pollaiuolo (Cronaca); Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio); Domenico Puligo; Raffael Sanzio da Urbino; Marcantonio Raimondi; Bartolomeo Ramenghi (Il Bagnacavallo); Sebastiano Ricci; Giulio Romano; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo); Benedetto da Rovezzano; Giovanni Francesco Rustici; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi); Giuliano da Sangallo; Andrea Sansovino; Andrea del Sarto; Giovanni Antonio Sogliani; Gherardo Starnina; Stefano Fiorentino; Andrea Tafi; Tizian Vecellio; Girolamo da Treviso; Tommaso Fiorentino (Giottino); Giovanni da Udine; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi); Giorgio Vasari; Antonio Veneziano; Liberale da Verona; Leonardo da Vinci; Daniele da Volterra (Ricciarelli); Taddeo Zuccari

Barri (Kat. 43): Michelangelo Buonarroti: vor 17; Pietro da Cortona (Berrettini): vor 117; Raffael Sanzio da Urbino: vor 159; Tizian Vecellio: nach 50; Paolo Veronese (Cagliari): nach 112

Bartolozzi (Kat. 114), Zahlen in Klammern sind Zuschreibungen: Annibale Carracci: II, 1; Carlo Cignani: (II, 5); Pietro da Cortona (Berrettini): (II, 4); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): I, 1

Bellori (Kat. 39): Alessandro Algardi: 385; Federico Barocci: 167; Michelangelo Caravaggio (Merisi): 199; Agostino Carracci: 101; Annibale Carracci: 17; François Duquesnoy: 267; Anthonis van Dyck: 251; Domenico Fontana: 139 (Medaille); Giovanni Lanfranco: 363; Nicolas Poussin:

405; Peter Paul Rubens: 219; Domenico Zampieri (Domenichino): 287

Bertram (Kat. 96): Christian Bernhard Rode: vor 41

Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): Leon Battista Alberti: I, 430; Heinrich Aldegrever: I, 470; Anthonie van Blocklandt (van Montfoort): I, 472; Hieronymus Bosch: I, 450; Albrecht Dürer: I, 464; Hubert van Eyck: I, 406; Jan van Eyck: I, 406; Philips Galle: I, 515; Pomponius Gauricus: I, 462; Hubert Goltzius: II, 52 [sic] bzw. 60; Giotto di Bondone: I, 392; Maarten van Heemskerck: II, 40; Lambert Lombard: I, 606 [sic] bzw. 508; Jan Mabuse (Gossaert): I, 484; Quentin Massys: I, 448; Anthonis Mor: I, 493; Raffael Sanzio da Urbino: I, 458; Andrea del Sarto: I, 430; Jan van Scorel: I, 492; Giorgio Vasari: II, 40; Tizian Vecellio: II, 40; Leonardo da Vinci: I, 440

de Bie (Kat. 37): Jacques d'Arthois: II, 301; Jacob Adriaensz. Backer: I, 129; David Bailly: II, 271; Jan van Balen: I, 119; Johann Wilhelm Baur: I, 113; David Beck: I, 161; Stefano della Bella: III, 561; Hendrick Berckman: II, 415; Adriaen de Bie: II, 231; Jan van Bijlert: I, 117; Abraham Bloemaert: I, 45; Pieter Boel: II, 363; Hendrik van der Borcht d. Ä.: I, 127; Hendrik van der Borcht d. J.: II, 383; Simon Bosboom: III, 547; Jan Both: I, 157; Leonaert Bramer: II, 253; Peeter van Bredael: II, 381; Jan Gerritsz van Bronckhorst: II, 279; Jacques Callot: III, 523; Dirck Volkertsz. Coornhert: III, 455; Gonzales Coques: II, 313; Cornelis Cort: III, 451; Jan Cossiers: II, 267; Gaspar de Crayer: II, 245; Cornelis Danckerts de Rij: III, 447; Peter Danckerts de Rij: II, 289; Jan Baptist van Deynum: II, 407; Abraham van Diepenbeeck: II, 285; Anthonis van Dyck: I, 75; Adam Elsheimer: I, 49; Jacob Foppens van Es: II, 227; Lucas Faydherbe: III, nn (nach 500); Peter Franchoys: I, 153; Lucas Franchoys d. J.: II, 375; Jacob Franquart: III, 479; Balthasar Gerbier: II, 249; Jan van den Hecke: II, 365; Daniel van Heil: II, 293; Jan Baptist van Heil: II, 343; Leo van Heil: III, 527; Nicolaes van Helt Stockade: II, 317; Robert van den Hoecke: II, 341; Wenceslaus Hollar: III, 551; Hendrik Hondius: III, 487; Gerrit van Honthorst: I, 165; Cornelis Janssens van Ceulen: II, 299; Pieter de Jode d. Ä.: III, 493; Pieter de Jode d. J.: III, 511; Jacob Jordaens: II, 239; Jan van Kessel d. Ä.: II, 411; Hendrick de Keyser: III, 459; Nicolaes Knüpfer: I, 115; Pieter van Lint: II, 307; Jakob Matham: III, 475; Pieter Meert: II, 351; Jean Meyssens: II, 387; Deodat del Monte: I, 133; Adriaen van Nieulandt: I, 147; Willem van Nieulandt II: I, 63; Adam van Noort: I, 37; Bonaventura Peeters: I, 171; Jan Peeters I: II, 355; Cornelis van Poelenburgh: II, 257; Paulus Pontius: III, 497; Artus Quellinus I: III, 505; Artus Quellinus II: III, 555; Erasmus Quellinus II: II, 261; Guido Reni: I, 51; Peter Paul Rubens: I, 57; David Ryckaert: II, 309; Egidius Sadeler: III, 483; Jan Sadeler: III, 463; Raphael Sadeler: III, 465; Herman Saftleven: II, 275; Roelant Savery: I, 125; Carel van Savoyen: II, 379; Daniel Seghers: II, 213; Gerard Seghers: I, 97; Pieter Snayers: II, 221; Frans Snyders: I, 61; Joris van Son: II, 403; David Teniers d. Ä.: I, 141; David Teniers d. J.: II, 335; Jan Philips van Thielen: II, 345; Adriaen van Utrecht: I, 107; Alessandro Varotari (Padovanino): I, 151; Otto van Veen: I, 39; Adriaen van de Venne: II, 235; Pieter Verbruggen: III, 531; Tobias Verhaecht: I, 47; Adam Willaerts: I, 111; Thomas Willeboirts Bosschaert: I, 167; Gaspar de Witte: II, 395; Frans Wouters: I, 175

Blank (Kat. 52): Heinrich Aldegrever: 1 (hier als Albert benannt); Johann Paul Auer: 3; Stefano della Bella: 5; Martin Bernigeroth: 6; Cornelis de Bruijn: 8; Michelangelo Buonarroti: 2; Jacques Callot: 9; Annibale Carracci: 10; François Chauveau: 11; Richard Collin: 12; Martin Desjardins (von den Bogaert): 4; Christoph Dorsch: 15; Erhard Dorsch: 16; Albrecht Dürer: 17; Anthonis van Dyck: 18; Adam Elsheimer: 19; Jan van Eyck: 22; Hendrik Goltzius: 27; Maarten van Heemskerck: 29; Hans Holbein d. J.: 31; Pieter de Jode d. Ä.: 32; Hanns Lautensack: 33; Lucas van Leyden: 34; Claude Mellan: 37; Matthäus Merian d. Ä.: 38; Nicolas Poussin: 40; Hyacinthe Rigaud: 41;

Peter Paul Rubens: 43; Joachim von Sandrart: 44; Johann Heinrich Schönfeld: 45; Bartholomäus Spranger: 46; Jan Cornelisz Vermeyen: 35; Georg Andreas Wolffgang: 49

Boccaccio/Steinhöwel (Kat. 1): Irene: LXIII^{v}; Thamira: LVIII^{r}; Marcia Varronis: LXIII^{v}

Bock (Kat. 112): Carl Sebastian von Bemmel: Heft 20 oder 2. Band, Heft 8, 1. Stück; Georg Christoph Gottlieb von Bemmel: Heft 6, 2. Stück; Willem van Bemmel: Heft 21 oder 2. Band, Heft 9, 1. Stück; Christoph Wilhelm Bock: Autorenporträt; Abraham Wolfgang Küfner: Heft 2, 3. Stück; Johann Nussbiegel: Heft 8, 3. Stück; Jacob Matthias Schmutzer: Heft 9, 4. Stück

Brucker/Haid (Kat. 68): Albrecht Dürer: nach S. 50

Bullart (Kat. 44): Pieter Coecke van Aelst: II, 409; Heinrich Aldegrever: II, 415; Baccio Bandinelli: I, 400; Domenico Beccafumi (Mecherino): I, 398; Anthonie van Blocklandt (van Montfoort): II, 438; Abraham Bloemaert: II, 460; Hieronymus Bosch: II, 393; Sandro Botticelli: I, 351; Dierick Bouts (Theodor von Haarlem): II, 381 (Porträt von Bernhard von Orley); Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): I, 347; Paul Bril: II, 449; Adriaen Brouwer: II, 487; Pieter Brueghel d. Ä.: II, 428; Filippo Brunelleschi: I, 332; Michelangelo Buonarroti: I, 406; Jacques Callot: II, 465; Arnolfo Cambio (di Lapo): I, 315; Polidoro da Caravaggio (Caldara): I, 387; Cimabue (Cenni di Pepo): I, 311; Wenceslas Cobergher: II, 479; Antonio da Correggio (Allegri): I, 345; Michiel Coxcie: II, 440; Gaspar de Crayer: II, 495; Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi): I, 324; Albrecht Dürer: II, 383; Anthonis van Dyck: II, 475; Hubert van Eyck: II, 377; Jan van Eyck: II, 379; Frans Floris de Vriendt: II, 432; Jacob Franquart: II, 483; Taddeo Gaddi: I, 322; Lucas Gassel: II, 419; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, 343; Giotto di Bondone: I, 317; Hendrik Goltzius: II, 444; Hubert Goltzius: I, 161; Maarten van Heemskerck: II, 435; Hans Holbein d. J.: II, 411; Willem Key: II, 430; Lucas van Leyden: II, 395 u. 399; Filippino Lippi: I, 357; Fra Filippo Lippi: I, 340; Lambert Lombard: II, 426; Jan Mabuse (Gossaert): II, 407; Andrea Mantegna: I, 354; Simone Martini (Memmi): I, 320; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): I, 330; Quentin Massys: II, 390; Antonello da Messina: I, 335; Herri met de Bles: II, 403; Michiel Jansz. van Mierevelt: II, 451; Anthonis Mor: II, 424; Aert Mytens: II, 442; Orcagna (Andrea di Cione): I, 327; Bernard van Orley: II, 405; Francesco Parmigianino (Mazzola): I, 378; Joachim Patinir: II, 401; Baldassare Peruzzi: I, 372; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): I, 385; Francesco Primaticcio: I, 417; Raffael Sanzio da Urbino: I, 359; Giulio Romano: I, 390; Theodoor Rombouts: II, 485; Properzia de'Rossi: I, 375; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): I, 381; Peter Paul Rubens: II, 470; Giovanni Francesco Rustici: I, 370; Martin Ryckaert: II, 468; Andrea del Sarto: I, 363; Anna Maria von Schürmann: I, 228 u. 231; Jan van Scorel: II, 421; Daniel Seghers: II, 499; Gerard Seghers: II, 493; Bartholomäus Spranger: II, 453; Andrea Tafi: I, 313; Jeanne Ucello: I, 416; Giovanni da Udine: I, 403; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, 395; Tizian Vecellio: I, 413; Otto van Veen: II, 462; Jan Cornelisz Vermeyen: II, 417; Andrea del Verrocchio: I, 338; Giacomo Barozzi da Vignola: I, 420; Leonardo da Vinci: I, 365; Daniele da Volterra (Ricciarelli): I, 411; Marten de Vos: II, 447; Simon Vouet: II, 490; Hendrick Cornelisz. Vroom: II, 457; Rogier van der Weyden: II, 387; Thomas Willeboirts Bosschaert: II, 497

Caglieri (Kat. 54): Anastasio (Hl.): nach 66 und 74; Andronico (Hl.): nach 78 und 80; Atanasia (Hl.): nach 78 und 80; Eligio (Hl.) di Noyon: nach 2, 4, 10, 18, 20, 32 und 42; Beatus Facio: nach 88 und 90; Tillone (Hl.): nach 50 und 60

Cittadella (Kat. 98): Galasso Alghisi: I, nach 18; Giuseppe Avanzi: IV, nach 52; Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano): I, vor 151; Giuseppe Bonatti: III, nach 286 (genannt Giovanni); Carlo Bononi: III, vor 129; Francesco Costanzo Cattaneo: III, vor 211; Dosso Dossi: I, vor 133; Andrea Ferreri: IV, nach 266; Camillo Filippi: II, nach 114;

Sebastiano Filippi: II, nach 220; Ercole Grandi: I, vor 105; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): III, vor 241; Lodovico Lana: III, vor 107; Alfonso Lombardi: I, nach 174; Giuseppe Mazzuoli (Il Bastarolo): II, nach 168; Domenico Mona: II, vor 179; Francesco Naselli: III, nach 26; Domenico Panetti: I, nach 118; Giacomo Parolini: IV, nach 114; Alfonso Rivarola: III, vor 193; Francesco Scala: IV, nach 84; Maurelio Scanavini: IV, vor 5; Ippolito Scarsella: III, nach 64; Benvenuto Tisi (Garofalo): II, vor 1; Cosmé Tura: I, vor 47

Couché (Kat. 104): Michelangelo Buonarroti; Michelangelo Caravaggio (Merisi); Annibale Carracci; Caspar Netscher; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio); Frans Snyders; Tizian Vecellio (zweimal); Jean Varin

Crespi (Kat. 86): Giovanni Battista Bolognini: Pl. 82; Giacomo Antonio Boni: Pl. 280; Antonio Calza: Pl. 185; Domenico Maria Canuti: Pl. 110; Lucia Casalini Torelli: Pl. 246; Francesco Cavazzone: Pl. 16; Angelo Michele Cavazzoni: Pl. 259; Angelo Michele Colonna: Pl. 31; Giuseppe Maria Crespi: Pl. 202; Donato Creti: Pl. 257; Girolamo Donnini: Pl. 189; Domenico Francia: Pl. 100; Domenico Maria Fratta: Pl. 295; Antonio Galli (Bibiena): Pl. 91; Carlo Galli (Bibiena): Pl. 94; Ferdinando Galli (Bibiena): Pl. 86; Francesco Galli (Bibiena): Pl. 96; Giuseppe Galli (Bibiena): Pl. 89; Cesare Gennari: Pl. 175; Giovanni Battista Grati: Pl. 264; Ercole Graziani d. Ä.: Pl. 276; Enrico Haffner: Pl. 171; Giovanni Manzolini: Pl. 301; Ludovico Mattioli: Pl. 238; Agostino Mitelli: Pl. 51; Eleonora Monti: Pl. 317; Francesco Monti: Pl. 313; Angelo Michele Monticelli: Pl. 263; Anna Morandi Manzolini: Pl. 309; Giovanni Francesco Negri: Pl. 22; Stefano Orlandi: Pl. 287; Giuseppe Orsoni: Pl. 285; Lorenzo Pasinelli: Pl. 129; Giovanni Lodovico Quadri: Pl. 251; Antonio Rossi: Pl. 293; Giovanni Andrea Sirani: Pl. 69; Emilio Taruffi: Pl. 150; Felice Torelli: Pl. 243; Sante Vandi: Pl. 179; Domenico Maria Viani: Pl. 165; Giovanni Maria Viani: Pl. 159; Giovanni Zanardi: Pl. 289; Giampietro Zanotti: Pl. 261

Dalen d. J. (Kat. 38): Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): 3; Sebastiano del Piombo (Veneziano): 4

Della Valle (Kat. 118): Apelles: nach 94; Atenione: nach 248; Marco Ludio: nach 283; Marco Ludio Elota: nach 276; Melanto: vor 211; Nicias von Athen: vor 241; Pamphilos: vor 213; Parrhasios: vor 57; Pausias: vor 229; Quintus Pedius: vor 281; Polignoto Tasio: vor 1; Protogenes: vor 173; Timanthes: nach 206; Timomachos: vor 251; Zeuxis von Herakleia: nach 16

Denon (Kat. 107): Francesco Albani; Federico Barocci; Francesco Bassano (da Ponte); Jacopo Bassano (da Ponte); Leandro Bassano (da Ponte); Michelangelo Buonarroti; Michelangelo Caravaggio (Merisi); Agostino Carracci; Annibale Carracci; Ludovico Carracci; Rosalba Carriera; Daniele Crespi; Pietro da Cortona (Berrettini); Carlo Dolci; Albrecht Dürer; Paolo Farinato; Luca Giordano; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri); Gerard de Lairesse; Giovanni Paolo Lomazzo; Andrea Mantegna; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai); Girolamo Mazzola Bedoli; Andrea Palladio; Francesco Parmigianino (Mazzola); Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio); Raffael Sanzio da Urbino; Marcantonio Raimondi; Rembrandt van Rijn; Guido Reni; Giulio Romano; Salvator Rosa; Peter Paul Rubens; Andrea del Sarto; Andrea Schiavone; Jacopo Tintoretto (Robusti); Benvenuto Tisi (Garofalo); Tizian Vecellio; Diego Velázquez; Paolo Veronese (Cagliari); Leonardo da Vinci (zweimal); Simon Vouet; Domenico Zampieri (Domenichino)

Descamps (Kat. 71): Jacob Appel: IV, 219; Jacques-Antoine Arlaud: IV, 116; Pieter Jansz van Asch: II, 76; Jacob Adriaensz. Backer: II, 141; Ludolf Bakhuizen: II, 442; Hendrik van Balen: I, 237; David Beck: II, 313; Johannes van der Beeck (Torrentius): I, 382; Cornelis Pietersz. Bega: II, 283; Jan de Bisschop: III, 184; Abraham Bloemaert: I, 246; Arnold Boonen: IV, 137; Leonaert Bramer: I, 416; Johannes Brandenberg: IV, 23; Gregor Brandmüller: IV, 31; Jan Gerritsz van Bronckhorst: II, 72; Adriaen Brouwer: II, 129; Jan Brueghel: I, 376;

Pieter Brueghel d. Ä.: I, 101; Cornelis de Bruijn: III, 297; Philippe de Champaigne: II, 62; Wenceslas Cobergher: I, 205; Gonzales Coques: II, 262; Joos van Craesbeeck: II, 138; Gaspar de Crayer: I, 350; Balthasar Denner: IV, 253; Jacob van der Does: II, 333; Gerrit Dou: II, 216; Karel Dujardin: III, 111; Heyman Dullaert: III, 47; Johannes Dünz: III, 175; Robbert Duval: III, 172; Willem Cornelisz Duyster: III, 336; Anthonis van Dyck: II, 8; Gerbrand van den Eeckhout: II, 326; Matthieu Elias: III, 377; Adam Elsheimer: I, 283; Allart van Everdingen: II, 319; Hubert van Eyck: I, 1; Govaert Flinck: II, 246; Frans Floris de Vriendt: I, 111; Wybrand de Geest: I, 402; Abraham Genoels: III, 92; Hendrik Goltzius: I, 230; Hubert Goltzius: I, 128; Jan van Goyen: I, 419; Frans Hals: I, 360; Adriaen Hanneman: II, 186; Jan Davidsz. de Heem: II, 37; Maarten van Heemskerck: I, 60; Zeger Jacob van Helmont: IV, 236; Bartholomeus van der Helst: II, 199; Nicolaes van Helt Stockade: II, 211; Gerard Hoet: III, 232; Hans Holbein d. J.: I, 71; Melchior de Hondecoeter: III, 44; Abraham Hondius: III, 280; Dirk van Hoogstraten: I, 411; Jan van Hoogstraten: II, 407; Samuel Dirksz van Hoogstraten: II, 383; Arnold Houbraken: IV, 1; Johann Rudolf Huber: IV, 125; Cornelis Huysmans: III, 241; Jan van Huysum: IV, 228; Jacob Jordaens: II, 1; Willem Kalf: II, 431; Godfrey Kneller: III, 225; Joanna Koerten-Blok: III, 273; Johann Kupetzky: IV, 95; Pieter van Laer (Bamboccio): II, 205; Gerard de Lairesse: III, 101; Peter Lely: II, 256; Jan Lievens: II, 115; Johannes Lingelbach: II, 372; Jan Mabuse (Gossaert): I, 83; Karel van Mander: I, 194; Quentin Massys: I, 17; Gerard Melder: IV, 280; Maria Sibylla Merian: III, 200; Gabriel Metsu: II, 239; Adam Frans van der Meulen: III, 1; Felix Meyer: III, 307; Michiel Jansz. van Mierevelt: I, 256; Willem van Mieris: III, 13; Frans van Mieris d. Ä.: IV, 45; Herman van der Mijn: IV, 245; Carel de Moor: III, 328; Isaac de Moucheron: IV, 153; Michiel van Musscher: III, 181; Caspar Netscher: III, 78; Theodorus Netscher: IV, 38; Elias van Nijmegen: IV, 111; Adam van Noort: I, 228; Jacob van Oost d. J.: III, 55; Richard van Orley: III, 300; Bernard van Orley: I, 38; Adriaen van Ostade: II, 173; Jürgen Ovens: II, 279; Bonaventura van Overbeek: IV, 7; Theodor van Pee: IV, 134; Adam Pijnacker: II, 317; David van der Plas: III, 213; Cornelis van Poelenburgh: I, 365; Juriaen Pool: IV, 90; Paulus Potter: II, 351; Erasmus Quellinus II: II, 108; Jan Anthonisz van Ravesteyn: I, 341; Rembrandt van Rijn: II, 84; Coenraet Roepel: IV, 197; Theodoor Rombouts: I, 425; Jacques Ignatius de Roore: IV, 262; Johann Heinrich Roos: II, 437; Philipp Peter Roos: III, 319; Peter Paul Rubens: I, 297; Georg Philipp Rugendas: IV, 78; Rachel Ruysch: IV, 65; David Ryckaert: II, 233; Cornelis Saftleven: II, 195; Herman Saftleven: II, 146; Roelant Savery: I, 293; Godfried Schalcken: III, 139; Otto Marseus van Schrieck: II, 203; Anna Maria von Schürmann: II, 119; Cornelis Schut: I, 398; Jan van Scorel: I, 50; Daniel Seghers: I, 391; Frans Snyders: I, 330; Hendrik Martensz Sorgh: II, 322; Bartholomäus Spranger: I, 184; Jan Steen: III, 26; Hendrik van Steenwijk: I, 384; David Teniers d. J.: II, 153; Gerard ter Borch: II, 123; Augustin Terwesten: III, 245; Matthäus Terwesten: IV, 144; Jan Philips van Thielen: II, 269; Philip Tideman: III, 369; Simon Peter Tilemann: II, 69; Jacob Toorenvliet: III, 121; Cornelis Troost: IV, 291; Lucas van Uden: I, 408; Jacques Vaillant: II, 405; Jan Vaillant: II, 380; Wallerant Vaillant: II, 330; Otto van Veen: I, 223; Adriaen van de Velde: III, 72; Jan Verkolje: III, 259; Nikolaas Verkolje: IV, 168; Hendrik Verschuring: II, 394; Vincent van der Vinne: II, 417; Carel Borchaert Voet: IV, 158; Johannes Vollevens: III, 251; Johannes Voorhout: III, 207; Marten de Vos: I, 117; Arnold de Vuez: III, 125; Anna Waser: IV, 202; Jan Baptist Weenix: II, 306; Jan Weenix: III, 165; Jean Rudolf Werdmüller: III, 85; Adriaen van der Werff: III, 388; Joseph Werner: III, 61; Jacob Campo Weyerman: IV, 209; Jan Wildens: I, 336; Jacob de Wit: IV, 283; Henriette Wolters: IV, 272; Philips Wouwermann: II, 286; Matthijs Wulfraet: III, 218; Peter Ykens: III, 286

Dezallier d'Argenville (Kat. 67): Francesco Albani: I, 285; Jan Asselijn: III, 115; Ludolf Bakhuizen: III, 132; Federico Barocci: I, 28; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): I, 84; Jacopo Bassano (da Ponte): I, 159; Johann Wilhelm Baur: II, 31; Jean-Baptiste Belin (Blain de Fontenay le Père): III, 240; Nicolaes Pietersz. Berchem: II, 92; Nicolas Bertin: II, 416; Pietro Bianchi: III, 76; Jacques Blanchard: II, 263; Thomas Blanchet: II, 298; Abraham Bloemaert: II, 59; Franco Bolognese: I, 310; Francesco Borzone: III, 17; Jan Both: II, 69; Bon Boullogne: II, 373; Louis de Boullogne: II, 388; Valentin de Boulogne (Le Valentin): II, 260 (nur Rahmen); Sébastien Bourdon: II, 286; Giacinto Brandi: I, 56; Bartholomeus Breenbergh: II, 81; Paul Bril: II, 127; Adriaen Brouwer: II, 189; Jan Brueghel: II, 133; Pieter Brueghel d. Ä.: II, 130; Michelangelo Buonarroti: I, 77; Adriaen van der Cabel: II, 95; Denys Calvart: III, 169; Luca Cambiaso: I, 367; Michelangelo Caravaggio (Merisi): I, 258; Polidoro da Caravaggio (Caldara): I, 216; Giovanni Battista Carlone: I, 376; Agostino Carracci: I, 240; Annibale Carracci: I, 247; Ludovico Carracci: I, 233; Bernardo Castello: I, 373; Valerius Castello: I, 383; Giovanni Benedetto Castiglione: I, 379; Giacomo Cavedone: I, 306; Michelangelo Cerquozzi (della Battaglie/ Babocciate): I, 40 (nur Rahmen); Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): I, 325; Philippe de Champaigne: II, 180; Elisabeth Sophie Chéron: II, 369; Louis Chéron: III, 254; Carlo Cignani: I, 317; Ludovico Cardi da Cigoli: I, 116; Nicolas Colombel: III, 227; Angelo Michele Colonna: III, 3; Gonzales Coques: III, 202; Michel Corneille: II, 344; Antonio da Correggio (Allegri): I, 206; Guillaume Courtois: II, 321; Jacques Courtois (Borgognone): II, 313; Jean Cousin: II, 233; Charles-Antoine Coypel: II, 400; Noël Coypel: II, 324; Noël-Nicolas Coypel: II, 433; Gaspar de Crayer: III, 181; Giuseppe Maria Crespi: III, 67; Pietro da Cortona (Berrettini): I, 125; François Desportes: II, 394; Abraham van Diepenbeeck: II, 198; William Dobson: II, 216; Jacob van der Does: III, 126; Louis Dorigny: III, 232; Gerrit Dou: II, 72; Karel Dujardin: III, 138; Albrecht Dürer: II, 3; Anthonis van Dyck: II, 168; Gerbrand van den Eeckhout: III, 123; Adam Elsheimer: II, 20; Ciro Ferri: I, 53; Dominique Fetti: I, 37; Bertholet Flémal: III, 89; Frans Floris de Vriendt: III, 163; Jean-Baptiste Forest: II, 335; Charles de La Fosse: II, 338; Jacques Fouquières: II, 158; Marcantonio Franceschini: III, 34; Martin Fréminet: II, 236 (nur Rahmen); Charles-Alphonse du Fresnoy: II, 283; Ferdinando Galli (Bibiena): III, 47; Louis Garzi: I, 62; Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): I, 386; Claude Gellée (Lorrain): II, 266; Luca Giordano: I, 357; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, 134; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): I, 292; Claude-Guy Hallé: II, 380; Jan Davidsz. de Heem: III, 109; Maarten van Heemskerck: II, 52; Dirck (Theodor) Helmbreker: II, 89; Bartholomeus van der Helst: III, 135; Jan van der Heyden: III, 144 (nur Rahmen); Laurent de La Hire: II, 271; Hans Holbein d. J.: II, 9; Melchior de Hondecoeter: III, 141; Pieter van der Hulst: III, 156 (nur Rahmen); Jan van Huysum: III, 159; Jacob Jordaens: II, 164; Jean Jouvenet: II, 348; Godfrey Kneller: II, 223; Pieter van Laer (Bamboccio): II, 76; Gerard de Lairesse: II, 41; Nicolas Lancret: III, 289; Giovanni Lanfranco: I, 300; Nicolas de Largillière: III, 246; Filippo Lauri: I, 59; Charles Le Brun: II, 303; Claude Lefèbvre: II, 329 (nur Rahmen); Peter Lely: II, 219; François Lemoyne: II, 425; Lucas van Leyden: II, 47; Johannes Lingelbach: III, 95; Nicolas Pierre Loir: II, 317; Jean-Baptiste van Loo: III, 268; Benedetto Luti: I, 131; Carlo Maratta: I, 65; Maria Sibylla Merian: III, 98; Gabriel Metsu: II, 79; Adam Frans van der Meulen: II, 206; Philippe Meusnier: III, 278; Jan Miel: II, 176; Michiel Jansz. van Mierevelt: III, 102; Frans van Mieris d. Ä.: II, 98; Nicolas Mignard: III, 207; Pierre Mignard: II, 275; Abraham Mignon: II, 44 (nur Rahmen); Francisque Millet: II, 213; Agostino Mitelli: III, 12; Giovanni Battista Mola: III, 218 (nur Rahmen); Pier Francesco Mola: I, 313; Joos de Momper: II, 153; Jean-Baptiste Monnoyer: II, 332; Bartolomé

Esteban Murillo: I, 342; Girolamo Muziano: I, 176; Peeter Neefs d. Ä.: II, 155 (nur Rahmen); Eglon van der Neer: III, 153; Caspar Netscher: II, 38; Adam van Noort: III, 176; Mario Nuzzi (de'Fiori): III, 8; Adriaen van Ostade: II, 35; Jacopo Palma il Giovanne: I, 194; Jacopo Palma il Vecchio: I, 190; Francesco Parmigianino (Mazzola): I, 220; Joseph Parrocel: II, 362; Giovanni Francesco Penni (Il Fattore): I, 93; François Perrier: II, 244 (nur Rahmen); Jean Petitot: III, 83; Sebastiano del Piombo (Veneziano): I, 147; Cornelis van Poelenburgh: II, 63; Jacopo da Pontormo: I, 100; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): I, 151; Giuseppe Porta (Salviati): I, 187; Paulus Potter: III, 129; Frans Pourbus: II, 118; Gaspard Poussin: I, 44 (nur Rahmen); Nicolas Poussin: II, 248; Andrea Pozzo: III, 21; Mattia Preti: I, 347; Francesco Primaticcio: I, 212; Camillo Procaccini: I, 225; Giulio Cesare Procaccini: I, 229; Luigi Quaini: III, 29; Erasmus Quellinus II: II, 186; Raffael Sanzio da Urbino: I, 3; Jean Raoux: III, 259; Rembrandt van Rijn: II, 24; Guido Reni: I, 265; Jusepe de Ribera: I, 337; Sebastiano Ricci: I, 202; Hyacinthe Rigaud: II, 405; Jean-Pierre Rivalz: III, 294; Giovanni Francesco Romanelli: I, 48; Giulio Romano: I, 12; Theodoor Rombouts: III, 193; Salvator Rosa: I, 350; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): I, 96; Hans Rottenhamer: II, 16 (nur Rahmen); Jacques de Rousseaux: III, 222 (nur Rahmen); Peter Paul Rubens: II, 140; Jacob van Ruisdael: III, 150 (nur Rahmen); Andrea Sacchi: I, 33; Herman Saftleven: III, 112; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): I, 112; Jean-Baptiste Santerre: II, 384; Andrea del Sarto: I, 88; Roelant Savery: II, 137; Godfried Schalcken: II, 104; Bartolomeo Schedoni: I, 255 (nur Rahmen); Andrea Schiavone: I, 173; Cornelis Schut: III, 196; Christoph Schwartz: II, 13; Daniel Seghers: III, 187; Gerard Seghers: II, 161; Pieter Cornelisz van Slingelandt: III, 147; Frans Snyders: II, 150; Giovan Gioseffe dal Sole: III, 41; Francesco Solimena: III, 52; Bartholomäus Spranger: II, 121; Hendrik van Steenwijk: II, 125; Jacques Stella: II, 256; Jan van der Straet (Stradanus): II, 112; Pierre Subleyras: III, 302; Eustache le Sueur: II, 291; Herman Swanevelt: II, 204 (nur Rahmen); David Teniers d. Ä.: III, 179; David Teniers d. J.: II, 194; Gerard ter Borch: II, 66; Louis Testelin: III, 213; James Thornhill: II, 227; Theodoor van Thulden: II, 201 (nur Rahmen); Marietta Tintoretta (Robusti): I, 171; Tintoretto (Jacopo Robusti): I, 165; Tizian Vecellio: I, 138; Pierre Charles Trémolières: II, 439; François de Troy: II, 358; Alessandro Turchi: I, 199; Lucas van Uden: III, 190; Giovanni da Udine: I, 156; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, 104; Francesco Vanni: I, 121; Luis de Varga: I, 322; Otto van Veen: II, 56; Diego Velázquez: I, 330; Adriaen van de Velde: II, 101; Jan Vermeer: II, 210 (nur Rahmen); Paolo Veronese (Cagliari): I, 180; Leonardo da Vinci: I, 72; Joseph Vivien: III, 284; Daniele da Volterra (Ricciarelli): I, 108; Marten de Vos: II, 115; Simon Vouet: II, 239; Antoine Watteau: II, 420; Jan Baptist Weenix: III, 119; Adriaen van der Werff: II, 107; Jan Wijnants: III, 106; Jan Wildens: III, 199; Philips Wouwermann: II, 84; Domenico Zampieri (Domenichino): I, 276; Federico Zuccari: I, 23; Taddeo Zuccari: I, 18

Doppelmayr (Kat. 56): Barthel Beham: Taf. XIV; Stephan Brechtel d. Ä.: Taf. XIV (zweimal); Leonhard Danner: Taf. XIV; Albrecht Dürer: Taf. XIV (dreimal), Taf. XV (zweimal); Stephan Farfler: Taf. IV; Georg Hartmann: Taf. XIV; Hans Hautsch: Taf. IV; Augustin Hirschvogel: Taf. XIV; Hans Hoffmann: Taf. XV; Jacob Hoffmann: Taf. XV; Wenzel Jamnitzer: Taf. XIV (zweimal); Valentin Maler: Taf. XIV; Johann Neudörffer d. Ä.: Taf. XIV (zweimal); Johann Neudörffer d. J.: Taf. XIV (zweimal); Johannes Petreius: Taf. XIV; Hans Petzolt: Taf. XIV; Joachim von Sandrart: Taf. XIV u. XV; Georg Schwanhardt: Taf. XIV; Georg Schweigger: Taf. XIV; Michael Wolgemut: Taf. XV

Dreux (Kat. 72), alle nn: Alessandro Algardi: VI, (M.DC.LIV); Benôit Audran: IV, (M.DCC.XXI); Gérard Audran: IV, (M.DCC.III); Baccio Bandinelli: II, (M.D.LIX); Federico Barocci: II, (M.DC.XIL); Nicolaes Pietersz. Berchem: III, (M.DC.LXXXIII); Gian Lorenzo

Bernini: III, (M.DC.LXXX); Pieter Brueghel d. Ä.: II, (M.D.XC); Michelangelo Buonarroti: II, (M.D.LXIV); Jacques Callot: II, (M.DC.XXXI); Michelangelo Caravaggio (Merisi): II, (M.DC.IX); Polidoro da Caravaggio (Caldara): IV, (M.D.XLIII); Agostino Carracci: VI, (M.DC.II); Annibale Carracci: II, (M.DC.IX); Rosalba Carriera: IV, (M.DCC.LV); Philippe de Champaigne: VI, (M.DC.LXXIV); François Chéreau: VI, (M.DC.XXIX); Sébastien Le Clerc: IV, (M.DCC.XIV); Nicolas Coustou: IV, (M.DCC.XXXIII); Antoine Coysevox: IV, (M.DCC.XX); Martin Desjardins (von den Bogaert): III, (M.DC.XCXIV); François Duquesnoy: VI, (M.DC.XLIII); Anthonis van Dyck: III, (M.DC.XLI); Gérard Edelinck: IV, (M.DCC.VII); Domenico Fontana: VI, (M.DC.VII); Charles de La Fosse: IV, (M.DCC.XVI); François Girardon: IV, (M.DCC.XV); Hendrik Goltzius: II, (M.DC.XVII); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): VI, (M.DC.LXVII); Hans Holbein d. J.: II, (M.D.LIV); Wenceslaus Hollar: III, (M.DC.LX); Giovanni Lanfranco: VI, (M.DC.XLVII); Nicolas de Largillière: VI, (M.DCC.XLVI); Charles Le Brun: VI, (M.DC.XC); Lucas van Leyden: II, (M.D.XXXIII); Claude Mellan: III, (M.DC.LXXXVIII); Pierre Mignard: III, (M.DC.XCV); Baldassare Peruzzi: II, (M.D.XXXVI); Bernard Picart: IV, (M.DCC.XXXIII); Nicolas Poussin: VI, (M.DC.LXV); Pierre Puget: VI, (M.DC.XCV); Raffael Sanzio da Urbino: I, (M.D.XX); Rembrandt van Rijn: III, (M.DC.LXXIV); Hyacinthe Rigaud: VI, (M.DCC.XLIII); Peter Paul Rubens: III, (M.DC.XL); Andrea del Sarto: I, (M.D.XXX); Anna Maria von Schürmann: III, (M.DC.LXXVIII); Charles Simonneau: IV, (M.DCC.XXVIII); Nicolas-Henri Tardieu: VI, (M.DCC.XLIX); Tizian Vecellio: II, (M.D.LXXVI); Hendrik Verschuring: VI, (M.DC.XC); Virginia da Vezzo: III, (M.DC.XXXVIII); Simon Vouet: III, (M.DC.XLI); Antoine Watteau: IV, (M.DCC.XXI); Domenico Zampieri (Domenichino): III, (M.DC.XLI)

van Dyck (Kat. 25): Hendrik van Balen; Jean-Baptiste Barbé; Schelte a Bolswert; Adriaen Brouwer; Jan Brueghel; Pieter Brueghel d. J.; Jacques Callot; Wenceslas Cobergher; Adam de Coster; Gaspar de Crayer; Jacques Dubroeucq; Anthonis van Dyck (zweimal); Andries van Eertvelt; Hubert van den Eynden; Frans Francken; Frans II Francken; Theodoor Galle; Orazio Gentileschi; Willem Hondius; Gerrit van Honthorst; Pieter de Jode d. Ä.; Pieter de Jode d. J.; Inigo Jones; Jacob Jordaens; Christoph Jacobsz. van der Laemen; Michel Le Blon; Jan Lievens; Theodoor van Loon; Carel van Mallery; Jean Meyssens; Michiel Jansz. van Mierevelt; Johannes van Mildert; Joos de Momper (zweimal); Daniel Mytens; Andreas de Nole; Adam van Noort; Anton van Opstal; Palamedes Palamedesz; Martin Pepijn; Cornelis van Poelenburgh; Paulus Pontius (zweimal); Raffael Sanzio da Urbino; Jan Anthonisz van Ravesteyn; Theodoor Rombouts; Peter Paul Rubens; Martin Ryckaert; Cornelis Saftleven; Cornelis Schut; Gerard Seghers; Peeter Simons; Quintijn Simons; Pieter Snayers; Jan Snellinck (zweimal); Frans Snyders; Adriaen van Stalbemt; Hendrik van Steenwijk; Justus Sustermans; Lucas van Uden; Robert van Voerst; Lucas Vorsterman (zweimal); Cornelis de Vos; Paul de Vos; Simon de Vos; Willem de Vos; Simon Vouet; Sebastian Vrancx; Cornelis de Wael; Jan de Wael; Lucas de Wael; Jan Wildens; Artus Wolffordt; Henriette Wolters; Margaretha Wulfraet

Fanti (Kat. 4), Zahlen in Klammern sind Zuschreibungen: Alimandro Dorigo: XLVI^{r}; Antimachides: XLI^{r}; Antistates Architeto: XLVII^{r}; Niccolo Aretino (Niccolò di Piero Lamberti): (XLIIII^{v}); Argo de Architetura Origine: XLVI^{r}; Aristomenes: VII^{v}; Atramitenus (Artemon): XX^{v}; Bellino Bellini: XL^{r}; Boccaccio Boccaccino: (XXIX^{r}); Michelangelo Buonarroti: XXXVIII^{r}; Callerchros Architeto: XLIX^{r}; Deinocrates: XLIIII^{v}; Leonica Dorigo: XLIX^{r}; Dosso Dossi: (XXXIII-I^{r}); Giovanni Francesco: (XXIIII^{v}); Fra Giovanni Francesco da Ferrara: (XXV^{v}); Francesco Francia: (XXXVI^{r}); Lamberto Florentino: XLIIII^{v}; Lanciloto Famoso: XLVII^{r}; Andrea Mantegna: X^{v}; Matteo da Milano: (XXXI^{r}); Nicomachus: III^{r}; Parrhasios: XIX^{r}; Perugino (Pietro Vannucci): XXII^{v}; Baldassare Peruzzi: (XVI^{r}); Pindiro Florentino: LI^{v}; Pisistrato: XL^{r}; Polydoro Corinthio:

XLI^{r}; Polykles: VIII^{v}; Potino Architeto: LI^{v}; Raffael Sanzio da Urbino: XIII^{r}; Giulio Romano: XXVII^{v}; Luca Signorelli: (VI^{v}); Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): (XXXIII^{r}); Cosmé Tura: (IIII^{r}); Lazzaro Vasari: (XXXV^{v}); Marcus Vitruvius Pollio: XXXVIII^{r}; Zeuxis von Herakleia: XIIII^{v}

Félibien des Avaux (Kat. 49), alle auf dem Frontispiz: Archimedes; Michelangelo Buonarroti; Euklid; Marcus Vitruvius Pollio

Foppens (Kat. 63): Pieter Coecke van Aelst: II, nach 964; Wenceslas Cobergher: II, nach 1162; Anthonis van Dyck: I, vor 76; Jan van Eyck: II, vor 635; Hubert Goltzius: I, nach 486; Dominicus Lampsonius: I, vor 249; Peter Paul Rubens: II, nach 1006; Anna Maria von Schürmann: I, vor 63

Foresti (Kat. 3): Irene: XXXVIII^{r}; Thamira: XXXX^{v}; Marcia Varronis: XXXVIII^{r}

Freher (Kat. 45), alle aus Bd. 3: Pieter Coecke van Aelst: N. 69, Taf. 1448; Michelangelo Buonarroti: N. 71, Taf. 1460; Lucas Cranach: N. 73, Taf. 1474; Albrecht Dürer: N. 67, Taf. 1435; Hubert Goltzius: N. 73, Taf. 1474; Dominicus Lampsonius: N. 76, Taf. 1492; Karel van Mander: N. 77, Taf. 1498; Matthäus Merian d. Ä.: N. 81, Taf. 1532

Fuchs (Kat. 6): alle nach S. 896: Heinrich Füllmaurer; Albert Meyer; Veit Rudolf Specklin

Füessli[1] (Kat. 73): Albrecht Altdorfer: I.1, 1; Jost Amman: I.1, nach 46; Jacques-Antoine Arlaud: II. 2, nach 200; Hans Asper: I.1, 30 (Medaille) u. I.1, nach 30; Johannes Brandenberg: II.2., nach 120; Gregor Brandmüller: II.2, nach 124; Johannes Dünz: II.2, nach 96; Johann Jakob Frey: II,2, nach 234; Mathias Füssli d. Ä.: I.3, nach 82; Johann Conrad Geyger: I,3, nach 90; Joseph Heintz d. Ä.: I.1, nach 52; Samuel Hoffmann: I.3, vor 67; Hans Holbein d. J.: I.1, 9; Johann Rudolf Huber: II.2, nach 212; Johann Balthasar Keller: II.1, vor 3; Niklaus Manuel: I.1, vor 5; Maria Sibylla Merian: I.4, nach 150; Matthäus Merian d. Ä.: I.3, nach 76; Matthäus Merian d. J.: I.4, vor 107; Conrad Meyer: I.3, nach 94; Dietrich Meyer: I.1, nach 60; Felix Meyer: I.4, nach 154; Rudolf Meyer: I.3, nach 92; Pier Francesco Mola: II.3, vor 135; Andreas Morell: II.2, nach 98; Josias Murer: I.1, nach 34; Christoph M(a)urer: I.2, nach 56; Jean Petitot: II.2, vor 83; Gotthart Ringgli: I.2, nach 62; Wilhelm Stettler: II.3, nach 140 (Bild verdeckt durch Vorhang); Tobias Stimmer: I.1, nach 36; Johann Jakob Thurneysser: I.4, nach 114; Hans Heinrich Wägmann: I.2, vor 43; Anna Waser: II.2, nach 224; Jean Rudolf Werdmüller: I.4, nach 142; Rudolf Werenfels: II.2, nach 92; Joseph Werner: I.4, nach 118

Fuessli[2] (Kat. 73): Johann Ludwig Aberli: III, vor 223; Albrecht Altdorfer: I, vor 1; Jost Amman: I, nach 56; Jacques-Antoine Arlaud: II, nach 244; Giuseppe Artaria: IV, vor 115; Hans Asper: I, vor 39; Johann Heinrich Boltschauser: V, nach 198; Francesco Borromini: IV, vor 31; Johannes Brandenberg: II, nach 232; Gregor Brandmüller: II, vor 235; Johann Balthasar Bullinger: III, vor 185; Johann Rudolf Byss: II, vor 223 (nur Blumenstillleben); Francesco Carabelli: IV, nach 170; Bernardo Carlone: IV, nach 4; Giovanni Battista Carlone: IV, nach 20; Giovanni Carlone: IV, vor 25; Giuseppe Carlone: IV, nach 4; Taddeo Carlone: IV, vor 1; Tommaso Carlone: IV, nach 4; Giovanni Battista Colombo: IV, nach 62; Giovanni Battista Innocenzo Colombo: IV, vor 145; Luca Antonio Colombo: IV, nach 72; Johann Rudolf Dälliker: III, vor 141; Jacques-Antoine Dassier: IV, nach 140; Jean Dassier: IV, vor 93; Giovanni Battista Discepoli: IV, vor 23; Balthasar Anton Dunker: V, nach 130; Johannes Dünz: II, vor 167; Carlo Fontana: IV, vor 55; Domenico Fontana: III, nach 264; David Anton Fossati: V, vor 47; Sigmund Freudenberger: IV, vor 189; Johann Jakob Frey: III, nach 27; Felix Christoph Cajetan Fuchs: V, nach 184; Johann Friedrich Funk: V, nach 128; Johann Rudolf Füssli: III, nach 178; Mathias Füssli d. Ä.: I, vor 171; Mathias Füssli d. J.: II, vor 277; Robert Gardelle: IV, vor 105; Christian Gottlieb Geissler: IV, vor 201; Salomon Gessner: III, nach LXIV; Johann Conrad Geyger: I, nach 180; Anton Graff: III, nach 240; Simon Cantone Grigo: IV, vor 169; Johannes Grimoux: III, vor 15; Jakob Emanuel Handmann: III, nach 210; Johann

Karl von Hedlinger: III, vor 75; Johann Kaspar Heilmann: III, nach 196; Joseph Heintz d. Ä.: I, vor 61; David Herrliberger: IV, vor 117; Samuel Hoffmann: I, vor 155; Hans Holbein d. J.: I, nach 10; Johann Rudolf Huber: II, vor 257; Johann Michael Hunger: V, vor 29; Hans Georg Hunkeler: III, nach 58; Johann Balthasar Keller: II, vor 1; Johann Heinrich Keller: III, nach 124; Johannes Kölla: IV, nach 172; Giovanni Pietro Ligario: V, vor 43; Jean-Étienne Liotard: III, vor 161; Johann Heinrich Lips: V, nach 204; Niklaus Manuel: I, nach 4; Christian von Mechel: III, vor 249; Kaspar Meglinger: III, vor 69; Maria Sibylla Merian: II, nach 196; Matthäus Merian d. Ä.: I, vor 165; Matthäus Merian d. J.: I, vor 218; Conrad Meyer: I, vor 199; Dietrich Meyer: I, vor 73; Felix Meyer: II, nach 212; Johann Jakob Meyer: V, nach 162; Rudolf Meyer: I, nach 182; Pier Francesco Mola: I, vor 211; Andreas Morell: II, vor 169; Johann Kaspar Mörikofer: IV, vor 159; George Michael Moser: IV, vor 129; Josias Murer: I, nach 44; Christoph M(a)urer: I, nach 68; Bénédict Alphonse Nicolet: V, nach 118; Johann Rudolf Ochs: IV, nach 86; Hans Peter Oeri: I, nach 242; Joseph Anton Felix Orelli: IV, vor 125; Jean Petitot: I, nach 188; Heinrich Pfenninger: V, nach 174; Franz Ludwig Pfyffer: IV, nach 204; Giuseppe Antonio Pietrini: IV, vor 103; Carlo Luca Pozzi: IV, vor 165; Domenico Pozzi: IV, nach 186; Antonio Raggi: IV, vor 47; Heinrich Rieter: V, nach 192; Gotthart Ringgli: I, vor 77; Domenico Rossi: IV, vor 101; Carlo Francesco Rusca: III, vor 155; Carlo Salterio: IV, vor 41; Johann Ulrich Samson: IV, nach 196; Johann Jakob Schalch: IV, nach 154; Johann Jakob Schärer: III, vor 1; Johann Rudolf Schellenberg: III, vor 255; Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhorn: I, nach 82; Johann Rudolf Schmutz: II, nach 272; Johann Ulrich Schnetzler: III, nach 172; Caspar Joseph Schwendimann: V, nach 122; Giovanni Serodine: IV, vor 27; Agostino Silva: IV, nach 42; Carlo Francesco Silva: IV, vor 77; Francesco Silva: IV, nach 18; Giovanni Francesco Silva: IV, nach 84; Johann Simmler: III, vor 131; Lorenz Spengler: IV, nach 150; Niklaus Sprünglin: V, vor 97; Abbondio Stazio: IV, vor 91; Wilhelm Stettler: II, nach 98 (Bild verdeckt durch Vorhang); Tobias Stimmer: I, nach 46; Johann Rudolf Studer: III, vor 147; Raffaele Sua: IV, vor 139; Pierre Subleyras: IV, nach L; Carpoforo Tencalla: IV, nach 44; Carpoforo Mazzetti Tencalla: IV, nach 108; Johann Jakob Thurneysser: I, nach 236; Francesco Torriani: IV, vor 37; Alexander Trippel: V, nach 152; Johann Martin Veith: II, vor 203; Hans Heinrich Wägmann: I, vor 51; Anna Waser: III, vor 5; Jean Rudolf Werdmüller: II, vor 89; Rudolf Werenfels: I, nach 232; Joseph Werner: I, nach 250; Emanuel Witz: V, nach 66; Caspar Wolf: V, nach 110; Johann Heinrich Wüest: IV, nach 180; Johann Melchior Wyrsch: V, nach 102; Adrian Zingg: III, nach 230

Gaetani (Kat. 76): Leon Battista Alberti: I, Pl. XXVII (I), vor 127; Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): I, Pl. XXII (II), vor 105; Michelangelo Buonarroti: I, Pl. LXXIII (I, II, III), vor 337; Albrecht Dürer: I, Pl. XLI, vor 183; I, Pl. XLII, vor 187; Domenico Fontana: I, Pl. XCII (I, II, III), vor 409; Antonio Pisanello: I, Pl. XI (V), vor 75; Raffael Sanzio da Urbino: I, Pl. LII (I), vor 231; Tizian Vecellio: I, Pl. LXXX (I, VI), vor 362; Leonardo da Vinci: I, Pl. XXXIX (II), vor 171

Gaultier/Le Clerc/Rochemaillet (Kat. 18): Antoine Caron: Feld 142; François Clouet: Feld 141; Germain Pilon: Feld 143

van Gool (Kat. 69): Jacob Appel: II, Pl. E, nach 158; Peter van Bleeck: I, Pl. F, vor 393; Arnold Boonen: I, Pl. E, vor 295; Cornelis de Bruijn: I, Pl. C, nach 112; Adriaan van der Burg: II, Pl. H, nach 212; Jan ten Compe: II, Pl. N, vor 353; Dirck Dalens: II, Pl. E, nach 158; Balthasar Denner: II. Pl. B, nach 56; Robbert Duval: I, Pl. B, vor 79; Jan Georg Freezen: II, Pl. L, nach 278; Jan van Gool: I, Autorenporträt; Cornelis Greenwood: II, Pl. H, nach 212; Adriaen Hanneman: I, Pl. A, nach 14; Jan van Huysum: II, Pl. A, nach 14; Johann Heinrich Keller: II, Pl. K, nach 258; Hendrik van Limborch: I, Pl. G, nach 426; Pieter Lyonet: II, Pl. L, nach 278; Gerard Melder: II, Pl. G, nach

206; Willem van Mieris: II, Pl. D, vor 146; Frans van Mieris d. J.: II, Pl. D, vor 146; Herman van der Mijn: II, Pl. A, nach 14; Louis de Moni: II, Pl. K, nach 258; Carel de Moor: II, Pl. O, nach 422; Isaac de Moucheron: I, Pl. E, vor 295; Theodorus Netscher: I, Pl. C, nach 112; Elias van Nijmegen: II, Pl. M, nach 304; Dionys van Nijmegen: II, Pl. M, nach 304; Bonaventura van Overbeek: I, Pl. C, nach 112; Jan Palthe: II, Pl. N, vor 353; Gerhard Jan Palthe: I, Pl. G, nach 426; Juriaen Pool: I, Pl. D, vor 211; Jan Maurits Quinkhard: II, Pl. C, nach 116; Jan Anthonisz van Ravesteyn: I, Pl. A, nach 14; Tiebout Regters: II, Pl. N, vor 353; Coenraet Roepel: I, Pl. G, nach 426; Jacques Ignatius de Roore: II, Pl. B, nach 56; Rachel Ruysch: I, Pl. D, vor 211; Engel Sam: II, Pl. K, nach 258; Gerard Sanders: II, Pl. M, nach 304; Aert Schouman: II, Pl. H, nach 212; Cornelis Troost: II, Pl. G, nach 206; Mattheus Verheyden: II, Pl. L, nach 278; Nikolaas Verkolje: I, Pl. F, vor 393; Carel Borchaert Voet: I, Pl. E, vor 295; Johannes Vollevens: I. Pl. B, vor 79; II, Pl. B, nach 56; Isaak Walraven: II, Pl. C, nach 116; Jan Wandelaar: II, Pl. E, nach 158; Jan Weenix: I, Pl. B, vor 79; Jacob de Wit: II, Pl. I, nach 218; Henriette Wolters: II, Pl. F, nach 178; Margaretha Wulfraet: I, Pl. F, vor 393

Harding/Harding/Waldron (Kat. 119): John Hoskins: III, nach 64; Robert Peake d. J.: II, nach 80; John Taylor: II, vor 89; Robert Williams: II, nach 72

Hollar (Kat. 28): Albrecht Dürer; Albrecht Dürer d. Ä.

Hollar (Kat. 29): Hans Sebald Beham: Medaillon

Hollar (Kat. 34): Buonamico Buffalmacco; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli); Raffael Sanzio da Urbino; Peter Paul Rubens; Jeanne Ucello; Frans van den Wyngaerde

Hondius (Kat. 16): Cornelis Cort; Albrecht Dürer; Joris Hoefnagel; Lucas van Leyden

Hondius (Kat. 20): Hans von Aachen; Pieter Coecke van Aelst; Pieter Aertsen; Heinrich Aldegrever; Jan van Amstel; Frans Badens; Dirck Barendsz; Joachim Beuckelaer; Jakob Binck; Anthonie van Blocklandt (van Montfoort); Abraham Bloemaert; Hans Bol; Hieronymus Bosch; Dierick Bouts (Theodor von Haarlem); Paul Bril; Crispijn van den Broeck; Pieter Brueghel d. Ä.; Hendrick van Cleve; Joos van Cleve; Matthys Cock; Gillis van Coninxloo; Michiel Coxcie; Albrecht Dürer; Floris van Dyck; Adam Elsheimer; Cornelis Engelbrechtsz; Hubert van Eyck; Jan van Eyck; Frans Floris de Vriendt; Lucas Gassel; Jacques de Gheyn II; Hendrik Goltzius; Hubert Goltzius; Cornelis Cz. Van Haarlem; Maarten van Heemskerck; Joris Hoefnagel; Hans Holbein d. J.; Cornelis Ketel; Willem Key; Lucas van Leyden; Lambert Lombard; Jan Mabuse (Gossaert); Karel van Mander; Quentin Massys; Herri met de Bles; Michiel Jansz. van Mierevelt; Joos de Momper; Anthonis Mor; Gillis Mostaert; Aert Mytens; Isaac Oliver; Bernard van Orley; Joachim Patinir; Gerrit Piertsz. Sweelink; Frans Pourbus; Christian van den Queborn; Jan van Scorel; Bartholomäus Spranger; Jan van der Straet (Stradanus); Otto van Veen; Jan Cornelisz Vermeyen; Cornelis Visscher; Marten de Vos; Adriaen de Vries; Hans Vredeman de Vries; Hendrick Cornelisz. Vroom; Rogier van der Weyden; Joos van Winghe

Houbraken (Kat. 51), Abb. folgt jeweils nach der Seite, wenn nicht anders angegeben: Pieter Jansz van Asch: I, Taf. L, 224; Jan Asselijn: III, Taf. C, 64; Jacob Adriaensz. Backer: I, Taf. M, 272; Ludolf Bakhuizen: II, Taf. I, 245; Hendrik van Balen: I, Taf. D, 62; David Beck: II, Taf. C, vor 79; Johannes van der Beeck (Torrentius): I, Taf. G, 128; Cornelis Pietersz. Bega: I, Taf. O, 326; Gerrit Adriaensz. Berckheyde: III, Taf. P, 189; Job Adriaensz. Berckheyde: III, Taf. P, 189; Jan de Bisschop: III, Taf. H, 212; Abraham Bloemaert: I, Taf. C, 44; Leonaert Bramer: I, Taf. I, 164; Salomon de Bray: I, Taf. I, 164; Jan Gerritsz van Bronckhorst: I, Taf. L, 224; Adriaen Brouwer: I, Taf. O, 326; Jan Brueghel: I, Taf. E, 84; Philippe de Champaigne: I, Taf. L, 224; Wenceslas Cobergher: I, Taf. F, 90; Dirck Crabeth: I, Taf. B, 26; Wouter Crabeth: I, Taf. B, 26; Jacob van der Does: II, Taf. F, 127; Gerrit Dou: II, Taf. A, vor 1; Karel Dujardin: III,

Taf. B, 40; Heyman Dullaert: III, Taf. C, 64; Anthonis van Dyck: I, Taf. K, 183; Gerbrand van den Eeckhout: II, Taf. E, 101; Adam Elsheimer: I, Taf. C, 44; Allart van Everdingen: II, Taf. D, 96; Bertholet Flémal: III, Taf. E, 110; Govaert Flinck: II, Taf. B, vor 19; Wybrand de Geest: I, Taf. F, 90; Abraham Genoels: III, Taf. D, 96; Jan van Goyen: I, Taf. H, 154; Frans Hals: I, Taf. F, 90; Jan Davidsz. de Heem: I, Taf. K, 183; Bartholomeus van der Helst: II, Taf. A, vor 1; Nicolaes van Helt Stockade: I, Taf. R, 358; Gerard Hoet: III, Taf. K, 234; Gillis Claesz. de Hondecoeter: III, Taf. B, 40; Melchior de Hondecoeter: III, Taf. C, 64; Abraham Hondius: III, Taf. M, 282; Dirk van Hoogstraten: I, Taf. I, 164; Jan van Hoogstraten: II, Taf. G, 170; Samuel Dirksz van Hoogstraten: II, Taf. G, 170; Arnold Houbraken: Autorenporträt; Jacob Jordaens: I, Taf. H, 154; David Joris: I, Taf. A, 16; Willem Kalf: II, Taf. H, 197; Godfrey Kneller: III, Taf. K, 234; Joanna Koerten-Blok: III, Taf. N, 294; Philips de Koninck: II, Taf. B, vor 19; Pieter van Laer (Bamboccio): I, Taf. R, 358; Gerard de Lairesse: III, Taf. E, 110; Peter Lely: II, Taf. B, vor 19; Jan Lievens: I, Taf. N, 294; Johannes Lingelbach: II, Taf. G, 170; Otto Marseus van Schrieck: I, Taf. R, 358; Maria Sibylla Merian: III, Taf. I, 220; Gabriel Metsu: III, Taf. B, 40; Frans van Mieris d. Ä.: III, Taf. A, 6; Michiel van Musscher: III, Taf. F, 164; Caspar Netscher: III, Taf. P, 189; Adam van Noort: I, Taf. C, 44; Adriaen van Ostade: I, Taf. Q, 348; Jürgen Ovens: I, Taf. O, 326; Palamedes Palamedesz: I, Taf. N, 294; Jan van Pee: III, Taf. C, 64; Adam Pijnacker: II, Taf. D, 96; David van der Plas: III, Taf. I, 220; Cornelis van Poelenburgh: I, Taf. G, 128; Paulus Potter: II, Taf. F, 127; Erasmus Quellinus II: I, Taf. N, 294; Rembrandt van Rijn: I, Taf. M, 272; Johann Heinrich Roos: II, Taf. K, 277; Peter Paul Rubens: I, Taf. D, 62; Cornelis Saftleven: I, Taf. P, 342; Herman Saftleven: I, Taf. P, 342; Roelant Savery: I, Taf. D, 62; Godfried Schalcken: III, Taf. G, 176; Anna Maria von Schürmann: I, Taf. M, 272; Cornelis Schut: I, Taf. E, 84; Daniel Seghers: I, Taf. G, 128; Jan Snellinck: I, Taf. A, 16; Frans Snyders: I, Taf. E, 84; Hendrik Martensz. Sorgh: II, Taf. C, 79; Jan Steen: III, Taf. A, 6; Juriaen van Streeck: II, Taf. K, 277; David Teniers d. Ä.: I, Taf. P, 342; Gerard ter Borch: III, Taf. B, 40; Augustin Terwesten: III, Taf. L, 248; Philip Tideman: III, Taf. G, 176; Simon Peter Tilemann: II, Taf. C, vor 79; Jacob Toorenvliet: III, Taf. F, 164; Lucas van Uden: I, Taf. F, 90; Jacques Vaillant: II, Taf. E, 101; Wallerant Vaillant: II, Taf. E, 101; Pieter de Valck: I, Taf. G, 128; Otto van Veen: Frontispiz; Adriaen van de Velde: III, Taf. D, 96; Jan Verkolje: III, Taf. M, 282; Hendrik Verschuring: II, Taf. H, 197; Vincent van der Vinne: II, Taf. I, 245; Johannes Voorhout: III, Taf. H, 212; Jan Baptist Weenix: II, Taf. C, vor 79; Adriaen van der Werff: III, Taf. O, 388; Matthijs Wulfraet: III, Taf. L, 248

[Hugford] (Kat. 87): Baccio d'Agnolo (Bartolomeo Baglioni): III, vor 127; Francesco Albani: IX, vor 49; Leon Battista Alberti: II, vor 97; Mariotto di Biagio di Bindo Albertinelli: IV, vor 71; Alessandro Algardi: X, vor 137; Alessandro Allori: VII, 133; Cristofano Allori (Bronzino d. J.): IX, vor 13; Bartolomeo Ammannati: VI, vor 159; Fra Angelico (Guido di Pietro/ Giovanni da Fiesole): I, vor 99; Sofonisba Anguissola: VII, vor 89; Giovanni Andrea Ansaldo: IX, vor 107; Niccolo Aretino (Niccolò di Piero Lamberti): I, vor 69; Spinello Aretino: I, vor 47; Giovanni Baglione: IX, vor 41; Alesso Baldovinetti: I, vor 107; Nanni di Antonio di Banco: I, vor 95; Baccio Bandinelli: V, vor 69; Federico Barocci: VII, vor 57; Don Bartolomeo Abbate di S. Clemente (Bartolomeo della Gatta): II, vor 81; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): III, vor 141; Jacopo Bassano (da Ponte): VI, vor 141; Domenico Beccafumi (Mecherino): V, vor 11; Stefano della Bella: XI, vor 1; Valerio Belli (Vicentino): V, vor 21; Gentile Bellini: II, vor 65; Giovanni Bellini: II, vor 69; Vincenzo Tamagni (da San Gimignano): III, vor 149; Nicolaes Pietersz. Berchem: XI, vor 133; Gian Lorenzo Bernini: X, vor 85; Bernardino di Betto (Pinturicchio): III, vor 83; Lorenzo di Bicci: I, vor 65; Boccaccio Boccaccino: VI, vor

169; Giovanni da Bologna (Giambologna): VII, vor 21; Alessandro Bonvicino (Il Moretto): VI, vor 203; Paris Bordone: VI, vor 99; Andrea Boscoli: VIII, vor 29; Sandro Botticelli: II, vor 103; Sébastien Bourdon: XI, vor 75; Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): III, vor 21; Agnolo Bronzino (di Cosimo): VI, vor 115; Jan Brueghel: IX, vor 119; Filippo Brunelleschi: II, vor 1; Buonamico Buffalmacco: I, vor 9; Giuliano Bugiardini: IV, vor 157; Michelangelo Buonarroti: IV, vor 25; Bernardo Buontalenti (della Girandole): VII, vor 147; Jacques Callot: X, vor 39; Luca Cambiaso: VII, vor 39; Arnolfo Cambio (di Lapo): I, vor 1; Galeazzo Campi: IV, vor 67; Polidoro da Caravaggio (Caldara): V, vor 99; Giovanni Carlone: IX, vor 135; Vittore Carpaccio: III, vor 153; Girolamo da Carpi: VI, vor 77; Agostino Carracci: VIII, vor 79; Annibale Carracci: VIII, vor 97; Ludovico Carracci: VIII, vor 41; Rosalba Carriera: XII, vor 163; Andrea del Castagno: II, vor 41; Valerius Castello: VIII, vor 65; Giovanni Benedetto Castiglione: XI, vor 81; Pietro Cavallini: I, vor 19; Giacomo Cavedone: IX, vor 63; Michelangelo Cerquozzi (della Battaglie/ Babocciate): VIII, vor 127; Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): VIII, vor 107; Elisabeth Sophie Chéron: XII, vor 45; Louis Chéron: XII, vor 125; Carlo Cignani: XI, vor 171; Ludovico Cardi da Cigoli: VIII, vor 89; Cimabue (Cenni di Pepo): I, vor 5; Giulio Clovio: V, vor 213; Angelo Michele Colonna: X, vor 121; Andrea Commodi: VIII, vor 103; Sebastiano Conca: XII, vor 167; Antonio da Correggio (Allegri): V, vor 107; Piero di Cosimo: II, vor 107; Lorenzo Costa: IV, vor 121; Jacques Courtois (Borgognone): XI, vor 137; Charles-Antoine Coypel: XII, vor 129; Lucas Cranach: IV, vor 11; Lorenzo di Credi: III, vor 105; Giuseppe Maria Crespi: XII, vor 137; Domenico Cresti (Passignano): VII, vor 183; Francesco Curradi: VIII, vor 133; Pietro da Cortona (Berrettini): X, vor 49; Cesare Dandini: X, vor 115; Vincenzo Dandini: X, vor 161; Dello di Niccolò Delli: II, vor 11; Carlo Dolci: XI, vor 31; Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi): I, vor 87; François Duquesnoy: X, vor 33; Albrecht Dürer: IV, vor 1; Anthonis van Dyck: X, vor 73; Adam Elsheimer: VIII, vor 143; Jacopo da Empoli: VIII, vor 33; Jan van Eyck: I, vor 73; Gentile da Fabriano: II, vor 25; Paolo Farinato: VII, vor 17; Morto da Feltre: V, vor 45; Ercole Ferrarese (de'Roberti): III, vor 75; Giovanni Andrea de Ferrari: X, vor 101; Ciro Ferri: XII, vor 1; Andrea Ferrucci (da Fiesole): III, vor 51; Giovanni Battista Foggini: XII, vor 67; Domenico Fontana: VII, vor 209; Piero della Francesca: II, vor 21; Baldassare Franceschini (Il Volterrano Giuniore): X, vor 7; Marcantonio Franceschini: XII, vor 41; Antonio Franchi: XII, vor 11; Peter Franchoys: VIII, vor 19; Francesco Francia: III, vor 57; Battista Franco (Samolei): VI, vor 209; Pierre Franqueville: VIII, vor 19; Giovanna Fratellini: XII, vor 157; Francesco Furini: X, vor 131; Anton Domenico Gabbiani: XII, vor 47; Agnolo Gaddi: I, vor 57; Taddeo Gaddi: I, vor 37; Raffaellino del Garbo: IV, vor 77; Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): XII, vor 17; Girolamo Genga: IV, vor 83; Orazio Gentileschi: VIII, vor 105; Cristofano Gherardi: VI, vor 23; Lorenzo Ghiberti: I, vor 83; Domenico Ghirlandaio: III, vor 43; Ridolfo Ghirlandaio: V, vor 59; Luca Giordano: XI, vor 199; Francesco di Giorgio Martini: II, vor 85; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): IV, vor 87; Giotto di Bondone: I, vor 13; Agostino di Giovanni (da Siena): I, vor 29; Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi): IX, vor 149; Francesco Giudici (Franciabigio): IV, vor 185; Hendrik Goltzius: IX, vor 35; Benozzo Gozzoli: II, vor 29; Francesco Granacci: IV, vor 101; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): IX, vor 143; Hans Holbein d. J.: VI, vor 15; Gerrit van Honthorst: X, vor 15; Jacob Jordaens: X, vor 17; Giovanni Lanfranco: IX, vor 91; Nicolas de Largillière: XII, vor 83; Charles Le Brun: XI, vor 121; Peter Lely: XI, vor 87; Ottavio Leoni: X, vor 105; Lucas van Leyden: V, vor 159; Jacopo Ligozzi: VII, vor 231; Filippino Lippi: III, vor 123; Fra Filippo Lippi: II, vor 33; Lorenzo Lippi: X, vor 147; Lippo Fiorentino: I, vor 61; Alfonso Lombardi: V, vor 87; Jean-Baptiste

van Loo: XII, vor 173; Pietro Lorenzetti (Laurati): I, vor 33; Lorenzo Lotti (Lorenzetto): V, vor 167; Lorenzo Lotto: V, vor 171; Benedetto Luti: XII, vor 133; Alessandro Maganza: VIII, vor 49; Benedetto da Maiano: III, vor 15; Andrea Mantegna: III, vor 77; Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano): VII, vor 97; Carlo Maratta: XI, vor 149; Guillaume de Marcillat: IV, vor 19; Onorio Marinari: XI, vor 165; Simone Martini (Memmi): I, vor 23; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): II, vor 37; Quentin Massys: IV, vor 15; Francesco Parmigianino (Mazzola): VI, vor 49; Livio Mehus: XI, vor 191; Antonello da Messina: I, nach 104; Michelozzo Michelozzi (di Bartolommeo): II, vor 49; Frans van Mieris d. Ä.: XII, vor 7; Nicolas Mignard: X, vor 169; Gherardo Miniatore (di Giovanni di Miniato): III, vor 11; Mino da Fiesole (di Giovanni): III, vor 119; Giovanni Battista Mola: XI, vor 59; Baccio da Montelupo: III, vor 97; Fra'Giovanni Angelo Montorsoli: VI, vor 57; Anthonis Mor: VI, vor 229; Giovanni Maria Morandi: XI, vor 145; Giovan Battista Moroni: VII, vor 53; Simone Mosca: V, vor 207; Bartolomé Esteban Murillo: XI, vor 55; Givoanni Battista Naldini: VII, vor 161; Robert Nanteuil: XI, vor 113; Orcagna (Andrea di Cione): I, vor 51; Vellano da Padova (Bartolomeo Bellano): II, vor 45; Gregorio Pagani: VIII, vor 71; Giovanni Battista Paggi: VIII, vor 55; Andrea Palladio: VI, vor 215; Jacopo Palma il Giovanne: VII, vor 239; Jacopo Palma il Vecchio: IV, vor 181; Domenico Parodi: XII, vor 149; Giovanni Francesco Penni (Il Fattore): V, vor 95; Perugino (Pietro Vannucci): II, vor 89; Baldassare Peruzzi: IV, vor 163; Jean Petitot: X, vor 153; Domenico Piola: XI, vor 179; Sebastiano del Piombo (Veneziano): V, vor 39; Bernardino Poccetti: VII, vor 195; Cornelis van Poelenburgh: IX, vor 115; Antonio Pollaiuolo: II, vor 61; Simone del Pollaiuolo (Cronaca): III, vor 109; Jacopo da Pontormo: V, vor 145; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): V, vor 1; Giuseppe Porta (Salviati): VII, vor 33; Frans Pourbus: VIII, vor 139; Nicolas Poussin: X, vor 21; Andrea Pozzo: XII, vor 27; Mattia Preti: XI, vor 41; Francesco Primaticcio: VI, vor 43; Camillo Procaccini: VIII, vor 15; Marcello Provenzale: IX, vor 1; Domenico Puligo: IV, vor 65; Jacopo della Quercia: II, vor 17; Raffael Sanzio da Urbino: IV, vor 189; Marcantonio Raimondi: IV, vor 173; Bartolomeo Ramenghi (Il Bagnacavallo): V, vor 139; Rembrandt van Rijn: X, vor 143; Guido Reni: VIII, vor 147; Jusepe de Ribera: IX, vor 123; Sebastiano Ricci: XII, vor 111; Domenico Riccio: V, vor 177; Hyacinthe Rigaud: XII, vor 75; Orazio Riminaldi: IX, vor 117; Luca della Robbia: I, vor 111; Giovanni Francesco Romanelli: XI, vor 99; Giulio Romano: V, vor 123; Paolo Romano: II, vor 47; Theodoor Rombouts: X, vor 69; Cristoforo Roncalli: VIII, vor 25; Salvator Rosa: XI, vor 65; Cosimo Rosselli: II, vor 57; Matteo Rosselli: IX, vor 29; Antonio Rossellino: III, vor 7; Properzia de'Rossi: V, vor 181; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): V, vor 195; Peter Paul Rubens: IX, vor 3; Giovanni Francesco Rustici: VI, vor 69; Andrea Sacchi: X, vor 109; Ventura Salimbeni (Cavaliere Bevilacqua): VIII, vor 123; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): VI, vor 123; Francesco da Sangallo: VI, vor 135; Antonio da Sangallo: IV, vor 137; Giuliano da Sangallo: III, vor 91; Michele Sanmicheli: V, vor 29; Jacopo Sansovino: IV, vor 125; Andrea Sansovino: III, vor 133; Andrea del Sarto: IV, vor 105; Andrea Schiavone: VII, vor 1; Sinibaldo Scorza: IX, vor 129; Desiderio da Settignano: III, vor 101; Luca Signorelli: III, vor 1; Frans Snyders: IX, vor 59; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): IV, vor 133; Giovanni Antonio Sogliani: IV, vor 169; Massimiliano Soldani Benzi: XII, vor 95; Francesco Solimena: XII, vor 103; Bartholomäus Spranger: VIII, vor 1; Gherardo Starnina: I, vor 79; Hendrik van Steenwijk: IX, vor 139; Jan van der Straet (Stradanus): VII, vor 177; Bernardo Strozzi: IX, vor 83; Eustache le Sueur: XI, vor 93; Justus Sustermans: X, vor 61; Antonio Tempesta: VIII, vor 9; David Teniers d. Ä.: IX, vor 101; Pietro Testa: XI, vor 23; Alessandro Tiarini: IX, vor 19; Pellegrino Tibaldi: VII,

vor 9; Tintoretto (Jacopo Robusti): VI, vor 189; Benvenuto Tisi (Garofalo): V, vor 51; Santi di Tito: VII, vor 167; Tizian Vecellio: IV, vor 145; Francesco Trevisani: XII, vor 91; Girolamo da Treviso: VI, vor 95; Niccolò Tribolo: VI, vor 1; Paolo Uccello: II, vor 13; Giovanni da Udine: V, vor 185; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): VI, vor 31; Francesco Vanni: VIII, vor 119; Ottavio Vannini: IX, vor 109; Giorgio Vasari: VI, vor 173; Diego Velázquez: X, vor 33; Antonio Veneziano: I, vor 43; Liberale da Verona: III, vor 65; Paolo Veronese (Cagliari): VII, vor 101; Andrea del Verrocchio: II, vor 75; Jacopo Vignali: X, vor 7; Giacomo Barozzi da Vignola: VI, vor 83; Leonardo da Vinci: III, vor 29; Daniele da Volterra (Ricciarelli): VI, vor 105; Marten de Vos: VII, 129; Simon Vouet: X, vor 1; Adriaen van der Werff: XII, vor 117; Philips Wouwermann: XI, vor 129; Domenico Zampieri (Domenichino): IX, vor 69; Giovanni Battista Zelotti: VII, vor 141; Federico Zuccari: VII, vor 223; Taddeo Zuccari: VII, vor 71

***Imprenta Real* (Kat. 113)**, alle im 12. Heft: Alonso Cano; Pablo de Céspedes; Juan de Herrera; Bartolomé Esteban Murillo; Jusepe de Ribera; Diego Velázquez

Juncker (Kat. 50): Lucas Cranach d. Ä.: 551; Albrecht Dürer: 181

Kilian (Kat. 82): Hans Burgkmair d. Ä.

Kilian (Kat. 120): Francesco Albani: I, vor 1 (N. 1); Jan Asselijn: I, nach 10 (N. 5); Ludolf Bakhuizen: I, vor 11 (N. 6); Federico Barocci: I, vor 17 (N. 9); Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): III, vor 81 (N. 150); Jacopo Bassano (da Ponte): III, vor 71 (N. 145); Johann Wilhelm Baur: I, vor 19 (N. 10); Jean-Baptiste Belin (Blain de Fontenay le Père): II, nach 38 (N. 75); Nicolaes Pietersz. Berchem: I, vor 21 (N. 11); Nicolas Bertin: I, nach 24 (N. 12); Pietro Bianchi: I, nach 26 (N. 13); Jacques Blanchard: I, nach 30 (N. 15); Thomas Blanchet: I, vor 33 (N. 16); Abraham Bloemaert: I, nach 32 (N. 17); Franco Bolognese: II, nach 60 (N. 86); Francesco Borzone: I, nach 34 (N. 18); Jan Both: I, nach 36 (N. 19); Bon Boullogne: I, nach 38 (N. 20); Louis de Boullogne: I, vor 39 (N. 21); Sébastien Bourdon: I, vor 41 (N. 22); Giacinto Brandi: I, vor 43 (N. 23); Bartholomeus Breenbergh: I, nach 44 (N. 24); Paul Bril: I, nach 50 (N. 27); Adriaen Brouwer: I, vor 51 (N. 28); Jan Brueghel: I, nach 48 (N. 26); Pieter Brueghel d. Ä.: I, nach 46 (N. 25); Michelangelo Buonarroti: I, vor 57, (N. 31); Adriaen van der Cabel: II, nach 84 (N. 99); Denys Calvart: I, nach 64 (N. 34); Luca Cambiaso: I, nach 66 (N. 35); Michelangelo Caravaggio (Merisi): III, nach 12 (N. 114); Polidoro da Caravaggio (Caldara): I, nach 60 (N. 32); Giovanni Battista Carlone: I, vor 77 (N. 40); Agostino Carracci: I, nach 70 (N. 37); Annibale Carracci: I, nach 68 (N. 36); Ludovico Carracci: I, vor 73 (N. 38); Bernardo Castello: I, nach 78 (N. 41); Valerius Castello: I, nach 80 (N. 42); Giovanni Benedetto Castiglione: I, nach 82 (N. 43); Giacomo Cavedone: I, nach 84 (N. 44); Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): I, nach 8 (N. 4); Philippe de Champaigne: I, nach 86 (N. 45); Elisabeth Sophie Chéron: I, nach 88 (N. 46); Louis Chéron: I, nach 90 (N. 47); Carlo Cignani: I, vor 91 (N. 48); Ludovico Cardi da Cigoli: I, vor 75 (N. 39); Nicolas Colombel: I, vor 93 (N. 49); Angelo Michele Colonna: I, vor 95 (N. 50); Gonzales Coques: II, nach 58 (N. 85); Michel Corneille: I, nach 96 (N. 51); Antonio da Correggio (Allegri): I, vor 5 (N. 3); Guillaume Courtois: I, nach 102 (N. 54); Jacques Courtois (Borgognone): I, nach 100 (N. 53); Jean Cousin: I, vor 103 (N. 55); Charles-Antoine Coypel: II, vor 1 (N. 56); Noël Coypel: II, nach 4 (N. 57); Noël-Nicolas Coypel: II, vor 5 (N. 58); Gaspar de Crayer: II, nach 6 (N. 59); Giuseppe Maria Crespi: II, nach 8 (N. 60); Pietro da Cortona (Berrettini): I, vor 97 (N. 52); François Desportes: II, nach 10 (N. 61); Abraham van Diepenbeeck: II, nach 12 (N. 62); William Dobson: II, nach 16 (N. 64); Jacob van der Does: II, nach 14 (N. 63); Nicolas Dorigny: II, vor 17 (N. 65); Gerrit Dou: II, vor 19 (N. 66); Karel Dujardin: II, vor 77 (N. 96); Albrecht Dürer: II, vor 21 (N. 67); Anthonis van Dyck: II, nach 24 (N. 68); Gerbrand van den Eeckhout: II, vor 27 (N. 69); Adam Elsheimer:

II, nach 28 (N. 70); Ciro Ferri: II, nach 30 (N. 71); Dominique Fetti: II, nach 32 (N. 72); Bertholet Flémal: II, nach 34 (N. 73); Frans Floris de Vriendt: II, nach 36 (N. 74); Jean-Baptiste Forest: II, vor 39 (N. 76); Charles de La Fosse: II, vor 41 (N. 77); Jacques Fouquières: II, vor 43 (N. 78); Marcantonio Franceschini: II, vor 45 (N. 79); Charles-Alphonse du Fresnoy: II, nach 48 (N. 80); Ferdinando Galli (Bibiena): I, nach 28 (N. 14); Louis Garzi: II, nach 50 (N. 81); Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): II, nach 52 (N. 82); Claude Gellée (Lorrain): II, nach 54 (N. 83); Luca Giordano: II, nach 56 (N. 84); Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, vor 13 (N. 7); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): I, vor 15 (N. 8); Claude-Guy Hallé: II, nach 62 (N. 87); Jan Davidsz. de Heem: II, vor 63 (N. 88); Maarten van Heemskerck: II, vor 67 (N. 91); Dirck (Theodor) Helmbreker: II, vor 65 (N. 89); Bartholomeus van der Helst: II, nach 66 (N. 90); Laurent de La Hire: II, vor 69 (N. 92); Hans Holbein d. J.: II, vor 71 (N. 93); Melchior de Hondecoeter: II, nach 74 (N. 94); Jan van Huysum: II, vor 75 (N. 95); Jacob Jordaens: II, vor 79 (N. 97); Jean Jouvenet: II, vor 81 (N. 98); Godfrey Kneller: II, nach 86 (N. 100); Pieter van Laer (Bamboccio): II, nach 88 (N. 101); Gerard de Lairesse: II, vor 91 (N. 102); Giovanni Lanfranco: II, vor 93 (N. 103); Nicolas de Largillière: II, vor 95 (N. 104); Filippo Lauri: II, vor 97 (N. 105); Charles Le Brun: I, nach 52 (N. 29); Peter Lely: II, vor 99 (N. 106); François Lemoyne: III, vor 35 (N. 125); Lucas van Leyden: II, vor 101 (N. 107); Johannes Lingelbach: II, vor 103 (N. 108); Nicolas Pierre Loir: III, vor 1 (N. 109); Jean-Baptiste van Loo: IV, nach 84 (N. 205); Benedetto Luti: III, vor 3 (N. 110); Carlo Maratta: III, vor 5 (N. 111); Maria Sibylla Merian: III, nach 10 (N. 113); Gabriel Metsu: III, vor 19 (N. 118); Adam Frans van der Meulen: III, nach 16 (N. 116); Philippe Meusnier: III, nach 18 (N. 117); Jan Miel: III, vor 21 (N. 119); Michiel Jansz. van Mierevelt: III, vor 31 (N. 124); Frans van Mieris d. Ä.: III, vor 23 (N. 120); Nicolas Mignard: III, vor 25 (N. 121); Pierre Mignard: III, vor 27 (N. 122); Francisque Millet: III, vor 29 (N. 123); Agostino Mitelli: III, vor 15 (N. 115); Pier Francesco Mola: III, vor 35 (N. 126); Joos de Momper: III, vor 37 (N. 127); Jean-Baptiste Monnoyer: III, nach 38 (N. 128); Bartolomé Esteban Murillo: III, nach 40 (N. 129); Girolamo Muziano: III, nach 42 (N. 130); Eglon van der Neer: III, nach 46 (N. 132); Caspar Netscher: III, nach 48 (N. 133); Adam van Noort: III, nach 52 (N. 135); Mario Nuzzi (de'Fiori): III, nach 50 (N. 134); Adriaen van Ostade: III, vor 52 (N. 136); Jacopo Palma il Giovanne: III, vor 55 (N. 138); Jacopo Palma il Vecchio: III, vor 55 (N. 137); Francesco Parmigianino (Mazzola): III, vor 7 (N. 112); Joseph Parrocel: III, nach 53 (N. 139); Giovanni Francesco Penni (Il Fattore): III, nach 60 (N. 140); Jean Petitot: III, nach 62 (N. 141); Sebastiano del Piombo (Veneziano): III, nach 64 (N. 142); Cornelis van Poelenburgh: III, vor 69 (N. 144); Jacopo da Pontormo: III, vor 73 (N. 146); Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): III, vor 77 (N. 148); Giuseppe Porta (Salviati): III, vor 79 (N. 149); Paulus Potter: II, vor 83 (N. 151); Frans Pourbus: III, vor 75 (N. 147); Nicolas Poussin: III, vor 85 (N. 152); Andrea Pozzo: III, nach 88 (N. 153); Mattia Preti: III, nach 90 (N. 154); Francesco Primaticcio: III, nach 92 (N. 155); Camillo Procaccini: III, nach 94 (N. 156); Giulio Cesare Procaccini: III, nach 96 (N. 157); Luigi Quaini: III, nach 98 (N. 158); Erasmus Quellinus II: III, nach 100 (N. 159); Raffael Sanzio da Urbino: III, vor 103 (N. 161); Jean Raoux: III, vor 101 (N. 160); Rembrandt van Rijn: III, vor 105 (N. 162); Guido Reni: III, vor 109 (N. 163); Jusepe de Ribera: III, vor 113 (N. 164); Sebastiano Ricci: III, nach 116 (N. 165); Hyacinthe Rigaud: III, nach 118 (N. 166); Antoine Rivalz: IV, vor 1 (N. 167); Giovanni Francesco Romanelli: IV, nach 6 (N. 169); Giulio Romano: III, nach 66 (N. 143); Theodoor Rombouts: IV, nach 8 (N. 170); Salvator Rosa: IV, nach 10 (N. 171); Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): IV, vor 13 (N. 172); Peter Paul Rubens: IV, vor 15 (N. 173); Andrea Sacchi:

IV, nach 18 (N. 174); Herman Saftleven: IV, nach 116 (N. 220); Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): IV, nach 20 (N. 175); Jean-Baptiste Santerre: IV, nach 22 (N. 176); Andrea del Sarto: IV, vor 25 (N. 177); Roelant Savery: IV, nach 28 (N. 178); Godfried Schalcken: IV, nach 30 (N. 179); Andrea Schiavone: IV, nach 32 (N. 180); Cornelis Schut: IV, nach 34 (N. 181); Christoph Schwartz: IV, nach 36 (N. 182); Daniel Seghers: IV, vor 37 (N. 183); Gerard Seghers: IV, vor 39 (N. 184); Pieter Cornelisz van Slingelandt: IV, vor 41 (N. 185); Frans Snyders: IV, nach 42 (N. 186); Giovan Gioseffe dal Sole: IV, nach 44 (N. 187); Francesco Solimena: IV, nach 46 (N. 188); Bartholomäus Spranger: IV, nach 48 (N. 189); Hendrik van Steenwijk: IV, vor 51 (N. 190); Jacques Stella: IV, vor 53 (N. 191); Pierre Subleyras: IV, nach 56 (N. 192); Eustache le Sueur: IV, nach 58 (N. 193); David Teniers d. Ä.: IV, vor 61 (N. 194); David Teniers d. J.: IV, nach 62 (N. 195); Gerard ter Borch: IV, nach 66 (N. 196); Louis Testelin: IV, nach 68 (N. 197); James Thornhill: IV, nach 70 (N. 198); Marietta Tintoretta (Robusti): IV, vor 71 (N. 199); Tintoretto (Jacopo Robusti): IV, vor 3 (N. 168); Tizian Vecellio: IV, vor 73 (N. 200); Pierre Charles Trémolières: IV, nach 76 (N. 201); François de Troy: IV, nach 78 (N. 202); Alessandro Turchi: I, vor 3 (N. 2); Lucas van Uden: IV, nach 80 (N. 203); Giovanni da Udine: III, nach 44 (N. 131); Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, vor 55 (N. 30); Francesco Vanni: IV, nach 82 (N. 204); Luis de Varga: IV, vor 87 (N. 206); Otto van Veen: IV, nach 88 (N. 207); Diego Velázquez: IV, nach 90 (N. 208); Adriaen van de Velde: IV, nach 92 (N. 209); Paolo Veronese (Cagliari): I, nach 62 (N. 33); Leonardo da Vinci: IV, nach 94 (N. 210); Joseph Vivien: IV, nach 96 (N. 211); Daniele da Volterra (Ricciarelli): IV, nach 98 (N. 212); Marten de Vos: IV, nach 100 (N. 213); Simon Vouet: IV, nach 102 (N. 214); Antoine Watteau: IV, vor 105 (N. 215); Jan Baptist Weenix: IV, nach 108 (N. 216); Adriaen van der Werff: IV, vor 109 (N. 217); Jan Wildens: IV, nach 112 (N. 218); Philips Wouwermann: IV, vor 113 (N. 219); Domenico Zampieri (Domenichino): IV, vor 117 (N. 221); Federico Zuccari: IV, nach 122 (N. 223); Taddeo Zuccari: IV, nach 120 (N. 222)

Klein (Kat. 101): Albrecht Dürer: Bd. 2; Salomon Gessner: Bd. 5; Anton Raphael Mengs: Bd. 3; Peter Paul Rubens: Bd. 4

Knorr (1738) (Kat. 61): Frontispiz: Albrecht Dürer; Raffael Sanzio da Urbino

Knorr (1759) (Kat. 74): Hendrik van Balen: Pl. 7, nach 118; Johannes van der Beeck (Torrentius): Pl. 8, nach 146; Abraham Bloemaert: Pl. 5, nach 116; Albrecht Dürer d. Ä: Pl. 3, nach 20; Adam Elsheimer: Pl. 5, nach 116; Lavinia Fontana: Pl. 11, nach 218; David Joris: Pl. 3, nach 20; Adam van Noort: Pl. 5, nach 116; Cornelis van Poelenburgh: Pl. 8, nach 146; Marcantonio Raimondi: Pl. 1, nach 96; Roelant Savery: Pl. 7, nach 118; Martin Schongauer (Schön): Pl. 1, nach 96; Daniel Seghers: Pl. 8, nach 146; Elisabetta Sirani: Pl. 11, nach 218; Jan Snellinck: Pl. 3, nach 20; Lucas van Uden: Pl. 7, nach 118; Michael Wolgemut: Pl. 1, nach 96

Laborde/Zurlauben (Kat. 97): Hans Holbein d. J.: II, vor 69, Bild 4; Jean-Étienne Liotard: II, nach 36, Bild 8; Matthäus Merian d. Ä.: II, nach 36, Bild 7; Hans Christoph Stimmer: II, nach 64, Bild 6

Lampsonius (Kat. 11): Pieter Coecke van Aelst: 16; Jan van Amstel: 11; Hieronymus Bosch: 3; Dierick Bouts (Theodor von Haarlem): 5; Pieter Brueghel d. Ä.: 19; Joos van Cleve: 12; Hieronymus Cock: 23; Matthys Cock: 13; Hubert van Eyck: 1; Jan van Eyck: 2; Frans Floris de Vriendt: 22; Lucas Gassel: 21; Willem Key: 20; Lucas van Leyden: 10; Lambert Lombard: 18; Jan Mabuse (Gossaert): 7; Quentin Massys: 9; Herri met de Bles: 14; Bernard van Orley: 6; Joachim Patinir: 8; Jan van Scorel: 17; Jan Cornelisz Vermeyen: 15; Rogier van der Weyden: 4

Lastri/Renard (Kat. 111): Mariotto di Biagio di Bindo Albertinelli: I, Kap. XXXIX; Alessandro Allori: I, Kap. LIX; Cristofano Allori (Bronzino d. J.): II, Kap. LXXII; Fra Angelico (Guido di Pietro/ Giovanni da Fiesole): I,

Kap. XVII; Spinello Aretino: I, Kap. XIII; Margaritone d'Arezzo: I, Kap. VII; Mario Balassi: II, Kap. C; Alesso Baldovinetti: I, Kap. XXIII; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): I, Kap. XXXVIII; Domenico Beccafumi (Mecherino): I, Kap. XXXXIX; Lorenzo di Bicci: I, Kap. XI; Giovanni Bilivert: II, Kap. LXXXXI; Fabrizio Boschi: II, Kap. LXXVIII; Andrea Boscoli: II, Kap. LXX; Sandro Botticelli: I, Kap. XXVI; Agnolo Bronzino (di Cosimo): I, Kap. LII; Buonamico Buffalmacco: I, Kap. V; Giuliano Bugiardini: I, Kap. XXXXII; Michelangelo Buonarroti: I, Kap. XXXIV; Ludovico Buti: II, Kap. LXXXII; Alessandro Casolani: II, Kap. LXII; Andrea del Castagno: I, Kap. XXII; Salvo Castellucci: II, Kap. LXXXXVI; Agostino Ciampelli: II, Kap. LXXV; Ludovico Cardi da Cigoli: II, Kap. LXXXIX; Cimabue (Cenni di Pepo): I, Kap. VIII; Antonio Circignani (Pomarancio): II, Kap. LXVIII; Andrea Commodi: II, Kap. LXXXX; Piero di Cosimo: I, Kap. XXXVII; Lorenzo di Credi: I, Kap. XXXI; Domenico Cresti (Passignano): II, Kap. LXVI; Francesco Curradi: II, Kap. LXXVII; Pietro da Cortona (Berrettini): II, Kap. LXXXXV; Cesare Dandini: II, Kap. LXXXXII; Pietro Dandini: II, Kap. CXII; Vincenzo Dandini: II, Kap. CV; Carlo Dolci: II, Kap. CX; Jacopo da Empoli: II, Kap. LXIX; Felice Ficherelli: II, Kap. LXXXVIII; Astagio Fontebuoni: II, Kap. LXXXVII; Baldassare Franceschini (Il Volterrano Giuniore): II, Kap. CIV; Francesco Furini: II, Kap. CII; Anton Domenico Gabbiani: II, Kap. CVI; Taddeo Gaddi: I, Kap. XI; Artemisia Gentileschi: II, Kap. LXXXIV; Cristofano Gherardi: I, Kap. LIV; Alessandro Gherardini: II, Kap. CXVI; Domenico Ghirlandaio: I, Kap. XXVIII; Ridolfo Ghirlandaio: I, Kap. XXXXIII; Giotto di Bondone: I, Kap. IX; Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi): II, Kap. IC; Francesco Giudici (Franciabigio): I, Kap. XXXXV; Benozzo Gozzoli: I, Kap. XVIII; Francesco Granacci: I, Kap. XXXIII; Giuseppe Grisoni: II, Kap. CXX; Niccolò Lapi: II, Kap. CXVII; Filippino Lippi: I, Kap. XXVII; Fra Filippo Lippi: I, Kap. XXI; Lorenzo Lippi: II, Kap. CIII; Aurelio Lomi: II, Kap. LXXXIII; Benedetto Luti: II, Kap. CXIV; Girolamo Macchietti: II, Kap. LXXVI; Rutilio Manetti: II, Kap. LXIII; Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano): II, Kap. LXXIII; Onorio Marinari: II, Kap. CXI; Simone Martini (Memmi): I, Kap. X; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): I, Kap. XX; Donato od. Fra Arsenio Mascagni: II, Kap. LXXXXIV; Giuseppe Melani: II, Kap. CVIII; Vincenzo Meucci: II, Kap. CXIX; Francesco Montelatici (Cecco Bravo): II, Kap. LXXXXIII; Giovanni Maria Morandi: II, Kap. LXXXXVII; Francesco da Morandini (Il Poppi): I, Kap. LVI; Givoanni Battista Naldini: I, Kap. LVII; Giuseppe Niccola Nasini: II, Kap. CVII; Bartolommeo Neroni (Il Riccio): I, Kap. LVIII; Giacomo Pacchiarotti: I, Kap. XXXXVIII; Gregorio Pagani: II, Kap. LXXI; Masolino da Panicale: I, Kap. XIX; Perugino (Pietro Vannucci): I, Kap. XXX; Baldassare Peruzzi: I, Kap. XXXVI; Stefano Pieri: II, Kap. LXXIV; Simone Pignoni: II, Kap. CIX; Giunta Pisano: I, Kap. VI; Bernardino Poccetti: II, Kap. LXVII; Antonio Pollaiuolo: I, Kap. XXIV; Jacopo da Pontormo: I, Kap. XXXXIV; Domenico Puligo: I, Kap. XXXV; Tommaso Redi: II, Kap. CXV; Orazio Riminaldi: II, Kap. LXXXV; Cosimo Rosselli: I, Kap. XXV; Matteo Rosselli: II, Kap. LXXXXVIII; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): I, Kap. XXXXVII; Giovanni Francesco Rustici: II, Kap. LXIV; Giovanni Camillo Sagrestani: II, Kap. CXVIII; Ventura Salimbeni (Cavaliere Bevilacqua): II, Kap. LXI; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): I, Kap. LV; Andrea del Sarto: I, Kap. XXXX; Luca Signorelli: I, Kap. XXXII; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): I, Kap. XXXXI; Giovanni Antonio Sogliani: I, Kap. XXXXVI; Pietro Sorri: II, Kap. LXXXVI; Andrea Tafi: I, Kap. IV; Antonio Tempesta: II, Kap. LXV; Santi di Tito: I, Kap. LX; Paolo Uccello: I, Kap. XIV; Cosimo Ulivelli: II, Kap. CXIII; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, Kap. LI; Francesco Vanni: II, Kap. LXXX; Raffaello Vanni: II, Kap. LXXXI; Ottavio Vannini: II, Kap. LXXIX; Giorgio Vasari: I, Kap. LIII; Antonio Veneziano: I, Kap. XII; Andrea del Verrocchio: I, Kap. XVI; Jacopo Vignali: II, Kap. CI; Leonardo da Vinci: I, Kap. XXIX; Daniele da Volterra (Ricciarelli): I, Kap. L

Lavater (Kat. 90): Johann Georg Blendinger: I, nach 252; III, vor 187 (1); Gabriel Bodenehr d. Ä.: III, vor 187 (4); Michelangelo Buonarroti: III, vor 181, vor 183 (zweimal); Daniel Chodowiecki: I, 254; Giulio Clovio: II, 221; Edward Cooper: III, nach 190 (1); Dirck Volkertsz. Coornhert: III, 252 und nach 252; Laurent Delvaux: III, nach 190 (10); Johann Melchior Dinglinger: I, nach 252 (zweimal); Christoph Dorsch: III, vor 187 (5); François Duquesnoy: II, 231 u. III, nach 190 (11); Albrecht Dürer: III, 182; Anthonis van Dyck: II, nach 232; Johann Franz Ermels: III, vor 187 (10); Andrea Ferrucci: III, vor 185 (4); Johann Jakob Frey: I, nach 252; Theodor Frye: III, 191; Lorenzo Ghiberti: III, vor 185 (1); Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, vor 219; Louis Goupy: III, nach 190 (2); Anton Graff: III, 186; Johann Karl von Hedlinger: III, nach 176 u. vor 177 (dreimal); Abraham Hondius: III, nach 190 (8); Willem Hondius: IV, vor 311 (2); Ozias Humphry: II, 224; Philipp Kilian: III, vor 187 (11); Godfrey Kneller: III, vor 187 (12); Johann Kölla: II, nach 220 (A u. B); Johann Kupetzky: I, nach 252 (zweimal); III, vor 187 (7); Johann Heinrich Lips: II, nach 222; Alfonso Lombardi: III, vor 185 (2); Janus Lutma: II, vor 229 u. 229; Giovanni Murari: III, nach 190 (9); Heinrich Pfenninger: II, vor 225 u. 226; III, vor 259 u. 261; Paulus Pontius: II, nach 230; Praxiteles: III, vor 51; Johann Gottlieb Prestel: III, vor 171; Raffael Sanzio da Urbino: I, vor 117; III, nach 60, 169; Allan Ramsey: III, nach 190 (3); Charles Christian Reisen: III, nach 190 (7); Joshua Reynolds: III, 173; Johann Elias Ridinger: I, nach 252 (zweimal); III, vor 187 (3); Franz Ignaz Roth: III, vor 187 (8) (als Gottfried bezeichnet); Georg Philipp Rugendas: III, vor 187 (6); John Michael Rysbrack: III, nach 190 (6); Johann Christoph Schaupp: I, nach 252; III, vor 187 (2); Johann Rudolf Schellenberg: III, 170 und nach 170; Enoch Seeman: III, nach 190 (5); James Thornhill: III, nach 190 (12); Leonardo da Vinci: III, vor 185 (3); Christoph Weigel: III, vor 187 (9); Benjamin West: III, nach 178, 179 u. nach 180; Johann Wootton: III, nach 172, nach 190 (4); Sir Christopher Wren: I, vor 253 (zweimal)

Leoni (Kat. 22): Dreier Stich: Felice Antonio Casone; Camillo Graffico; Ercole Pedemonte; Vierer Stich: Camillo Graffico; Sigmund Laire; Ottavio Leoni; Cosimo Orsini

Leoni/Amidei (Kat. 57): Giovanni Baglione: nach 62; Gian Lorenzo Bernini: nach 122 u. Medaille 123; Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): vor 37; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): nach 74; Lodovico Leoni: nach 4; Ottavio Leoni: vor 1; Carlo Maratta: vor 147 u. Medaille 147; Marcello Provenzale: nach 32; Cristoforo Roncalli: vor 13; Tommaso Salini: vor 9; Antonio Tempesta: vor 21; Virginia da Vezzo: 53 (Medaille); Simon Vouet: nach 52 u. Medaille 53

Longhi (Kat. 78): Jacopo Amigoni: VII; Giuseppe Angeli: XIII; Niccolò Bambini: I; Giuseppe Camerata: XI; Fabio Canal: XVIII; Gianbettino Cignaroli: VI; Gaspare Diziani: IX; Francesco Fontebasso: XV; Jacob Guarana: XIIII; Gregorio Lazzarini: III; Alexander Longhi: XXIV; Pietro Longhi: XII; Domenico Maggiotto (Fedeli): XVI; Jacopo Marieschi: XXII; Antonio Marinetti (Il Chiozzotro): XVII; Giuseppe Nogari: X; Pietro Antonio Novelli: XXIII; Giovanni Battista Piazzetta: IV; Giovanni Battista Pittoni: VIII; Francesco Polazzo: XX; Sebastiano Ricci: II; Giovanni Battista Tiepolo: V; Antonio Zucchi: XXI; Francesco Zugno: XIX

Malvasia (Kat. 42): Francesco Albani: II, 222; Baldassarre Aloisi (Il Galanino): II, 128; Cesare Aretusi: I, 330; Cesare Baglione: I, 338; Franco Bolognese: I, 12 (nur Rahmen); Francesco Brizio: I, 534; Denys Calvart: I, 248; Simone Cantarini (Il Pesarese): II, 434 (nur Rahmen); Agostino Carracci: I, 355; Annibale Carracci: I, 356; Antonio Carracci: I, 516; Ludovico Carracci: I, 354; Giacomo Cavedone: II, 214; Bartolomeo Cesi: I, 316; Angelo Michele Colonna: II, 387; Giovanni Battista Cremonini: I, 296; Girolamo Curti: II, 156; Lippo di Dalmasio (Scannabecchi): I, 24; Giovanni Andrea Donducci: II, 92; Pietro Faccini: I, 562; Lavinia Fontana: I, 214; Prospero Fontana:

I, 213; Francesco Francia: I, 38; Giovanni Battista Francia: I, 52; Lorenzo Garbieri: II, 296; Francesco Gessi: II, 344 (nur Rahmen); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): II, 358; Lucio Massari: I, 550; Agostino Mitelli: II, 388; Bartolomeo Passarotti: I, 235; Tiburzio Passerotti: I, 236; Francesco Primaticcio: I, 150; Camillo Procaccini: I, 272; Carlo Antonio Procaccini: I, 274; Ercole Procaccini: I, 271 (nur Rahmen); Giulio Cesare Procaccini: I, 273; Marcantonio Raimondi: I, 62; Bartolomeo Ramenghi (Il Bagnacavallo): I, 132; Guido Reni: II, 2; Lorenzo Sabatini: I, 226 (nur Rahmen); Orazio Samacchini: I, 206; Antonio Scalvati: I, 526 (nur Rahmen); Elisabetta Sirani: II, 452; Giovanni Andrea Sirani: II, 451; Leonello Spada: II, 102; Innocenzo Tacconi: I, 570; Alessandro Tiarini: II, 180; Pellegrino Tibaldi: I, 164 (nur Rahmen); Giovanni Luigi Valesio: II, 138 (nur Rahmen); Domenico Zampieri (Domenichino): II, 308

van Mander (Kat. 80): Hans von Aachen: II, Taf. NN, nach 132; Pieter Coecke van Aelst: I, Taf. W, vor 257; Pieter Aertsen: I, Taf. U, nach 234; Rijckaert Aertsz: I, Taf. X, nach 260; Heinrich Aldegrever: I, Taf. O, nach 140; Jan van Amstel: I, Taf. K, nach 88; Frans Badens: II, Taf. WW, vor 201; Hendrik van Balen: II, Taf. RR, vor 153; Dirck Barendsz: I, Taf. Z, nach 298; Hans Sebald Beham: I, Taf. D, nach 36; Joachim Beuckelaer: I, Taf. T, nach 190; Anthonie van Blocklandt (van Montfoort): I, Taf. Z, nach 298; Abraham Bloemaert: II, Taf. VV, nach 192; Hans Bol: I, Taf. CC, nach 326; Hieronymus Bosch: I, Taf. L, vor 95; Dierick Bouts (Theodor von Haarlem): I, Taf. G, nach 46 (Porträt von Bernard von Orley); Paul Bril: II, Taf. GG, vor 51; Crispijn van den Broeck: I, Taf. BB, nach 322; Jan Brueghel: II, Taf. NN, nach 132; Pieter Brueghel d. Ä.: I, Taf. T, nach 190; Pieter Brueghel d. J.: II, Taf. NN, nach 132; Jan Stefan van Calcar (Giovanni Fiammingo): I, Taf. M, vor 105; Allaert Claesz: I, Taf. V, nach 236; Hendrick van Cleve: I, Taf. R, nach 170; Joos van Cleve: I, Taf. O, nach 140; Hieronymus Cock: I, Taf. S, nach 176; Matthys Cock: I, Taf. S, nach 176; Gillis van Coninxloo: I, Taf. CC, nach 326; Dirck Volkertsz. Coornhert: I, Taf. Y, vor 307; Cornelis Cort: I, Taf. Y, vor 307; Michiel Coxcie: I, Taf. W, vor 257; Dirck Crabeth: II, Taf. HH, vor 53; Wouter Crabeth: II, Taf. HH, vor 53; Lucas Cranach: I, Taf. D, nach 36; Cornelis IJsbrantsz Cussens: II, Taf. PP, vor 143; Cornelis Jacobsz Delff: II, Taf. SS, vor 163; Jacob Willemsz. Delff d. Ä.: II, Taf. II, nach 88; Jacob Willemsz. Delff d. J.: II, Taf. II, nach 88; Nicolas Cornelisz Delff: II, Taf. PP, vor 143; Barend Dircksz: I, Taf. V, nach 235; Zacharias Dolendo: II, Taf. UU, vor 191; Aart Jansz. Druyvestein: II, Taf. ZZ, vor 215; Albrecht Dürer: I, Taf. G, nach 46; Albrecht Dürer d. Ä: I, Taf. C, vor 35; Floris van Dyck: II, Taf. YY, nach 210; Adam Elsheimer: II, Taf. MM, vor 117; Cornelis Engelbrechtsz: I, Taf. H, nach 68; Cornelis Engelsz.: II, Taf. SS, vor 163; Hubert van Eyck: I, Taf B, nach 30 u. Taf B*, vor 31; Jan van Eyck: I, Taf B, nach 30 u. Taf B* vor 31; Frans Floris de Vriendt: I, Taf. U, nach 234; Frans II Francken: I, Taf. EE, nach 340; Jeroon Franken: I, Taf. EE, nach 340; Philips Galle: I, Taf. G, vor 105; Lucas Gassel: I, Taf. N, nach 114; Marcus Gerards d. J.: II, Taf. TT, nach 176; Jacques de Gheyn II: I, Taf. DD, vor 331; Hugo van der Goes: I, Taf. C, vor 35; Hendrik Goltzius: II, Taf. LL, nach 116; Hubert Goltzius: I, Taf. T, nach 190; Jan Goltzius: I, Taf. FF, vor 349; Cornelis Cz. Van Haarlem: II, Taf. LL, nach 116; Frans Hals: II, Taf. ZZ, vor 215; Maarten van Heemskerck: I, Taf. W, vor 257; Joseph Heintz d. Ä.: II, Taf. PP, vor 143; Jan van Hemessen: I, Taf. E, vor 37; Joris Hoefnagel: I, Taf. EE, nach 340; Hans Holbein d. Ä.: I, Taf. A, nach 12; Hans Holbein d. J.: I, Taf. N, nach 114; Dirck Jacobsz.: I, Taf. F, nach 38; Hughe Jacobsz.: I, Taf. I, nach 72; Jakob Janszen von Haarlem: I, Taf. P, nach 154; Gerard de Jode: I, Taf. D, nach 36; Pieter de Jode d. Ä.: II, Taf. MM, vor 117; Cornelis Ketel: II, Taf. GG, vor 51; Willem Key: I, Taf. U, nach 234; Hendrick de Keyser: II, Taf. UU, vor 191; Lukas Cornelisz. de Kok: I, Taf. I, nach 72; Dominicus Lampsonius:

I, Taf. Z, nach 298; Balthasar Lauwers: II, Taf. YY, nach 210; Aertgen van Leyden: I, Taf. L, vor 95; Lucas van Leyden: I, Taf. H, nach 68; Joos van Liere: I, Taf. Y, vor 307; Lambert Lombard: I, Taf. K, nach 88; Melchior Lorck: I, Taf. R, nach 170; Jan Mabuse (Gossaert): I, Taf. O, nach 140; Karel van Mander: I, vor 1 (Autorenporträt); Jan Mandyn: I, Taf. A, nach 12; Jan Massys: I, Taf. I, nach 72; Quentin Massys: I, Taf. L, vor 95; Jakob Matham: II, Taf. MM, vor 117; Israhel van Meckenem: I, Taf. E, vor 37; Herri met de Bles: I, Taf. N, nach 114; Jan Miechelsz. van Mierevelt: II, Taf. KK, vor 89; Michiel Jansz. van Mierevelt: II, Taf. II, nach 88; Joos de Momper: II, Taf. QQ, nach 146; Anthonis Mor: I, Taf. S, nach 176; Paulus Moreelse: II, Taf. YY, nach 210; Gillis Mostaert: I, Taf. Q, nach 156; Jacob van Musscher: II, Taf. XX, vor 205; Aert Mytens: I, Taf. AA, vor 311; Willem van Nieulandt II: II, Taf. RR, vor 153; Adam van Noort: II, Taf. TT, nach 176; Bernard van Orley: I, Taf. H, nach 68 (Porträt von Dirck Bouts); Albert van Ouwater: I, Taf. G, nach 46; Joachim Patinir: I, Taf. K, nach 88; Gerrit Piertsz. Sweelink: II, Taf. RR, vor 153; Pieter Pietersz. d. Ä.: I, Taf. AA, vor 311; Frans Pourbus: I, Taf. AA, vor 311; Christian van den Queborn: I, Taf. Q, nach 156; Jan Anthonisz van Ravesteyn: II, Taf. WW, vor 201; Egidius Sadeler: II, Taf. OO, vor 137; Jan Sadeler: II, Taf. OO, vor 137; Raphael Sadeler: II, Taf. OO, vor 137; Jan Saenredam: II, Taf. QQ, nach 146; Roelant Savery: II, Taf. ZZ, vor 215; Martin Schongauer (Schön): I, Taf. E, vor 37; Christoph Schwartz: I, Taf. M, vor 105; Jan van Scorel: I, Taf. K, nach 88; Albert Simonsz.: II, Taf. II, nach 88 u. II, Taf. KK, vor 89 (?); Jan Snellinck: II, Taf. SS, vor 163; Bartholomäus Spranger: II, Taf. GG, vor 51; Hendrik van Steenwijk: I, Taf. DD, vor 331; Pieter Stevens: II, Taf. QQ, nach 146; Jan van der Straet (Stradanus): I, Taf. FF, vor 349; Lambert Suavius: I, Taf. F, vor 39; Jan Swart van Groningen: I, Taf. P, nach 154; Joachim Uitenwaal (Wtewael): II, Taf. UU, vor 191; Marten van Valckenborch: I, Taf. BB, nach 322; Otto van Veen: II, Taf. TT, nach 176; Pieter van Veen: I, Taf. BB, nach 322; Augustin Jorisz. Verburcht: I, Taf. R, nach 170; Tobias Verhaecht: II, Taf. VV, nach 192; Jan Cornelisz Vermeyen: I, Taf. O, nach 140; David Vinckboons: II, Taf. XX, vor 205; Cornelis Visscher: I, Taf. Q, nach 156; Marten de Vos: I, Taf. FF, vor 349; Sebastian Vrancx: I, Taf. DD, nach 330; Adriaen de Vries: II, Taf. WW, vor 201; Hans Vredeman de Vries: I, Taf. R, nach 170; Hendrick Cornelisz. Vroom: II, Taf. LL, nach 116; Rogier van der Weyden: I, Taf. G, nach 46; Joos van Winghe: I, Taf. CC, nach 326

Manni/Orsini (Kat. 66): Leon Battista Alberti; Alessandro Allori; Baccio Bandinelli; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta); Filippo Brunelleschi; Michelangelo Buonarroti (zweimal); Arnolfo Cambio (di Lapo); Ludovico Cardi da Cigoli; Cimabue (Cenni di Pepo); Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi); Lorenzo Ghiberti; Giotto di Bondone (zweimal); Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai); Orcagna (Andrea di Cione); Luca della Robbia; Andrea del Sarto; Niccolò Tribolo; Leonardo da Vinci

Marillier (Kat. 95): François Mansart; Jean-Baptiste de La Quintinie

Matham (Kat. 24): Michelangelo Buonarroti; Raffael Sanzio da Urbino

Meckenem (Kat. 2): Ida van Meckenem; Israhel van Meckenem

Meusel (Kat. 117): Nicolas Guibal: vor 3.1794; Angelika Kauffmann: vor 1.1794; Anton Raphael Mengs: vor 4.1795; Johann Friedrich Reiffenstein: vor 2.1794

Meyssens (Kat. 33), nach der Liste von J.F. van Someren 1888-91: Jacob Adriaensz. Backer; David Bailly; Jan van Balen; Johann Wilhelm Baur; David Beck; Stefano della Bella; Jan van Bijlert; Abraham Bloemaert; Hendrik van der Borcht d. Ä.; Hendrik van der Borcht d. J.; Simon Bosboom; Jan Both; Leonaert Bramer; Jan Gerritsz van Bronckhorst; Jacques Callot; Dirck Volkertsz. Coornhert; Gonzales Coques; Cornelis Cort; Jan Cossiers; Gaspar de Crayer; Cornelis Danckerts de Rij; Abraham van Diepenbeeck; Anthonis van Dyck; Adam Elsheimer;

Jacob Foppens van Es; Balthasar Gerbier; Daniel van Heil; Jan Baptist van Heil; Leo van Heil; Nicolaes van Helt Stockade; Wenceslaus Hollar; Hendrik Hondius; Gerrit van Honthorst; Cornelis Janssens van Ceulen; Pieter de Jode d. Ä.; Pieter de Jode d. J.; Jacob Jordaens; Hendrick de Keyser; Nicolaes Knüpfer; Pieter van Lint; Jakob Matham; Adriaen van Nieulandt; Willem van Nieulandt II; Adam van Noort; Bonaventura Peeters; Cornelis van Poelenburgh; Paulus Pontius; Erasmus Quellinus II; Raffael Sanzio da Urbino; Guido Reni; Peter Paul Rubens; David Ryckaert; Egidius Sadeler; Jan Sadeler; Raphael Sadeler; Roelant Savery; Daniel Seghers; Gerard Seghers; Frans Snyders; David Teniers d. J.; Adriaen van Utrecht; Alessandro Varotari (Padovanino); Otto van Veen; Adriaen van de Venne; Adam Willaerts; Thomas Willeboirts Bosschaert; Frans Wouters

Le Mire (Kat. 19): Dominicus Lampsonius: 50

Moncornet (Kat. 32): Albrecht Dürer; Hans Holbein d. J.; Lucas van Leyden; Raffael Sanzio da Urbino; Peter Paul Rubens

Moücke (Kat. 70): Salomon Adler: IV, vor 267; Jacopo d'Agar: IV, vor 133; William Aikman: IV, vor 291; Francesco Albani: II, vor 167; Cherubino Alberti: I, vor 229; Giovanni Alberti: II, vor 37; Alessandro Allori: I, vor 171; Cristofano Allori (Bronzino d. J.): II, vor 143; Baldassarre Aloisi (Il Galanino): II, vor 175; Sofonisba Anguissola: II, vor 63; Cesare Aretusi: II, vor 179; Jacques-Antoine Arlaud: IV, vor 295; Johann Frans de Backer: IV, vor 293; Mario Balassi: III, vor 63; Antoine Balestra: IV, vor 191; Baccio Bandinelli: I, vor 65; Bernardino Barbatelli (Poccetti): I, vor 185; Ambrogio Barocci: IV, vor 297; Federico Barocci: I, vor 149; Francesco Bassano (da Ponte): I, vor 225; Jacopo Bassano (da Ponte): I, vor 109; Leandro Bassano (da Ponte): II, vor 49; Domenico Beccafumi (Mecherino): I, vor 57; Giovanni Bellini: I, vor 5; Pietro Bellotti: III, vor 191; Antonio Bellucci: IV, vor 93; Job Adriaensz. Berckheyde: III, vor 287; Gian Lorenzo Bernini: III, vor 1; Giovanni Bizzelli: II, vor 17; Abraham Bloemaert: II, vor 101; Boccaccio Boccaccino: I, vor 119; Clemente Bocciardi (Clementone): III, vor 155; Sebastiano Bombelli: III, vor 267; Orazio Borgianni: III, vor 221; Andrea Boscoli: I, vor 241; Bernardo Buontalenti (della Girandole): I, vor 175; Francesco Cairo: III, vor 21; Jacques Callot: II, vor 257; Luca Cambiaso: I, vor 143; Galeazzo Campi: I, vor 35; Agostino Carracci: II, vor 41; Annibale Carracci: II, vor 73; Antonio Carracci: II, vor 215; Francesco Carracci: II, vor 281; Ludovico Carracci: II, vor 1 (falsch eingebunden); Rosalba Carriera: IV, vor 239; Abate Giovanni Agostino Cassana: IV, vor 157; Niccolo Cassana (Nicoletto): IV, vor 147; Giovanni Benedetto Castiglione: III, vor 139; Giacomo Cavedone: II, vor 183; Giuseppe Bartolomeo Chiari: IV, vor 75; Jacopo Chiavistelli: IV, vor 1; Carlo Cignani: III, vor 209; Ludovico Cardi da Cigoli: II, vor 55; Angelo Michele Colonna: III, vor 45; Andrea Commodi: II, vor 69; Sebastiano Conca: IV, vor 247; Giovanni Contarini: I, vor 213; Jacopo Coppi (del Meglio): I, vor 141; Jacques Courtois (Borgognone): III, vor 167; Charles-Antoine Coypel: IV, vor 165; Lucas Cranach: I, vor 23; Daniele Crespi: II, vor 249; Giuseppe Maria Crespi: IV, vor 181; Domenico Cresti (Passignano): II, vor 31; Francesco Curradi: II, vor 111; Pietro da Cortona (Berrettini): II, vor 285; Pietro Dandini: IV, vor 37; Carlo Dolci: III, vor 133; Dosso Dossi: I, vor 33; Gerrit Dou: III, vor 119; Jan Frans Douven: IV, vor 111; Albrecht Dürer: I, vor 19; Anthonis van Dyck: III, vor 25; Adam Elsheimer: II, vor 125; Jacopo da Empoli: I, vor 221; Pietro Faccini: II, vor 97; Ciro Ferri: III, vor 259; Lavinia Fontana: I, vor 237; Gerolamo Forabosco: III, vor 237; Baldassare Franceschini (Il Volterrano Giuniore): III, vor 93; Marcantonio Franceschini: IV, vor 47; Antonio Franchi: III, vor 291; Giovanna Fratellini: IV, vor 209; Francesco Furini: III, vor 57; Anton Domenico Gabbiani: IV, vor 59; Ippolito Galantini (Cappuccino): III, vor 195; Filippo Maria Galletti: III, vor 275; Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): III, vor 295; Benedetto Gennari II: III, vor 255; Pier Leone Ghezzi:

IV, vor 219; Luca Giordano: III, vor 239; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, vor 15; Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi): II, vor 229; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): II, vor 241; Bartholomeus van der Helst: III, vor 55; Hans Holbein d. J.: I, vor 95; Gerrit van Honthorst: II, vor 253; Jacob Jordaens: II, vor 277; David Klöcker Ehrenstrahl: III, vor 217; Godfrey Kneller: IV, vor 55; Philips de Koninck: III, vor 159; Pieter van Laer (Bamboccio): III, vor 115; Gerard de Lairesse: III, vor 301; Giovanni Lanfranco: II, vor 189; Nicolas de Largillière: IV, vor 105; Charles Le Brun: III, vor 147; Jean-Baptiste Lebel: IV, vor 269; Stefano Maria Legnani (Legnanino): II, vor 85; Giovanni Antonio Leisman: III, vor 69; Peter Lely: III, vor 143; Lucas van Leyden: I, vor 91; Jacopo Ligozzi: I, vor 197; Jean-Étienne Liotard: IV, vor 273; Lorenzo Lippi: III, vor 73; Johann Carl Loth: III, vor 251; Benedetto Luti: IV, vor 199; Giovambattista Maganza: II, vor 159; Rutilio Manetti: III, vor 15; Tommaso Manzuoli (Maso da San Friano): I, vor 159; Carlo Maratta: III, vor 181; Onorio Marinari: III, vor 201; Giovanni Stefano Marucelli: II, vor 223; Quentin Massys: I, vor 25; Pier Francesco Mazzucchelli (Morazzone): II, vor 117; Pietro de Medici: II, vor 105; John Baptist Medina: IV, vor 155; Livio Mehus: III, vor 233; Martin van Meytens: IV, vor 261; Jan Miel: III, vor 39; Frans van Mieris d. Ä.: III, vor 271; Pier Francesco Mola: III, vor 161; Carel de Moor: IV, vor 259; Anthonis Mor: I, vor 127; Giovanni Maria Morandi: III, vor 173; Giovan Battista Moroni: I, vor 155; Pietro Mulier (Cavalier Tempesta): III, vor 281; Thomas Murray: IV, vor 207; Michiel van Musscher: IV, vor 29; Robert Nanteuil: III, vor 227; Filippo Napoletano (d'Angeli): III, vor 51; Giuseppe Niccola Nasini: IV, vor 151; Eglon van der Neer: IV, vor 25; Giovanni Battista Paggi: I, vor 245; Francesco Paglia: III, vor 279; Arcangela Paladini: III, vor 35; Jacopo Palma il Giovanne: I, vor 201; Francesco Parmigianino (Mazzola): I, vor 99; Domenico Parodi: IV, vor 159; Bartolomeo Passarotti: II, vor 9 (falsch eingebunden); Giuseppe Passeri: IV, vor 79; Tiburzio Passerotti: II, vor 141; Ventura Passerotti: II, vor 227; Giovanni Antonio Pellegrini: IV, vor 235 (im Buch fälschlich als 135); Simone Pignoni: III, vor 87; Matthieu van Plattenberg: III, vor 305; Charles François Poerson: IV, vor 71; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): I, vor 61; Frans Pourbus: II, vor 107; Andrea Pozzo: IV, vor 9; Mattia Preti: III, vor 103; Francesco Primaticcio: I, vor 75; Raffael Sanzio da Urbino: I, vor 49; Tommaso Redi: IV, vor 175; Rembrandt van Rijn: III, vor 79; Guido Reni: II, vor 129; Jusepe de Ribera: II, vor 263; Sebastiano Ricci: IV, vor 137; Domenico Riccio: I, vor 87; Claudio Ridolfi: II, vor 89; Hyacinthe Rigaud: IV, vor 171 (als Diacinto); Orazio Riminaldi: III, vor 19; Giulio Romano: I, vor 81; Cristoforo Roncalli: I, vor 233; Salvator Rosa: III, vor 123; Pietro Rotari: IV, vor 279; Peter Paul Rubens: II, vor 147 (2 mal); Ventura Salimbeni (Cavaliere Bevilacqua): II, vor 25; Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato): I, vor 31; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): I, vor 103; Andrea del Sarto: I, vor 69; Godfried Schalcken: IV, vor 21; Andrea Schiavone: I, vor 131; Anthoni Schoonjans: IV, vor 95; Christoph Schwartz: I, vor 217; Christian Seybold: IV, vor 277; Violante Beatrice Siries: IV, vor 285; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): I, vor 43; Giovan Gioseffe dal Sole: IV, vor 85; Francesco Solimena: IV, vor 117; Pietro Sorri: II, vor 13; Bartholomäus Spranger: I, vor 207; Fra Giovanni Battista Stefaneschi: II, vor 207; Justus Sustermans: II, vor 293; Emilio Taruffi: III, vor 263; Alessandro Tiarini: II, vor 161; Pellegrino Tibaldi: I, vor 135; Marietta Tintoretta (Robusti): II, vor 93; Tintoretto (Jacopo Robusti): I, vor 121; Tiberio Titi: II, vor 121; Santi di Tito: I, vor 181; Tizian Vecellio: I, vor 37; Francesco Trevisani: IV, vor 99; François de Troy: IV, vor 33; Jean François de Troy: IV, 229; Ottavio Vannini: II, vor 219; Giorgio Vasari: I, vor 113; Antonio Vassillacchi (L'Aliense): II, vor 19; Diego Velázquez: II, vor 271; Antonio Veneziano: I, vor 1; Paolo Veronese (Cagliari): I, vor 161; Leonardo

da Vinci: I, vor 9; Joseph Vivien: IV, vor 129; Jacob Ferdinand Voet: IV, vor 271; Marten de Vos: I, vor 167; Simon Vouet: II, vor 209; Adriaen van der Werff: IV, vor 143; Domenico Zampieri (Domenichino): II, vor 195; Federico Zuccari: I, vor 191

[Muttoni] (Kat. 64): alle auf Taf.1: Francesco Muttoni (Anon.); Andrea Palladio; Vincenzo Scamozzo; Sebastiano Serlio; Giacomo Barozzi da Vignola; Marcus Vitruvius Pollio

Novelli (Kat. 109): Rembrandt van Rijn; Tizian Vecellio

Nyerup/Lahde (Kat. 122): Just Wiedewelt: II, 4. Kap.

Nyon (Kat. 94): Alessandro Algardi: VI, vor 33; Benôit Audran: VII, nach 90; Gérard Audran: VII, vor 87; Baccio Bandinelli: VI, vor 13; Federico Barocci: III, vor 91; Alexis Simon Belle: VIII, nach 86; Nicolaes Pietersz. Berchem: V, nach 4; Gian Lorenzo Bernini: VII, nach 80; Pieter Brueghel d. Ä.: VI, nach 16; Michelangelo Buonarroti: III, vor 21; Jacques Callot: IV, nach 26; Michelangelo Caravaggio (Merisi): VI, vor 19; Polidoro da Caravaggio (Caldara): VI, nach 10; Agostino Carracci: VI, vor 17; Annibale Carracci: VI, nach 18; Rosalba Carriera: VIII, vor 89; Philippe de Champaigne: IV, vor 93; François Chéreau: VIII, nach 92; Sébastien Le Clerc: VII, vor 89; Nicolas Coustou: VIII, nach 90; Antoine Coysevox: VII, vor 85; Martin Desjardins (von den Bogaert): V, nach 34; Gaspard Duchange: VIII, vor 95; François Duquesnoy: IV, nach 44; Anthonis van Dyck: IV, vor 35; Gérard Edelinck: VII, nach 88; Domenico Fontana: III, nach 80; Charles de La Fosse: VII, nach 82; François Girardon: VII, nach 84; Hendrik Goltzius: VI, vor 31; Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): IV, vor 81; Hans Holbein d. J.: VI, nach 12; Wenceslaus Hollar: VII, nach 86; Giovanni Lanfranco: VI, nach 32; Nicolas de Largillière: VIII, nach 88; Charles Le Brun: V, vor 23; Lucas van Leyden: VI, nach 8; Claude Mellan: V, vor 17; Pierre Mignard: V, vor 39; Joseph Parrocel: VII, vor 81; Baldassare Peruzzi: VI, vor 9; Bernard Picart: VIII, vor 93; Nicolas Poussin: IV, nach 76; Pierre Puget: V, vor 37; Raffael Sanzio da Urbino: VI, vor 7; Rembrandt van Rijn: IV, nach 92; Hyacinthe Rigaud: VIII, vor 87; Peter Paul Rubens: IV, nach 32; Anna Maria von Schürmann: VII, vor 71; Charles Simonneau: VIII, vor 91; Nicolas-Henri Tardieu: VIII, nach 94; Tizian Vecellio: III, nach 40; Barthélemy Tremblay: VII, vor 83; Jean Varin: IV, nach 88; Hendrik Verschuring: V, nach 24; Virginia da Vezzo: IV, vor 37; Simon Vouet: IV, nach 36; Antoine Watteau: VIII, vor 85; Domenico Zampieri (Domenichino): IV, nach 34

Pantaleon (Kat. 9): Albrecht Dürer: III, 145

Pelzel/Voigt (Kat. 89): Peter Johann Brandel: I, nach 114; Matthias Braun von Braun: IV, nach 124; Johann Maximilian Brokoff: II, vor 171; Kilian Ignaz Dientzenhofer: II, nach 174; Wenceslaus Hollar: II, vor 139; Anton Kern: III, nach 156; Johann Kupetzky: III, nach 146; Martin Anton Lublinsky: IV, nach 74; Anton Raphael Mengs: IV, vor 181; Wenzel Lorenz Reiner: IV, vor 95; Michael Heinrich Rentz: II, vor 147; Johann Ferdinand Schor: II, vor 151; Karel Škréta: I, nach 108

Pencz (Kat. 7): Georg Pencz

Percier/Fontaine (Kat. 121): Titelblatt: Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio); Baldassare Peruzzi; Antonio da Sangallo; [1]: Bartolomeo Ammanati, Jacopo Barozzi, Domenico Fontana

Perrault (Kat. 48): Claude Ballin: I, nach 98; Jacques Blanchard: II, nach 92; Jacques Callot: I, nach 94; François Chauveau: II, nach 98; Charles Le Brun: I, nach 90; François Mansart: I, nach 86; Claude Mellan: II, nach 96; Pierre Mignard: II, nach 90; Robert Nanteuil: I, nach 96; Charles Perrault: I, nach 66 (als Mitglied der Academie des Sciences); Nicolas Poussin: I, nach 88; Jean-Baptiste de La Quintinie: II, nach 82; Jacques Sarrazin: II, nach 94; Eustache le Sueur: I, nach 92; Jean Varin: II, nach 84 (hier als Münzenstecher); Simon Vouet: II, nach 88

Pfenninger/Meister (Kat. 99): Johann Caspar Füssli: I, nach 144; Johann Heinrich Füssli/Fusely: II, nach 386; Salomon Gessner: I, nach 256; Johann Karl von Hedlinger: I, nach 100; Hans Holbein d. J.: I, nach 18; David Joris: II, nach 164; Niklaus Manuel:

II, nach 334; Leonhard Thurneysser: II, nach 110

Piranesi (Kat. 77): Taf. V: Giovanni Battista Piranesi; Adam Smith

Pompei (Kat. 59): Leon Battista Alberti: 33; Andrea Palladio: 36; Vincenzo Scamozzo: 38; Sebastiano Serlio: 40; Giacomo Barozzi da Vignola: 42

Ponce/Marillier (Kat. 110): Gérard Audran; Gérard Edelinck; François Girardon; Jules Hardouin-Mansart; Charles Le Brun; François Mansart; André le Nôtre; Claude Perrault; Nicolas Poussin; Pierre Puget; Jean-Baptiste de La Quintinie; Jacques-Germain Soufflot; Eustache le Sueur

Pontius (Kat. 36): Anthonis van Dyck; Peter Paul Rubens

von Prenner/von Stampart (Kat. 58): Anthonis van Dyck: nn; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): nn; Anton Joseph von Prenner: Titelblatt; Peter Paul Rubens: nn; Frans van Stampart: Titelblatt; Tizian Vecellio: nn

Pujol (Kat. 102), nn, nach handschriftl. Nummerierung: Claude Ballin: Nr. 114; Jacques-Philipp Le Bas: Nr. 9; Stefano della Bella: Nr. 65; Edmé Bouchardon: Nr. 60; Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): Nr. 67; Jacques Callot: Nr. 90; Ludovico Carracci: Nr. 68; Rosalba Carriera: Nr. 37; Elisabeth Sophie Chéron: Nr. 106; Sébastien Le Clerc: Nr. 50; Antonio da Correggio (Allegri): Nr. 115; Anthonis van Dyck: Nr. 77; Charles Eisen: Nr. 44; Hendrik Goltzius: Nr. 98; Hans Holbein d. J.: Nr. 27; Pieter de Jode d. Ä.: Nr. 46; Anton Raphael Mengs: Nr. 22; Nicolas Poussin: Nr. 142; Raffael Sanzio da Urbino: Nr. 54; Peter Paul Rubens: Nr. 63; Jan Sadeler: Nr. 40; Jacques Saly: Nr. 31; Tizian Vecellio: Nr. 15; Paolo Veronese (Cagliari): Nr. 111; Giacomo Barozzi da Vignola: Nr. 96; Leonardo da Vinci: Nr. 88; Cornelis Visscher: Nr. 127; Simon Vouet: Nr. 136; Antoine Watteau: Nr. 8; Adriaen van der Werff: Nr. 128

Ratti (Kat. 84): Sofonisba Anguissola: I, 411; Giovanni Andrea Ansaldo: I, 200; Domenico Beccafumi (Mecherino): I, 391; Giulio Benso: I, 279; Pietro Bianchi: II, 292; Marino Boccanegra: I, 14; Clemente Bocciardi (Clementone): I, 328; Giacomo Antonio Boni: II, 374; Luciano Borzone: I, 243; Lazzaro Calvi: I, 45; Giovanni Cambiaso: I, 32; Luca Cambiaso: I, 76; Francesco Campora: II, 284; Giovanni Bernardo Carbone: II, 18; Andrea Carlone: II, 91; Giovanni Battista Carlone: II, I; Giovanni Carlone: I, 261; Giuseppe Carlone: I, 431; Taddeo Carlone: I, 427; Abate Giovanni Agostino Cassana: II, 12; Giuliano Castellacci: I, 336; Bernardo Castello: I, 150; Giovanni Battista Castello: I, 105; Valerius Castello: I, 339; Giovanni Benedetto Castiglione: I, 308; Matteo Civitali: I, 373; Anthonis van Dyck: I, 446; Guglielmo Embriaco: I, 6; Giovanni Andrea de Ferrari: I, 266; Gregorio De Ferrari: II, 109; Lorenzo De Ferrari: II, 263; Orazio di Ferrari: I, 286; Domenico Fiasella: I, 224; Sebastiano Galeotti: II, 362; Giovanni Battista Gaulli (Baciccio): II, 74; Pier Maria Gropallo: I, 295; Bartolomeo Guidobono: II, 139; Antonio Maria Haffner: II, 345; Alessandro Magnasco: II, 155; Giovanni Battista Mainero: I, 255; Anton Maria Maragliano: II, 165; Rolando Marchelli: II, 174; Giovanni Battista Merani: II, 61; Francesco Merano: I, 324; Fra'Giovanni Angelo Montorsoli: I, 376; Giovanni Battista Paggi: I, 112; Domenico Parodi: II, 208; Filippo Parodi: II, 52; Domenico Piola: II, 29; Paolo Gerolamo Piola: II, 183; Pellegrino Piola: I, 316; Giacomo Antonio Ponsonelli: II, 356; Giacomo Antonio Ponsonelli: II, 356; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): I, 389; Giulio Cesare Procaccini: I, 441; Angelo de Rossi: II, 235; Ventura Salimbeni (Cavaliere Bevilacqua): I, 454; Francesco Maria Schiaffino: II, 279; Sinibaldo Scorza: I, 214; Andrea Semino: I, 60; Raffaele Soprani: I, 1; Pietro Sorri: I, 421; Pier Lorenzo Spoleti: II, 272; Bernardo Strozzi: I, 184; Lazzaro Tavarone: I, 143; Carlo Antonio Tavella: II, 198; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, 380; Giovanni Enrico Vaymer: II, 177

Restout (Kat. 88): François Boucher: II, nn (4); Charles André van Loo: I, nn (13); Jean Restout: II, nn (20); Giovanni Niccolò Servandoni: II, nn (10)

Reusner (Kat. 14): Leon Battista Alberti: 101

(Philologus); Baccio Bandinelli: 280; Valerio Belli (Vicentino): 281; Michelangelo Buonarroti: 279; Antonio da Sangallo: 282; Andrea del Sarto: 277; Tizian Vecellio: 278; Leonardo da Vinci: 276

Richardson (Kat. 115): Antonio da Correggio (Allegri): nach 46; Pietro da Cortona (Berrettini): nach 142; Anthonis van Dyck: nach 124; Luca Giordano: vor 203; Hans Holbein d. J.: nach 202; Nicolas Poussin: nach 132; Raffael Sanzio da Urbino: nach 18; Rembrandt van Rijn: nach 264; Joshua Reynolds: Frontispiz; Salvator Rosa: vor 87; Peter Paul Rubens: nach 68; Leonardo da Vinci: nach 164

Ridolfi (Kat. 31): Guariento di Arpo: I, 16; Francesco Bassano (da Ponte): I, 392; Jacopo Bassano (da Ponte): I, 372; Leandro Bassano (da Ponte): II, 164; Gentile Bellini: I, 38; Giovanni Bellini: I, 46; Alessandro Bonvicino (il Moretto): I, 244; Paris Bordone: I, 208; Vittore Carpaccio: I, 26; Giovanni Contarini: II, 88; Leonardo Corona da Murano: II, 96; Paolo Farinato: II, 124; Lattanzio Gambara: I, 258; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): I, 76; Lorenzo Lotto: I, 125; Giovambattista Maganza: II, 228; Alessandro Maganza: II, 236; Pietro Malomba: II, 152; Andrea Mantegna: I, 66; Jacopo Palma il Giovanne: II, 172; Jacopo Palma il Vecchio: I, 118; Sante Peranda: II, 270; Antonio da Pordenone (Licinio): I, 94; Giuseppe Porta (Salviati): I, 220; Domenico Riccio: II, 104; Carlo Ridolfi: I, Autorenporträt; Giovanni Andrea Schiavone: I, 226; Tiberio Tinelli: II, 286; Domenico Tintoretto (Robusti): II, 262; Marietta Tintoretta (Robusti): II, 71; Tintoretto (Jacopo Robusti): II, 2; Alessandro Varotari (Padovanino): II, 78; Antonio Vassillacchi (L'Aliense): II, 208; Tizian Vecellio: I, 134; Bonifacio Veneziano (Veronese): I, 268; Paolo Veronese (Cagliari): I, 282; Giovanni Battista Zelotti: I, 348

Riem (Kat. 105): Apelles: Titelblatt; Zeuxis von Herakleia: Frontispiz

Rembrandt van Rijn (Kat. 26): Selbstporträt

Rogers (Kat. 93): Francesco Albani: II, 75; Baccio Bandinelli: I, 61; Stefano della Bella: I, 124; Gian Lorenzo Bernini: I, 112 u. II, Tafelteil (nn); François Boucher: II, 195; Jan Brueghel: II, 201; Michelangelo Buonarroti: I, 11; Luca Cambiaso: II, 143; Simone Cantarini (Il Pesarese): II, 121; Domenico Maria Canuti: II, 132; Michelangelo Caravaggio (Merisi): II, 57; Polidoro da Caravaggio (Caldara): I, 57; Agostino Carracci: II, 28; Annibale Carracci: II, 37; Ludovico Carracci: II, 23; Antonio da Correggio (Allegri): II, 1; Jacques Courtois (Borgognone): I, 139; Domenico Cresti (Passignano): I, 102; Pietro da Cortona (Berrettini): I, 106; Anthonis van Dyck: II, 212; Ciro Ferri: I, 167; Battista Franco (Samolei): I, 68; Pier Leone Ghezzi: I, 171 u. I, Tafelteil (nn); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): II, 101; Raymond Lafage: II, 188; Filippo Lauri: I, 144; Vieira Lusitano: II, 168; Carlo Maratta: I, 150; Pier Francesco Mola: II, 125; Jacopo Palma il Giovanne: I, 211; Francesco Parmigianino (Mazzola): II, 15; Nicolas Poussin: II, 175; Camillo Procaccini: II, 20; Raffael Sanzio da Urbino: I, 23; Rembrandt van Rijn: II, 214; Guido Reni: II, 63; Giovanni Francesco Romanelli: I, 133; Giulio Romano: I, 48; Salvator Rosa: II, 153; Peter Paul Rubens: II, 203 u. II, Tafelteil (nn); John Michael Rysbrack: II, 227; Andrea Sacchi: I, 115; Bartolomeo Schedoni: II, 117; Elisabetta Sirani: II, 136; Eustache le Sueur: II, 184; Tintoretto (Jacopo Robusti): I, 190; Tizian Vecellio: I, 177; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): I, 75; William van de Velde: II, 226; Paolo Veronese (Cagliari): I, 200; Leonardo da Vinci: I, 1; Philips Wouwermann: II, 221; Domenico Zampieri (Domenichino): II, 83; Federico Zuccari: I, 82

Rouillé (Kat. 12): Michelangelo Buonarroti: 211; Albrecht Dürer: 248; Raffael Sanzio da Urbino: 211

Sadeler d. J. (Kat. 17): Bartholomäus Spranger

Sandrart (Kat. 41): alle aus „TA 1675": Hans von Aachen: II.3, Taf. HH (nach S. 280); Leon Battista Alberti: II.2, Taf. L (nach S. 70) (fälschlich als Giovanni bezeichnet); Heinrich Aldegrever: II.3, Taf. DD (nach S. 240); Albrecht Altdorfer: II.3, Taf. BB (nach

S. 224); Christoph Amberger: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Fra Angelico (Guido di Pietro/ Giovanni da Fiesole): II.2, Taf. L (nach S. 70); Apelles: II.1, Taf. E (nach S. 32); Atenione: II.1, Taf. D (nach S. 20); Baccio Bandinelli: II.2, Taf. Q (nach S. 146); Jacopo Bassano (da Ponte): II.2, Taf. R (nach S. 164); Johannes van der Beeck (Torrentius): II.3, Taf. MM (nach S. 328); Barthel Beham: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Hans Sebald Beham: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Stefano della Bella: II.3, Taf. PP (nach S. 360); Giovanni Bellini: II.2, Taf. M (nach S. 76); Gian Lorenzo Bernini: II.2, Taf. T (nach S. 200); Jakob Binck: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Abraham Bloemaert: II.3, Taf. II (nach S. 292); Hans Bocksberger d. Ä.: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Giovanni da Bologna (Giambologna): II.3, Taf. HH (nach S. 280); Jan Both: II.3, Taf. NN (nach S. 332); Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): II.2, Taf. M (nach S. 76); Adriaen Brouwer: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Pieter Brueghel d. Ä.: II.3, Taf. HH (nach S. 280); Michelangelo Buonarroti: II.2, Taf. Q (nach S. 146); Hans Burgkmair d. Ä.: II.3, Taf. BB (nach S. 224); Jan Stefan van Calcar (Giovanni Fiammingo): II.3, Taf. DD (nach S. 240); Jacques Callot: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Michelangelo Caravaggio (Merisi): II.2, Taf. S (nach S. 188); Polidoro da Caravaggio (Caldara): II.2, Taf. O (nach S. 92); Annibale Carracci: II.2, Taf. S (nach S. 188); Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino): II.2, Taf. S (nach S. 188); Cimabue (Cenni di Pepo): II.2, Taf. K (nach S. 60); Antonio da Correggio (Allegri): I.2, Taf. O (nach S. 92); Piero di Cosimo: II.2, Taf. N (nach S. 86); Lucas Cranach d. Ä.: II.3, Taf. BB (nach S. 224); Pietro da Cortona (Berrettini): II.2, Taf. T (nach S. 200); Wendel Dietterlin: II.3, Taf. MM (nach S. 328); François Duquesnoy: II.3, Taf. NN (nach S. 332); Albrecht Dürer: II.3, Taf. BB (nach S. 224); Albrecht Dürer d. Ä: II.3, Taf. BB (nach S. 224); Anthonis van Dyck: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Adam Elsheimer: II.3, Taf. II (nach S. 292); Hubert van Eyck: II.3, Taf. AA (nach S. 214); Jan van Eyck: II.3, Taf. AA (nach S. 214); Andrea Ferrucci (da Fiesole): II.2, Taf. N (nach S. 86); Frans Floris de Vriendt: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Agnolo Gaddi: II.2, Taf. K (nach S. 60); Gaddo Gaddi: II.2, Taf. K (nach S. 60); Claude Gellée (Lorrain): II.3, Taf. NN (nach S. 332); Artemisia Gentileschi: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Orazio Gentileschi: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Johann Conrad Geyger: II.3, Taf. FF (nach S. 254); Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): II.2, Taf. M (nach S. 76); Giotto di Bondone: II.2, Taf. K (nach S. 60); Matthias Grünewald: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Guercino (Giovanni Francesco Barbieri): II.2, Taf. T (nach S. 200); Matthäus Gundelach: II.3, Taf. MM (nach S. 328); Maarten van Heemskerck: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Joseph Heintz d. Ä.: II.3, Taf. HH (nach S. 280); Higiemonte: II.2, Taf. T (nach S. 200); Joris Hoefnagel: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Hans Holbein d. Ä.: II.3, Taf. EE (nach S. 248); Hans Holbein d. J.: II.3, Taf. EE (nach S. 248); Sigmund Holbein: II.3, Taf. EE (nach S. 248); Elias Holl: II.3, Taf. MM (nach S. 328); Gerrit van Honthorst: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Wenzel Jamnitzer: II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Pieter de Jode d. Ä.: II.3, Taf. PP (nach S. 360); Willem Key: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Lucas Kilian: II.3, Taf. PP (nach S. 360); David Klöcker Ehrenstrahl: II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Adam Krafft: II.3, Taf. AA (nach S. 214); Hans von Kulmbach: II.3, Taf. BB (nach S. 224); Pieter van Laer (Bamboccio): II.3, Taf. NN (nach S. 332); Giovanni Lanfranco: II.2, Taf. S (nach S. 188); Michel Le Blon: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Lucas van Leyden: II.3, Taf. DD (nach S. 240); Lippo Fiorentino: II.2, Taf. L (nach S. 70); Jan Mabuse (Gossaert): II.3, Taf. DD (nach S. 240); Karel van Mander: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Andrea Mantegna: II.2, Taf. M (nach S. 76); Niklaus Manuel: II.3, Taf. EE (nach S. 248); Simone Martini (Memmi): II.2, Taf. K (nach S. 60); Quentin Massys: II.3, Taf. DD (nach S. 240); Susanna Mayr: II.3, Taf. MM (nach S. 328); Melanthios: II.1, Taf. E (nach S. 32); Matthäus Merian d. Ä.: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Matthäus Merian d. J.: II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Conrad Meyer:

II.3, Taf. FF (nach S. 254); Dietrich Meyer: II.3, Taf. FF (nach S. 254); Michiel Jansz. van Mierevelt: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Josias Murer: II.3, Taf. FF. (nach S. 254); Jos Murer: II.3, Taf. FF (nach S. 254); Nicias von Athen: II.1, Taf. D (nach S. 20); Adam van Noort: II.3, Taf. II (nach S. 292); Francesco Parmigianino (Mazzola): II.2, Taf. P (nach S. 116); Parrhasios: II.1, Taf. D (nach S. 20); Pausias: II.1, Taf. D (nach S. 20); Quintus Pedius: II.1, Taf. E (nach S. 32); Georg Pencz: II.3, Taf. CC (nach S. 234); Giovanni Francesco Penni (Il Fattore): II.2, Taf. O (nach S. 92); Georg Petel: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Phidias: II.1, Taf. C (nach S. 14); Cornelis van Poelenburgh: II.3, Taf. LL (nach S. 304); Paulus Pontius: II.3, Taf. PP (nach S. 360); Jacopo da Pontormo: II.2, Taf. P (nach S. 116); Nicolas Poussin: II.3, Taf. NN (nach S. 332); Praxiteles: II.1, Taf. E (nach S. 32); Francesco Primaticcio: II.2, Taf. Q (nach S. 146); Protogenes: II.1, Taf. E (nach S. 32); Domenico Puligo: II.2, Taf. N (nach S. 86); Artus Quellinus I: II.3, Taf. PP (nach S. 360); Raffael Sanzio da Urbino: II.2, Taf. O (nach S. 92); Marcantonio Raimondi: II.2, Taf. Q (nach S. 146); Guido Reni: II.3, Taf. II (nach S. 292); Rembrandt van Rijn: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Giulio Romano: II.2, Taf. P (nach S. 116); Properzia de'Rossi: II.2, Taf. N (nach S. 86); Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): II.2, Taf. O (nach S. 92); Peter Paul Rubens: II.3, Taf. II (nach S. 292); Giovanni Francesco Rustici: II.2, Taf. P (nach S. 116); Egidius Sadeler: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): II.2, Taf. Q (nach S. 146); Joachim von Sandrart: I.1, Autorenblatt; Giuliano da Sangallo: II.2, Taf. N (nach S. 86); Andrea del Sarto: II.2, Taf. O (nach S. 92); Roelant Savery: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Johann Heinrich Schönfeld: II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Martin Schongauer (Schön): II.3, Taf. AA (nach S. 214); Anna Maria von Schürmann: II.3, Taf. QQ (nach s. 374); Christoph Schwartz: II.3, Taf. GG (nach S. 262); Jan van Scorel: II.3, Taf. DD (nach S. 240); Daniel Seghers: II.3, Taf. NN (nach S. 332); Karel Škréta: II.3, Taf. OO (nach S. 356); Bartholomäus Spranger: II.3, Taf. HH (nach S. 280); Hendrik van Steenwijk: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Stefano Fiorentino: II.2, Taf. K (nach S. 60); Tobias Stimmer: II.3, Taf. FF (nach S. 254); Pietro Testa: II.2, Taf. T (nach S. 200); Marietta Tintoretta (Robusti): II.2, Taf. R (nach S. 164); Tintoretto (Jacopo Robusti): II.2, Taf. R (nach S. 164); Giovanni da Udine: II.2, Taf. P (nach S. 116); Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): II.2, Taf. P (nach S. 116); Perugino (Pietro Vannucci): II.2, Taf. M (nach S. 76); Giorgio Vasari: II.2, Taf. S (nach S. 188); Tizian Vecellio: II.2, Taf. R (nach S. 164); Otto van Veen: II.3, Taf. II (nach S. 292); Paolo Veronese (Cagliari): II.2, Taf. R (nach S. 164); Leonardo da Vinci: II.2, Taf. M (nach S. 76); Peter Vischer d. Ä.: II.3, Taf. AA (nach S. 214); Polygnotos von Athen: II.1, Taf. C (nach S. 14); Polygnotos von Thasus: II.1, Taf. C (nach S. 14); Lucas Vorsterman: II.3, Taf. PP (nach S. 360); Simon Vouet: II.3, Taf. KK (nach S. 298); Hans Heinrich Wägmann: II.3, Taf. FF (nach S. 254); Joos van Winghe: II.3, Taf. HH (nach S. 280); Michael Wolgemut: II.3, Taf. AA (nach S. 214); Zeuxis von Herakleia: II.1, Taf. C (nach S. 14); Taddeo Zuccari: II.2, Taf. Q (nach S. 146)

Sergent-Marceau (Kat. 103): Jean Jouvenet: H. 38, Nr. 49; Nicolas Poussin: H. 38, Nr. 47

Snyders (Kat. 35): Michelangelo Buonarroti; Albrecht Dürer; Anthonis van Dyck; Hendrik Goltzius; Lucas van Leyden; Quentin Massys; Raffael Sanzio da Urbino; Peter Paul Rubens; Frans Snyders; Tizian Vecellio

Soprani (Kat. 40): Giovanni Andrea Ansaldo: vor 141; Giulio Benso: nach 236; Marino Boccanegra: vor 7; Luciano Borzone: nach 178; Lazzaro Calvi: vor 71; Giovanni Cambiaso: vor 17; Luca Cambiaso: nach 34; Giovanni Carlone: nach 112; Giuseppe Carlone: nach 296; Taddeo Carlone: nach 292; Giuliano Castellacci: vor 85; Bernardo Castello: nach 114; Giovanni Battista Castello: nach 134; Valerius Castello: nach 230; Matteo Civitali: nach 264; Guglielmo Embriaco: vor 1; Giovanni Andrea de Ferrari:

vor 255; Orazio di Ferrari: nach 218; Domenico Fiasella: nach 244; Pier Maria Gropallo: nach 262; Giovanni Battista Mainero: nach 212; Francesco Merano: nach 208; Giovanni Battista Paggi: nach 90; Pellegrino Piola: nach 146; Sinibaldo Scorza: vor 127; Andrea Semino: nach 56; Raffaele Soprani: nach 336; Francesco Spezzino: vor 33; Lazzaro Tavarone: nach 150

Stock (Kat. 23): Albrecht Dürer; Hans Holbein d. J.; Lucas van Leyden

van der Straet (Stradanus) (Kat. 15): Jan van Eyck: fol. 14

Suavius (Kat. 8): Michelangelo Buonarroti; Albrecht Dürer; Lambert Lombard

Thevet (Kat. 13): Eudes de Montreuil: Bd. 2, VI, 503

Vasari: Vite (Kat. 10): Baccio d'Agnolo (Bartolomeo Baglioni): III.1, 279; Barna da Siena: I, 200 (nur Rahmen); Leon Battista Alberti: II, 366; Mariotto di Biagio di Bindo Albertinelli: III.1, 42; Fra Angelico (Guido di Pietro/ Giovanni da Fiesole): II, 358; Spinello Aretino: I, 212; Niccolo Aretino (Niccolò di Piero Lamberti): II, 253; Margaritone d'Arezzo: I, 115; Alesso Baldovinetti: II, 379; Nanni di Antonio di Banco: II, 259; Baccio Bandinelli: III.2, 423; Taddeo di Bartolo: I, 232 (nur Rahmen); Don Bartolomeo Abbate di S. Clemente (Bartolomeo della Gatta): II, 448; Fra Bartolomeo di San Marco (Baccio della Porta): III.1, 34; Domenico Beccafumi (Mecherino): III.2, 371; Valerio Belli (Vicentino): III.1, 285; Giovanni Bellini: II, 429; Vincenzo Tamagni (da San Gimignano): III.1, 111; Lorenzo di Bicci: I, 235; Sandro Botticelli: II, 470; Donato Bramante (di Pascuccio d'Antonio): III.1, 27; Filippo Brunelleschi: II, 301; Buonamico Buffalmacco: I, 153; Giuliano Bugiardini: III.2, 453; Michelangelo Buonarroti: III.2, 715; Marco Calavrese: III.1, 227 (nur Rahmen); Arnolfo Cambio (di Lapo): I, 88; Polidoro da Caravaggio (Caldara): III.1, 197; Vittore Carpaccio: II, 517; Girolamo da Carpi: III.2, 547; Jacopo del Casentino: I, 209; Andrea del Castagno: II, 394; Pietro Cavallini: I, 166 (nur Rahmen); Il Cecca (Francesco d'Angelo): II, 440; Cimabue (Cenni di Pepo): I, 82; Antonio da Correggio (Allegri): III.1, 16 (nur Rahmen); Piero di Cosimo: III.1, 20; Lorenzo Costa: II, 423; Lorenzo di Credi: III.1, 130; Dello di Niccolò Delli: II, 256; Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi): II, 327; Duccio di Buoninsegna: I, 203 (nur Rahmen); Gentile da Fabriano: II, 400; Morto da Feltre: III.1, 223; Ercole Ferrarese (de'Roberti): II, 426; Andrea Ferrucci (da Fiesole): III.1, 107; Antonio Filarete (di Pietro Averlino): II, 346; Gherardo di Giovanni del Fora: II, 453; Piero della Francesca: II, 353; Francesco Francia: II, 502; Battista Franco (Samolei): III.2, 584; Agnolo Gaddi: I, 195; Gaddo Gaddi: I, 111; Taddeo Gaddi: I, 175; Raffaellino del Garbo: III.1, 47; Girolamo Genga: III.2, 503; Cristofano Gherardi: III.2, 458; Lorenzo Ghiberti: II, 274; Domenico Ghirlandaio: II, 455; Ridolfo Ghirlandaio: III.2, 569; Francesco di Giorgio Martini: II, 409; Giorgione da Castelfranco (Giorgio Barbarelli): III.1, 12; Giotto di Bondone: I, 118; Agostino di Giovanni (da Siena): I, 134; Francesco Giudici (Franciabigio): III.1, 218; Benozzo Gozzoli: II, 406; Francesco Granacci: III.1, 275; Filippino Lippi: II, 492; Fra Filippo Lippi: II, 385; Lippo Fiorentino: I, 222; Alfonso Lombardi: III.1, 175; Ambrogio Lorenzetti: I, 164; Pietro Lorenzetti (Laurati): I, 144; Lorenzo Lotti (Lorenzetto): III.1, 133; Benedetto da Maiano: II, 475; Giuliano da Maiano: II, 350; Andrea Mantegna: II, 487; Guillaume de Marcillat: III.1, 89; Giovanni di Marco (dal Ponte): I, 193 (nur Rahmen); Simone Martini (Memmi): I, 169; Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai): II, 295; Antonello da Messina: II, 374; Michelozzo Michelozzi (di Bartolommeo): II, 338; Mino da Fiesole (di Giovanni): II, 419; Lorenzo Monaco: I, 229; Baccio da Montelupo: III.1, 126; Fra'Giovanni Angelo Montorsoli: III.2, 609; Simone Mosca: III.2, 496; Orcagna (Andrea di Cione): I, 181; Vellano da Padova (Bartolomeo Bellano): II, 382; Jacopo Palma il Vecchio: III.1, 239; Masolino da Panicale: II, 287; Francesco Parmigianino (Mazzola): III.1, 230; Giovanni Francesco Penni (Il Fattore): III.1, 145; Baldassare Peruzzi: III.1, 137; Pinturicchio (Bernardino di Bet-

to): II, 497; Sebastiano del Piombo (Veneziano): III.1, 339; Andrea Pisano: I, 147; Niccolò Pisano: I, 97; Antonio Pollaiuolo: II, 465; Simone del Pollaiuolo (Cronaca): III.1, 96; Jacopo da Pontormo: III.2, 474; Giovanni Antonio da Pordenone (Licinio): III.1, 182; Francesco Primaticcio: III.2, 797; Domenico Puligo: III.1, 103; Jacopo della Quercia: II, 248; Raffael Sanzio da Urbino: III.1, 64; Marcantonio Raimondi: III.1, 294; Bartolomeo Ramenghi (Il Bagnacavallo): III.1, 213; Luca della Robbia: II, 261; Giulio Romano: III.1, 324; Paolo Romano: II, 391; Cosimo Rosselli: II, 437; Antonio Rossellino: II, 412; Properzia de'Rossi: III.1, 171; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo): III.1, 204; Benedetto da Rovezzano: III.1, 123; Giovanni Francesco Rustici: III.2, 597; Francesco Salviati (Cecchino, de'Rossi): III.2, 625; Bastiano detto Aristotile da Sangallo: III.2, 536; Antonio da Sangallo: III.1, 312; Giuliano da Sangallo: III.1, 55; Michele Sanmicheli: III.2, 512; Jacopo Sansovino: III.2, 822; Andrea Sansovino: III.1, 116; Andrea del Sarto: III.1, 149; Desiderio da Settignano: II, 416; Luca Signorelli: II, 526; Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi): III.2, 527; Giovanni Antonio Sogliani: III.1, 189; Parri Spinelli: II, 289; Gherardo Starnina: I, 219; Francesco di Stefano (Pesellino): II, 404; Stefano Fiorentino: I, 140; Andrea Tafi: I, 107; Tommaso Fiorentino (Giottino): I, 188; Pietro Torrigiano: III.1, 51 (nur Rahmen); Girolamo da Treviso: III.1, 194; Niccolò Tribolo: III.2, 394; Paolo Uccello: II, 268; Giovanni da Udine: III.2, 576; Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi): III.1, 348; Perugino (Pietro Vannucci): II, 507; Giorgio Vasari: I, unpaginiert, vor Index; III.2, 980; Lazzaro Vasari: II, 370; Tizian Vecellio: III.2, 805; Antonio Veneziano: I, 205; Liberale da Verona: III.1, 244; Andrea del Verrocchio: II, 480; Leonardo da Vinci: III.1, 1; Daniele da Volterra (Ricciarelli): III.2, 676; Taddeo Zuccari: III.2, 686

Visentini (Kat. 60): Giovanni Antonio Canal (Canaletto); Antonio Visentini

Vogel (Kat. 65): Johann Georg Blendinger: 20, 47; Johann Gottfried Danauer: (35); Johann Melchior Dinglinger: 31; Johann Kupetzky: 46; Franz Ignaz Roth: 22

Vogtherr (Kat. 5): Heinrich Vogtherr d. Ä.: Frontispiz; Heinrich Vogtherr d. J.: Frontispiz

Walpole (Kat. 79): Jacques-Antoine Arlaud: IV, nach 38; Nathaniel Bacon: I, vor 163; Joseph (?) Baker: III, nach 142; Charles Beale: III, vor 67; Mary Beale: III, vor 67; Isaac Beckett: Engravers, nach 92; Johannes van der Beeck (Torrentius): II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] Einsatz nach Appendix); Jan van Belcamp: II, vor 101; Simon du Bois: III, nach 118; Charles Boit: III, nach 142; Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington: IV, nach 108; Caius Gabriel Cibber: III, nach 80; Joos van Cleve: I, nach 126; Franz Cleyn: II, vor 127; (Ralph Cole): III, nach 134; Henry Cooke: III, nach 118; Samuel Cooper: III, vor 61; Michael Dahl: IV, nach 6; Laurent Delvaux: IV, nach 100; Abraham van Diepenbeeck: II, vor 87; Adriaen van Diest: III, vor 129; William Dobson: II, nach 106; Abraham van der Doort: II, nach 48; Nicolas Dorigny: Engravers, nach 100; Anthonis van Dyck: II, vor 87 u. nach 88; William Elder: Engravers, nach 92; John Evelyn: Engravers, nach 76; William Faithorne: Engravers, vor 57; Thomas Flatman: III, nach 28; Charles de La Fosse: III, vor 99; Isaac Fuller: III, nach 4; John Baptist Gaspars: III, vor 21; Georg Geldorp: II, vor 101; Orazio Gentileschi: II, vor 113; Marcus Gerards d. J.: I, vor 143; Balthasar Gerbier: II, vor 55; Grinling Gibbons: III, nach 82; James Gibbs: IV, nach 44; Richard Gibson: III, nach 64; John Greenhill: III, vor 21; Henry Gyles: III, nach [10], (Einsatz nach Appendix); Adriaen Hanneman: II, nach 120; John Hayls: III, vor 29; Egbert van Heemskerk II.: III, nach 122; Nicholas Hilliard: I, nach 148; Joris Hoefnagel: Engravers, vor 13; William Hogarth: IV, nach 68; Hans Holbein d. J.: I, vor 61; Abraham Hondius: III, vor 13; Gerrit van Honthorst: II, nach 110; Hugh Howard: III, vor 89; George Jamesone: II, nach [2] (Einsatz nach 158), III, nach [2] (Einsatz nach Appendix); Cornelis Janssens van Ceulen: II, nach 4; Charles Jervas: IV, vor 3; Inigo Jones: II, nach 142; William

Kent: IV, vor 111; Cornelis Ketel: I, vor 137; Anne Killigrew: III, nach 24; Godfrey Kneller: III, vor 107; Johann Zacharias Kneller: III, vor 107; Louis Laguerre: IV, vor 3; General Lambert: II, vor 155; George Lambert: IV, nach 64; Nicholas Laniere: II, vor 115; Claude Lefèbvre: III, vor 29; Peter Lely: III, vor 15; Bernard Lens: IV, vor 3; Jean-Étienne Liotard: IV, vor 91; William Lodge: Engravers, vor 87; Jan Mabuse (Gossaert): I, vor 47; Edward Mascall: II, vor 113 u. vor 157; (Sir Toby Matthews): II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] (Einsatz nach Appendix); John Baptist Medina: III, vor 127; Philippe Mercier: IV, vor 55; Pieter van der Meulen: III, vor 125; Peter Monamy: IV, vor 27; Jean-Baptiste Monnoyer: III, nach 116; Anthonis Mor: I, nach 122; Thomas Murray: III, vor 143; Daniel Mytens: II, vor 7; Isaac Oliver: I, nach 152; Peter Oliver: II, nach 12; Robert Peake d. J.: II, vor 11; Jean Petitot: II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] nach (Einsatz nach Appendix); Edward Pierce Jr.: II, nach 134; Edward Pierce Sr.: II, nach 134; Francis Le Piper: III, vor 129; Francis Place: Engravers, vor 87; Cornelis van Poelenburgh: II, vor 103; Charles Christian Reisen: IV, nach 48; Marco Ricci: III, nach 134; Sebastiano Ricci: III, nach 142; Jonathan Richardson: IV, vor 15; John Riley: III, nach 122; Pieter Gerritsz van Roestraten: III, nach 42; Louis François Roubilac: IV, vor 99; John Rowell: III, nach [10], (Einsatz nach Appendix); Peter Paul Rubens: II, nach 78; Rupprecht von der Pfalz: Engravers, vor 71; John Michael Rysbrack: IV, vor 95; Godfried Schalcken: III, nach 130; Anthoni Schoonjans: III, vor [1], Einsatz nach Appendix; Enoch Seeman: IV, nach 34; Gerard Soest: III, vor 43; Paul van Somer: II, vor 3 u. Engravers, nach 92; Jan Frans van Son: III, vor 11; Hendrik van Steenwijk: II, nach 104; Henry Stone: II, vor 31; Nicholas Stone Jr.: II, vor 23; Nicholas Stone Sr.: II, vor 23; Robert Streater: III, nach 8; John Sturt: Engravers, nach 92; Hubert le Sueur: II, vor 135; John Sybrecht: III, nach 102; William Talman: III, nach 134; James Thornhill: IV, nach 20; Peter Tillemans: IV, vor 31; Henry Tilson: III, vor 103; Wallerant Vaillant: Engravers, vor 87; Sir John Vanbrugh: III, vor 151; Peter Vanderbank: Engravers, vor 87; William van de Velde: III, vor 55; Antonio Verrio: III, nach 34; George Vertue: Anhang zu Engravers, vor 1; Robert van Voerst: Engravers, nach 40; Hendrick Cornelisz. Vroom: I, nach 144; Robert Walker: II, nach 156; Antoine Watteau: IV, vor 35; Robert White: Engravers, nach 92; Hamlet Winstanley: Engravers, nach 100; Willem Wissing: III, vor 59; Thomas Worlidge: IV, nach 66; Frans Wouters: II, vor 117; Sir Christopher Wren: III, vor 89; Jan Wyck: III, vor 133; Thomas Wyck: III, vor 133; Christian Friedrich Zincke: IV, vor 91; Federico Zuccari: I, nach 140

Watelet (Kat. 75): Michelangelo Buonarroti: 61; Antonio da Correggio (Allegri): 101; Raffael Sanzio da Urbino: 73; Guido Reni: 93; Tintoretto (Jacopo Robusti): 121; Tizian Vecellio: 109; Leonardo da Vinci: 85; Domenico Zampieri (Domenichino): 127

Weyerman (Kat. 55): Pieter Jansz van Asch: II, Pl. L, nach 14; Jan Asselijn: II, Pl. Cc, vor 387; Jacob Adriaensz. Backer: II, Pl. M, nach 28; Ludolf Bakhuizen: II, Pl. I, nach 278; Hendrik van Balen: I, Pl. D, vor 253; David Beck: II, Pl. C, vor 163; Johannes van der Beeck (Torrentius): I, Pl. G, vor 343; Cornelis Pietersz. Bega: II, Pl. O, nach 62; Jan de Bisschop: III, Pl. 3, vor 47; Abraham Bloemaert: I, Pl. C, nach 224; Leonaert Bramer: I. Pl. I, nach 292; Salomon de Bray: I, Pl. I, nach 292; Jan Gerritsz van Bronckhorst: II, Pl. L, nach 14; Adriaen Brouwer: II, Pl. O, nach 62; Jan Brueghel: I, Pl. E, nach 350; Philippe de Champaigne: II, Pl. L, nach 14; Wenceslas Cobergher: I, Pl. F, nach 352; Dirck Crabeth: I, Pl. B, vor 205; Wouter Crabeth: I, Pl. B, vor 205; Jacob van der Does: II, Pl. F, nach 202; Gerrit Dou: II, Pl. A, vor 115; Karel Dujardin: II, Pl. B.b, vor 367; Heyman Dullaert: II, Pl. C.c, vor 387; Anthonis van Dyck: I. Pl. K, nach 298; Gerbrand van den Eeckhout: II, Pl. E, vor 187; Adam Elsheimer: I, Pl. C, nach 224; Allart van Everdingen: II, Pl. D, nach 180; Bertholet Flémal: II, Pl. E.e, vor

405; Govaert Flinck: II, Pl. B, nach 128; Wybrand de Geest: I, Pl. F, nach 352; Abraham Genoels: II, Pl. D.d, vor 397; Jan van Goyen: I, Pl. H, nach 382; Frans Hals: I, Pl. F, nach 352; Jan Davidsz. de Heem: I, Pl. K, nach 296; Bartholomeus van der Helst: II, Pl. A, vor 115; Nicolaes van Helt Stockade: II, Pl. R, nach 104; Gerard Hoet: III, Pl. 5, vor 67; Gillis Claesz. de Hondecoeter: II, Pl. B.b, vor 367; Melchior de Hondecoeter: II, Pl. C.c, vor 387; Abraham Hondius: III, Pl. 7, vor 125; Dirk van Hoogstraten: I, Pl. I, nach 392; Jan van Hoogstraten: II, Pl. G, nach 230; Samuel Dirksz van Hoogstraten: II, Pl. G, nach 230; Jacob Jordaens: I, Pl. H, nach 382; David Joris: I, Pl. A, vor 195; Willem Kalf: II, Pl. H, nach 246; Godfrey Kneller: III, Pl. 5, vor 67; Joanna Koerten-Blok: III, Pl. 8, nach 142; Philips de Koninck: II, Pl. B, vor 129; Pieter van Laer (Bamboccio): II, Pl. R, nach 104; Gerard de Lairesse: II, Pl. E.e, vor 405; Peter Lely: II, Pl. B, nach 128; Jan Lievens: II, Pl. N, nach 50; Johannes Lingelbach: II, Pl. G, nach 230; Otto Marseus van Schrieck: II, Pl. R, nach 104; Maria Sibylla Merian: III, Pl. 4, nach 58; Gabriel Metsu: II, Pl. B.b, vor 367; Frans van Mieris d. Ä.: II, Pl. A.a, vor 341; Michiel van Musscher: III, Pl. 1, vor 5; Adam van Noort: I, Pl. C, nach 224; Adriaen van Ostade: II, Pl. Q, vor 91; Jürgen Ovens: II, Pl. O, nach 62; Palamedes Palamedesz: II, Pl. N, nach 50; Jan van Pee: II, Pl. C.c, vor 387; Adam Pijnacker: II, Pl. D, nach 180; David van der Plas: III, Pl. 4, nach 58; Cornelis van Poelenburgh: I, Pl. G, vor 343; Paulus Potter: II, Pl. F, nach 202; Erasmus Quellinus II: II, Pl. N, nach 50; Rembrandt van Rijn: II, Pl. M, nach 28; Johann Heinrich Roos: II, Pl. K, vor 301; Peter Paul Rubens: I, Pl. D, vor 253; Cornelis Saftleven: II, Pl. P, vor 85; Herman Saftleven: II, Pl. P, vor 85; Roelant Savery: I, Pl. D, vor 253; Godfried Schalcken: III, Pl. 2, vor 11; Anna Maria von Schürmann: II, Pl. M, nach 28; Cornelis Schut: I, Pl. E, nach 350; Daniel Seghers: I, Pl. G, vor 343; Jan Snellinck: I, Pl. A, vor 195; Frans Snyders: I, Pl. E, nach 350; Hendrik Martensz. Sorgh: II, Pl. C, vor 163; Jan Steen: II, Pl. A.a, vor 341; Juriaen van Streeck: II, Pl. K, vor 301; David Teniers d. J.: II, Pl. P, vor 85; Gerard ter Borch: II, Pl. B.b, vor 367; Augustin Terwesten: III, Pl. 6, nach 102; Philip Tideman: III, Pl. 2, vor 11; Simon Peter Tilemann: II, Pl. C, vor 163; Jacob Toorenvliet: III, Pl. 1, vor 5; Lucas van Uden: I, Pl. F, nach 352; Jacques Vaillant: II, Pl. E, vor 187; Wallerant Vaillant: II, Pl. E, vor 187; Pieter de Valck: I, Pl. G, vor 343; Adriaen van de Velde: II, Pl. D.d, vor 397; Jan Verkolje: III, Pl. 7, vor 125; Hendrik Verschuring: II, Pl. H, nach 246; Vincent van der Vinne: II, Pl. I, nach 278; Johannes Voorhout: III, Pl. 3, vor 47; Jan Baptist Weenix: II, Pl. C, vor 163; Jacop Campo Weyerman: I, vor 1; Matthijs Wulfraet: III, Pl. 6, nach 102

Will (Kat. 81): Stephan Brechtel d. Ä.: IV, 46. Stück, 363; Albrecht Dürer: I, 40. Stück, 313; I, 49. Stück, nach 385; VI, 51. Stück, 403; Albrecht Dürer d. Ä: I, 41. Stück, 321; Valentin Filzhofer: I, 34. Stück, 265; Augustin Hirschvogel: III, 24. Stück, 185; Hans Hoffmann: IV, 32. Stück, 251; Wenzel Jamnitzer: I, 37. Stück, 289; Johann Kupetzky: I, 3. Stück, vor 17; Johann Laufer: I, 21. Stück, 161; Matthäus Laufer: I, 21. Stück, 161; Hans Lobsinger: IV, 45. Stück, 355; Valentin Maler: II, 18. Stück, 137; Johann Neudörffer d. Ä.: II, 51. Stück, 401; Johann Neudörffer d. J.: II, 51. Stück, 401; Susanna Maria Preissler: II, 24. Stück, 185; Joachim von Sandrart: III, 34. Stück, 265; Markus Tuscher: IV, 3. Stück, 17; Michael Wolgemut: IV, 18. Stück, 139

Wouters (Kat. 92): Adriaen Brouwer: II, vor 161; Jan Brueghel: II, vor 161; Gonzales Coques: II, vor 161; Gaspar de Crayer: II, vor 161; Anthonis van Dyck: II, vor 161; Jacob Jordaens: II, vor 161; Peter Paul Rubens: I, vor 241; David Teniers d. J.: II, vor 161

Zanotti (Kat. 91): Baldassarre Aloisi (Il Galanino): 34; Francesco Brizio: 15; Ludovico Carracci: 48; Giacomo Cavedone: 57; Lorenzo Garbieri: 41; Lucio Massari: 37; Guido Reni: 28; Leonello Spada: 82; Alessandro Tiarini: 87; Giampietro Zanotti: 11

Zanotti (Kat. 62): Tommaso Aldrovandini:

I, 420; Vittorio Bigari: II, 284; Giacomo Antonio Boni: II, 228; Serafino Brizzi: II, 294; Giovanni Antonio Burrini: I, 318; Carlo Giuseppe Carpi: I, 372; Pier Francesco Cavazza: I, 380; Angelo Michele Cavazzoni: II, 124; Marcantonio Chiarini: I, 268; Carlo Cignani: I, 134; Giuseppe Maria Crespi: II, 30; Donato Creti: II, 98; Antonio Dardani: I, 416; Pietro Ercole Fava Ghisilieri: II, 192; Andrea Ferreri: II, 134; Marcantonio Franceschini: I, 218; Francesco Francia: I, 332; Domenico Maria Fratta: II, 308; Ferdinando Galli (Bibiena): II, 200; Francesco Galli (Bibiena): II, 264; Giuseppe Galli (Bibiena): II, 236; Giuseppe Gambarini: I, 386; Girolamo Gatti: I, 338; Benedetto Gennari II: I, 166; Giovanni Battista Grati: II, 184; Ercole Graziani d. Ä.: I, 258; Ercole Graziani d. J.: II, 274; Gioseffo Magnavacca: I, 186; Raimondo Manzini: II, 90; Ludovico Mattioli: II, 20; Giuseppe Mazza: II, 2; Cesare od. Gioseffo Mazzoni: II, 168; Aureliano Milani: II, 158; Giuseppe Maria Mitelli: I, 180; Francesco Monti: II, 216; Angelo Michele Monticelli: II, 178; Giuseppe Maria Moretti: II, 16; Stefano Orlandi: II, 258; Giuseppe Orsoni: II, 252; Angelo Gabriello Piò: II, 244; Gioacchino Pizzoli: I, 250; Luigi Quaini: I, 196; Carlo Antonio Rambaldi: I, 394; Gioseffo Rolli: I, 404; Antonio Rossi: II, 302; Giovan Giuseppe Santi: I, 208; Giovan Gioseffe dal Sole: I, 288; Felice Torelli: II, 74; Domenico Maria Viani: I, 352; Giampietro Zanotti: II, 142

Zeidler (Kat. 46): Albrecht Dürer: 31


Albertus Durerus

B. Künstlerbildnisse

A

Aberli, Johann Ludwig: Füssli[2] (Kat. 73): III, vor 223

Adler, Salomon: Moücke (Kat. 70): IV, vor 267; Bardi/Pagni (Kat. 108): 210

Aelst, Pieter Coecke van: Lampsonius (Kat. 11): 16; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 409; Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 69, Taf. 1448; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 16; Foppens (Kat. 63): II, nach 964; van Mander (Kat. 80): I, Taf. W, vor 257

Aertsen, Pieter: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. U, nach 234

Aertsz, Rijckaert: van Mander (Kat. 80): I, Taf. X, nach 260

d'Agar, Jacopo: Moücke (Kat. 70): IV, vor 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 271

Agostino da Siena: siehe Giovanni, Agostino di

d'Agnolo, Baccio: Vasari (Kat. 10): III.1, 279; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 127

Aikman, William: Moücke (Kat. 70): IV, vor 291; Bardi/Pagni (Kat. 108): 217

Albani, Francesco: Malvasia (Kat. 42): II, 222; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 285; Moücke (Kat. 70): II, vor 167; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 49; Rogers (Kat. 93): II, 75; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 88; Kilian (Kat. 120): I, vor 1 (N.1)

Alberti, Cherubino: Moücke (Kat. 70): I, vor 229; Bardi/Pagni (Kat. 108): 51; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 7, nach 118

Alberti, Giovanni: Moücke (Kat. 70): II, vor 37; Bardi/Pagni (Kat. 108): 63; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 7, nach 116

Alberti, Leon Battista: Vasari (Kat. 10): II, 366; Reusner (Kat. 14): 101 (Philologus); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 430; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. L (nach S. 70) (fälschlich als Giovanni bezeichnet); Pompei (Kat. 59): 33; Manni/Orsini (Kat. 66); Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XXVII (I), vor 127; Allegrini (Kat. 83): II, 73; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 97

Albertinelli, Mariotto di Biagio di Bindo: Vasari (Kat. 10): III.1, 42; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 71; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXIX

Aldegrever, Heinrich: Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 470; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); Bullart (Kat. 44): II, 415; Blank (Kat. 52): 1 (hier als Albert benannt); van Mander (Kat. 80): I, Taf. O, nach 140

Aldrovandini, Tommaso: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 420

Algardi, Alessandro: Bellori (Kat. 39): 385; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.LIV); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 137; Nyon (Kat. 94): VI, vor 33

Alghisi, Galasso: Cittadella (Kat. 98): I, nach 18

L'Aliense: siehe Vassillacchi, Antonio

Alimandro Dorigo: Fanti (Kat. 4): XLVI[r]

Allegri, Antonio da: siehe Correggio, Antonio da

Allori, Alessandro: Manni/Orsini (Kat. 66); Moücke (Kat. 70): I, vor 171; [Hugford] (Kat. 87): VII, 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 39; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LIX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 6, nach 102

Allori, Cristofano: Moücke (Kat. 70): II, vor 143; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 13; Bardi/Pagni (Kat. 108): 83; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXII

Aloisi, Baldassarre: Malvasia (Kat. 42): II, 128; Moücke (Kat. 70): II, vor 175; Zanotti (1776) (Kat. 91): 34; Bardi/Pagni (Kat. 108): 89

Altdorfer, Albrecht: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224); Füssli[1] (Kat. 73): I.1, 1; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 1

Amberger, Christoph: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234)

Amico, Giovanni de: Amico (Kat. 53): Autorenporträt

Amigoni, Jacopo: Longhi (Kat. 78): VII

Amman, Jost: Füssli[1] (Kat. 73): I.1, nach 46; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 56

Ammannati, Bartolomeo: [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 159; Percier/Fontaine (Kat. 121): 1
Amstel, Jan van: Lampsonius (Kat. 11): 11; Hondius [1610] (Kat. 20); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 11; van Mander (Kat. 80): I, Taf. K, nach 88
Anastasio (Hl.): Caglieri (Kat. 54): nach 66 und 74
Andrea da Fiesole: siehe Ferrucci, Andrea
Andronico (Hl.): Caglieri (Kat. 54): nach 78 und 80
d'Angeli, Filippo: siehe Napoletano, Filippo
Angeli, Giuseppe: Longhi (Kat. 78): XIII
Fra Angelico: Vasari (Kat. 10): II, 358; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. L (nach S. 70); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 99; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XVII
Angelis, Domenico De: Bardi/Pagni (Kat. 108): 307
d'Angelo, Francesco: siehe Il Cecca
Anguissola, Sofonisba: Moücke (Kat. 70): II, vor 63; Ratti (Kat. 84): I, 411; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 89; Bardi/Pagni (Kat. 108): 67; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 11, nach 188
Ansaldo, Giovanni Andrea: Soprani (Kat. 40): vor 141; Ratti (Kat. 84): I, 200; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 107
Antimachides: Fanti (Kat. 4): XLI^{r}
Antistates Architeto: Fanti (Kat. 4): XLVII^{r}
Atramitenus: Fanti (Kat. 4): XX^{v}
Apelles: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. E (nach S. 32); Riem (Kat. 105): Titelblatt; Della Valle (Kat. 118): nach 94
Appel, Jacob: van Gool (Kat. 69): II, Pl. E, nach 158; Descamps (Kat. 71): IV, 219
Archimedes: Félibien des Avaux (Kat. 49): Frontispiz
Aretino, Niccolo: Fanti (Kat. 4): (XLIIII^{v}); Vasari (Kat. 10): II, 253; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 69
Aretino, Spinello: Vasari (Kat. 10): I, 212; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 47; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XIII
Aretusi, Cesare: Malvasia (Kat. 42): I, 330; Moücke (Kat. 70): II, vor 179; Bardi/Pagni (Kat. 108): 90
d'Arezzo, Margaritone: Vasari (Kat. 10): I, 115; Baron (Kat. 30); Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. VII
Argo de Architetura Origine: Fanti (Kat. 4): XLVI^{r}
Aristomenes: Fanti (Kat. 4): VII^{v}
Arlaud, Jacques-Antoine: Moücke (Kat. 70): IV, vor 295; Descamps (Kat. 71): IV, 116; Füssli^{1} (Kat. 73): II. 2, nach 200; Füssli^{2} (Kat. 73): II, nach 244; Walpole (Kat. 79): IV, nach 38; Bardi/Pagni (Kat. 108): 219
Cavaliere d'Arpino: siehe Cesari, Giuseppe
Arpo, Guariento di: Ridolfi (Kat. 31): I, 16
Fra Arsenio: siehe Mascagni, Donato
Artaria, Giuseppe: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, vor 115
Artemon: siehe Atramitenus
d'Arthois, Jacques: de Bie (Kat. 37): II, 301; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 74
Asch, Pieter Jansz van: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. L, nach 224; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. L, nach 14; Descamps (Kat. 71): II, 76
Asper, Hans: Füssli^{1} (Kat. 73): I.1, 30 (Medaille) u. I.1, nach 30; Füssli^{2} (Kat. 73): I, vor 39
Asselijn, Jan: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. C, nach 64; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. Cc, vor 387; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 115; Kilian (Kat. 120): I, nach 10 (N. 5)
Atanasia (Hl.): Caglieri (Kat. 54): nach 78 und 80
Atenione: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. D (nach S. 20); Della Valle (Kat. 118): nach 248
Audran, Benôit: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XXI); Nyon (Kat. 94): VII, nach 90
Audran, Gérard: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.III); Nyon (Kat. 94): VII, vor 87; Ponce/Marillier (Kat. 110)
Auer, Johann Paul: Blank (Kat. 52): 3
Avanzi, Giuseppe: Cittadella (Kat. 98): IV, nach 52

B

Babocciate, Michelangelo: siehe Cerquozzi, Michelangelo
Baccio della Porta: siehe Fra Bartolomeo di San Marco
Bacherini Piattoli, Anna: Bardi/Pagni (Kat. 108): 316
Baciccio, Giovanni Battista: siehe Gaulli, Giovanni Battista

Backer, Jacob Adriaensz.: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 129; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 43; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. M, nach 272; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. M, nach 28; Descamps (Kat. 71): II, 141
Backer, Johann Frans de: Moücke (Kat. 70): IV, vor 293; Bardi/Pagni (Kat. 108): 218
Bacon, Nathaniel: Walpole (Kat. 79): I, vor 163
Badens, Frans: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): II, Taf. WW, vor 201
Baglione, Cesare: Malvasia (Kat. 42): I, 338
Baglione, Giovanni: Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 62; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 41
Baglioni, Bartolomeo: siehe d'Agnolo, Baccio
Il Bagnacavallo: siehe Ramenghi, Bartolomeo
Bailly, David: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 271; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 67
Baker, Joseph: Walpole (Kat. 79): III, nach 142 (?)
Bakhuizen, Ludolf: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. I, nach 245; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. I, nach 278; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 132; Descamps (Kat. 71): II, 442; Kilian (Kat. 120): I, vor 11 (N.6)
Balassi, Mario: Moücke (Kat. 70): III, vor 63; Bardi/Pagni (Kat. 108): 122; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. C
Baldacci, Maria Maddalena: Bardi/Pagni (Kat. 108): 310
Baldinucci, Filippo: Baldinucci (Kat. 85): I, Autorenporträt
Baldovinetti, Alesso: Vasari (Kat. 10): II, 379; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 107; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXIII
Baldrighi, Giuseppe: Bardi/Pagni (Kat. 108): 311
Balen, Hendrik van: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. D, nach 62; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. D, vor 253; Descamps (Kat. 71): I, 237; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 7, nach 118; van Mander (Kat. 80): II, Taf. RR, vor 153
Balen, Jan van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 119; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 40
Balestra, Antoine: Moücke (Kat. 70): IV, vor 191; Bardi/Pagni (Kat. 108): 199
Ballin, Claude: Perrault (Kat. 48): I, nach 98; Pujol (Kat. 102): 114
Bambini, Niccolò: Longhi (Kat. 78): I
Bamboccio: siehe Laer, Pieter van
Banco, Nanni di Antonio di: Vasari (Kat. 10): II, 259; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 95
Bandinelli, Baccio: Vasari (Kat. 10): III.2, 423; Reusner (Kat. 14): 280; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 442; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Bullart (Kat. 44): I, 400; Manni/Orsini (Kat. 66); Moücke (Kat. 70): I, vor 65; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.LIX); Allegrini (Kat. 83): III, 96; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 69; Rogers (Kat. 93): I, 61; Nyon (Kat. 94): VI, vor 13; Bardi/Pagni (Kat. 108): 16; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 5, nach 110
Barba, Ginesio del: Bardi/Pagni (Kat. 108): 321
Barbarelli, Giorgio: siehe Giorgione da Castelfranco
Barbatelli, Bernardino: Moücke (Kat. 70): I, vor 185; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 195; Bardi/Pagni (Kat. 108): 42; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXVII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 9, nach 148
Barbé, Jean-Baptiste: van Dyck (Kat. 25)
Barbieri, Giovanni Francesco: siehe Guercino
Barendsz, Dirck: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. Z, nach 298
Barna da Siena: Vasari (Kat. 10): I, 200 (nur Rahmen)
Barocci, Ambrogio: Moücke (Kat. 70): IV, vor 297; Bardi/Pagni (Kat. 108): 36
Barocci, Federico: Bellori (Kat. 39): 167; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 28; Moücke (Kat. 70): I, vor 149; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.DC.XIL); [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 57; Nyon (Kat. 94): III, vor 91; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 34; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 1, nach 38; Kilian (Kat. 120): I, vor 17 (N.9)
Baron, Jean: Baron (Kat. 30)
Barozzi da Vignola, Giacomo: Bullart (Kat. 44): I, Amico (Kat. 53): I, 146; Pompei (Kat. 59): 42; [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1 420; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 83; Pujol (Kat. 102): 96; Percier/Fontaine (Kat. 121): 1
Bartolo, Taddeo di: Vasari (Kat. 10): I, 232 (nur Rahmen)

Don Bartolomeo, Abbate di S. Clemente: Vasari (Kat. 10): II, 448; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 81
Bartolommeo, Michelozzo di: siehe Michelozzi, Michelozzo
Fra Bartolomeo di San Marco: Vasari (Kat. 10): III.1, 34; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 446; Baron (Kat. 30); Manni/Orsini (Kat. 66); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 84; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 141; Bardi/Pagni (Kat. 108): 223; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXVIII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 12, nach 196; Kilian (Kat. 120): III, vor 81 (N. 150)
Bassano, Francesco da: Ridolfi (Kat. 31): I, 392; Moücke (Kat. 70): I, vor 225; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 50; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 6, nach 104
Bassano, Jacopo da: Ridolfi (Kat. 31): I, 372; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. R (nach S. 164); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 159; Moücke (Kat. 70): I, vor 109; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 141; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 25; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 3, nach 66; Kilian (Kat. 120): III, vor 71 (N. 145)
Bassano, Leandro da: Ridolfi (Kat. 31): II, 164; Moücke (Kat. 70): II, vor 49; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 65; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 9, nach 148
Il Bastarolo: siehe Mazzuoli, Giuseppe
Batoni, Pompeo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 230; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 12, nach 174
Battaglie, Michelangelo della: siehe Cerquozzi, Michelangelo
Baur, Johann Wilhelm: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 113; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 37; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 31; Kilian (Kat. 120): I, vor 19 (N. 10)
Bazzi, Giovanni Antonio: siehe Sodoma
Beale, Charles: Walpole (Kat. 79): III, vor 67
Beale, Mary: Walpole (Kat. 79): III, vor 67
Beccafumi, Domenico: Vasari (Kat. 10): III.2, 371; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 449; Bullart (Kat. 44): I, 398; Moücke (Kat. 70): I, vor 57; Ratti (Kat. 84): I, 391; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 11; Bardi/Pagni (Kat. 108): 164; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXIX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 3, nach 84
Beck, David: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 161; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 50; Houbraken (Kat. 51): II, Taf. C, vor 79; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C, vor 163; Descamps (Kat. 71): II, 313
Beckett, Isaac: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 92
Beeck, Johannes van der: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. MM (nach S. 328); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. G, nach 128; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. G, vor 343; Descamps (Kat. 71): I, 382; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 8, nach 146; Walpole (Kat. 79): II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] Einsatz nach Appendix)
Bega, Cornelis Pietersz.: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. O, nach 326; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. O, nach 62; Descamps (Kat. 71): II, 283
Beham, Barthel: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234); Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Beham, Hans Sebald: Hollar (1647) (Kat. 29): Medaillon; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234); van Mander (Kat. 80): I, Taf. D, nach 36
Belcamp, Jan van: Walpole (Kat. 79): II, vor 101
Belin, Jean-Baptiste: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 240; Kilian (Kat. 120): II, nach 38 (N. 75)
Bella, Stefano della: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 561; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 119; Blank (Kat. 52): 5; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 1; Rogers (Kat. 93): I, 124; Pujol (Kat. 102): 65
Bellano, Bartolomeo: siehe Padova, Vellano da
Belle, Alexis Simon: Nyon (Kat. 94): VIII, nach 86
Belli, Valerio: Vasari (Kat. 10): III.1, 285; Reusner (Kat. 14): 281; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): V, vor 21

Bellini, Bellino: Fanti (Kat. 4): XL[r]
Bellini, Gentile: Ridolfi (Kat. 31): I, 38; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 65
Bellini, Giovanni: Vasari (Kat. 10): II, 429; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 461; Ridolfi (Kat. 31): I, 46; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); Moücke (Kat. 70): I, vor 5; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 69; Bardi/Pagni (Kat. 108): 2; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 2, nach 56
Bellotti, Pietro: Moücke (Kat. 70): III, vor 191; Bardi/Pagni (Kat. 108): 142
Bellucci, Antonio: Moücke (Kat. 70): IV, vor 93; Bardi/Pagni (Kat. 108): 180
Bemmel, Carl Sebastian von: Bock (Kat. 112): Heft 20 oder 2. Band, Heft 8, 1. Stück
Bemmel, Georg Christoph Gottlieb von: Bock (Kat. 112): Heft 6, 2. Stück
Bemmel, Willem van: Bock (Kat. 112): Heft 21 oder 2. Band, Heft 9, 1. Stück
Benefial, Marco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 260
Benso, Giulio: Soprani (Kat. 40): nach 236; Ratti (Kat. 84): I, 279
Benvenuti, Giovanni Battista: Cittadella (Kat. 98): I, vor 151; Bardi/Pagni (Kat. 108): 291
Benwell, Mary: Bardi/Pagni (Kat. 108): 302
Berchem, Nicolaes Pietersz.: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 92; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LXXXIII); [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 133; Nyon (Kat. 94): V, nach 4; Kilian (Kat. 120): I, vor 21 (N.11)
Berckheyde, Gerrit Adriaensz.: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. P, nach 189
Berckheyde, Job Adriaensz.: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. P, nach 189; Moücke (Kat. 70): III, vor 287; Bardi/Pagni (Kat. 108): 171
Berckman, Hendrick: de Bie (Kat. 37): II, 415; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 94
Berrettini, Pietro: siehe Cortona, Pietro da
Bernigeroth, Martin: Blank (Kat. 52): 6
Bernini, Gian Lorenzo: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. T (nach S. 200); Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 122 u. Medaille 123; Moücke (Kat. 70): III, vor 1; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LXXX); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 85; Rogers (Kat. 93): I, 112 u. II, Tafelteil (nn); Nyon (Kat. 94): VII, nach 80; Bardi/Pagni (Kat. 108): 111
Bertin, Nicolas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 416; Kilian (Kat. 120): I, nach 24 (N. 12)
Bettini, Antonio Bastiano: Bardi/Pagni (Kat. 108): 323
Betto, Bernardino di: siehe Pinturicchio
Betto Bardi, Donato di Niccolò di: siehe Donatello
Beuckelaer, Joachim: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. T, nach 190
Cavaliere Bevilacqua: siehe Salimbeni, Ventura
Bianchi, Pietro: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 76; Ratti (Kat. 84): II, 292; Kilian (Kat. 120): I, nach 26 (N.13)
Bibiena, Antonio: siehe Galli, Antonio
Bibiena, Carlo: siehe Galli, Carlo
Bibiena, Ferdinando: siehe Galli, Ferdinando
Bibiena, Francesco: siehe Galli, Francesco
Bibiena, Giuseppe: siehe Galli, Giuseppe
Bicci, Lorenzo di: Vasari (Kat. 10): I, 235; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 65; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XI
Bie, Adriaen de: de Bie (Kat. 37): II, 231; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 58
Bigari, Vittorio: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 284
Bijlert, Jan van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 117; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 39
Bilivert, Giovanni: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXI
Bimbi, Bartolomeo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 228
Binck, Jakob: Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234)
Bisschop, Jan de: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. H, nach 212; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 3, vor 47; Descamps (Kat. 71): III, 184
Bizzelli, Giovanni: Moücke (Kat. 70): II, vor 17; Bardi/Pagni (Kat. 108): 59; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 3, nach 56
Blain de Fontenay le Père, Jean-Baptiste: siehe Belin, Jean-Baptiste
Blanchard, Jacques: Perrault (Kat. 48): II, nach 92; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 263; Kilian (Kat. 120): I, nach 30 (N. 15)
Blanchet, Thomas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 298; Kilian (Kat. 120): I, vor 33 (N. 16)

Bleeck, Peter van: van Gool (Kat. 69): I, Pl. F, vor 393
Blendinger, Johann Georg: Vogel (Kat. 65): 20, 47; Lavater (Kat. 90): I, nach 252; III, vor 187 (1)
met de Bles, Herri: Lampsonius (Kat. 11): 14; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 403; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 14; van Mander (Kat. 80): I, Taf. N, nach 114
Blocklandt, Anthonie van: Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 472; Bullart (Kat. 44): II, 438; van Mander (Kat. 80): I, Taf. Z, nach 298
Bloemaert, Abraham: Hondius [1610] (Kat. 20); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 45; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Bullart (Kat. 44): II, 460; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 26; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. C, nach 44; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. C, nach 224; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 59; Moücke (Kat. 70): II, vor 101; Descamps (Kat. 71): I, 246; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 5, nach 116; van Mander (Kat. 80): II, Taf. VV, nach 192; Bardi/Pagni (Kat. 108): 74; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 6, nach 112; Kilian (Kat. 120): I, nach 32 (N. 17)
Boccaccino, Boccaccio: Fanti (Kat. 4): (XXIX^{r}); Moücke (Kat. 70): I, vor 119; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 169; Bardi/Pagni (Kat. 108): 27; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 5, nach 96
Boccanegra, Marino: Soprani (Kat. 40): vor 7; Ratti (Kat. 84): I, 14
Bocciardi, Clemente: Moücke (Kat. 70): III, vor 155; Ratti (Kat. 84): I, 328; Bardi/Pagni (Kat. 108): 136
Bock, Christoph Wilhelm: Bock (Kat. 112): Autorenporträt
Bocksberger d. Ä., Hans: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262)
Bodenehr d. Ä., Gabriel: Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (4)
Boel, Pieter: de Bie (Kat. 37): II, 363
Bogaert, Martin von den: siehe Desjardins, Martin
Bois, Simon du: Walpole (Kat. 79): III, nach 118
Boit, Charles: Walpole (Kat. 79): III, nach 142
Bol, Hans: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. CC, nach 326
Bologna, Giovanni da: siehe Giambologna
Bolognese, Franco: Malvasia (Kat. 42): I, 12 (nur Rahmen); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 310; Kilian (Kat. 120): II, nach 60 (N. 86)
Bolognini, Giovanni Battista: Crespi (Kat. 86): Pl. 82
Bolswert, Schelte a: van Dyck (Kat. 25)
Boltschauser, Johann Heinrich: Füssli^{2} (Kat. 73): V, nach 198
Bombelli, Sebastiano: Moücke (Kat. 70): III, vor 267; Bardi/Pagni (Kat. 108): 156
Bonaccorsi, Pietro: siehe Vaga, Perino del
Bonatti, Giuseppe: Cittadella (Kat. 98): III, nach 286 (Giovanni genannt)
Bondone, Giotto di: siehe Giotto di Bondone
Boni, Giacomo Antonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 228; Ratti (Kat. 84): II, 374; Crespi (Kat. 86): Pl. 280
Bonito, Giuseppe: Bardi/Pagni (Kat. 108): 250
Bononi, Carlo: Cittadella (Kat. 98): III, vor 129
Bonvicino, Alessandro: Ridolfi (Kat. 31): I, 244; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 203
Boonen, Arnold: van Gool (Kat. 69): I, Pl. E, vor 295; Descamps (Kat. 71): IV, 137
ter Borch, Gerard: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. B, nach 40; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B.b, vor 367; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 66; Descamps (Kat. 71): II, 123; Kilian (Kat. 120): IV, nach 66 (N. 196)
Borcht d. Ä., Hendrik van der: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 127; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 42
Borcht d. J., Hendrik van der: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 383; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 89
Bordone, Paris: Ridolfi (Kat. 31): I, 208; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 99
Borgianni, Orazio: Moücke (Kat. 70): III, vor 221; Bardi/Pagni (Kat. 108): 147
Borgognone, Jacques: siehe Courtois, Jacques
Borromini, Francesco: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, vor 31
Borzone, Luciano: Soprani (Kat. 40): nach 178; Ratti (Kat. 84): I, 243

Borzone, Francesco: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 17; Kilian (Kat. 120): I, nach 34 (N. 18)
Bosboom, Simon: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 547; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 116
Bosch, Hieronymus: Lampsonius (Kat. 11): 3; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 450; Bullart (Kat. 44): II, 393; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 3; van Mander (Kat. 80): I, Taf. L, vor 95
Boschi, Fabrizio: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXVIII
Boscoli, Andrea: Moücke (Kat. 70): I, vor 241; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 29; Bardi/Pagni (Kat. 108): 54; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 10, nach 150
Both, Jan: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 157; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 49; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 69; Kilian (Kat. 120): I, nach 36 (N. 19)
Bottani, Giuseppe: Bardi/Pagni (Kat. 108): 309
Botti, Francesco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 289
Botticelli, Sandro: Vasari (Kat. 10): II, 470; Bullart (Kat. 44): I, 351; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 103; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXVI
Bouchardon, Edmé: Pujol (Kat. 102): 60; Bardi/Pagni (Kat. 108): 297
Boucher, François: Restout (Kat. 88): II, nn (4); Rogers (Kat. 93): II, 195
Boullogne, Bon: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 373; Kilian (Kat. 120): I, nach 38 (N. 20)
Boullogne, Louis de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 388; Kilian (Kat. 120): I, vor 39 (N.21)
Boulogne, Valentin de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 260 (nur Rahmen)
Bourdon, Sébastien: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 286; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 75; Kilian (Kat. 120): I, vor 41 (N.22)
Bouts, Dierick: Lampsonius (Kat. 11): 5; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 381 (Porträt von Bernhard von Orley); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 5; van Mander (Kat. 80): I, Taf. G, nach 46 (Porträt von Bernard von Orley)
Boyle, Richard, 3rd Earl of Burlington: Walpole (Kat. 79): IV, nach 108
Bramante, Donato: Vasari (Kat. 10): III.1, 27; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); Bullart (Kat. 44): I, 347; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XXII (II), vor 105; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 21; Pujol (Kat. 102): 67; Percier/Fontaine (Kat. 121): Titelblatt
Bramer, Leonaert: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 253; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 63; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. I, nach 164; Weyerman (Kat. 55): I. Pl. I, nach 292; Descamps (Kat. 71): I, 416
Brandel, Peter Johann: Pelzel/Voigt (Kat. 89): I, nach 114
Brandenberg, Johannes: Descamps (Kat. 71): IV, 23; Füssli[1] (Kat. 73): II.2., nach 120; Füssli[2] (Kat. 73): II, nach 232
Brandi, Giacinto: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 56; Kilian (Kat. 120): I, vor 43 (N. 23)
Brandmüller, Gregor: Descamps (Kat. 71): IV, 31; Füssli[1] (Kat. 73): II.2, nach 124; Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 235
Braun von Braun, Matthias: Pelzel/Voigt (Kat. 89): IV, nach 124
Bravo, Cecco: siehe Montelatici, Francesco
Bray, Salomon de: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. I, nach 164; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. I, nach 292
Brechtel d. Ä., Stephan: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV (zweimal); Will (Kat. 81): IV, 46. Stück, 363
Bredael, Peeter van: de Bie (Kat. 37): II, 381; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 88
Breenbergh, Bartholomeus: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 81; Kilian (Kat. 120): I, nach 44 (N. 24)
Bril, Paul: Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 449; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 127; van Mander (Kat. 80): II, Taf. GG, vor 51; Kilian (Kat. 120): I, nach 50 (N. 27)
Brizio, Francesco: Malvasia (Kat. 42): I, 534; Zanotti (1776) (Kat. 91): 15
Brizzi, Serafino: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 294

Broeck, Crispijn van den: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. BB, nach 322
Brokoff, Johann Maximilian: Pelzel/Voigt (Kat. 89): II, vor 171
Bronckhorst, Jan Gerritsz van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 279; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 69; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. L, nach 224; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. L, nach 14; Descamps (Kat. 71): II, 72
Bronzino, Agnolo: [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 115; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LII
Bronzino d. J.: siehe Allori, Cristofano
Brouwer, Adriaen: van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Bullart (Kat. 44): II, 487; Anonym (True effigies) (Kat. 47): vor 1 (H. van Eyck); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. O, nach 326; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. O, nach 62; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 189; Descamps (Kat. 71): II, 129; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Kilian (Kat. 120): I, vor 51 (N. 28)
Brueghel, Jan: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. E, nach 84; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. E, nach 350; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 133; Descamps (Kat. 71): I, 376; van Mander (Kat. 80): II, Taf. NN, nach 132; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 119; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Rogers (Kat. 93): II, 201; Kilian (Kat. 120): I, nach 48 (N. 26)
Brueghel d. Ä., Pieter: Lampsonius (Kat. 11): 19; Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); Bullart (Kat. 44): II, 428; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 19; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 130; Descamps (Kat. 71): I, 101; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.XC); van Mander (Kat. 80): I, Taf. T, nach 190; Nyon (Kat. 94): VI, nach 16; Kilian (Kat. 120): I, nach 46 (N.25)
Brueghel d. J., Pieter: van Dyck (Kat. 25); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 97; van Mander (Kat. 80): II, Taf. NN, nach 132
Bruijn, Cornelis de: Anonym (True effigies) (Kat. 47): 98; Blank (Kat. 52): 8; van Gool (Kat. 69): I, Pl. C, nach 112; Descamps (Kat. 71): III, 297
Brunelleschi, Filippo: Vasari (Kat. 10): II, 301; Bullart (Kat. 44): I, 332; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): III, 41; Baldinucci (Kat. 85): II, Frontispiz; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 1
Buffalmacco, Buonamico: Vasari (Kat. 10): I, 153; Baron (Kat. 30); Hollar (um 1650) (Kat. 34); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 9; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. V
Bugiardini, Giuliano: Vasari (Kat. 10): III.2, 453; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 157; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXII
Bullinger, Johann Balthasar: Füssli^{2} (Kat. 73): III, vor 185
Buonarroti, Michelangelo: Fanti (Kat. 4): XXXVIII^{r}; Suavius (Kat. 8); Vasari (Kat. 10): III.2, 715; Rouillé (Kat. 12): 211; Reusner (Kat. 14): 279; Matham (Kat. 24); Anonym (Imagine) (Kat. 27): 454; Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Barri (Kat. 43): vor 17; Bullart (Kat. 44): I, 406; Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 71, Taf. 1460; Félibien des Avaux (Kat. 49): Frontispiz; Blank (Kat. 52): 2; Manni/Orsini (Kat. 66) (zweimal); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 77; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.LXIV); Watelet (Kat. 75): 61; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. LXXIII (I,II,III), vor 337; Allegrini (Kat. 83): I, 103; Baldinucci (Kat. 85): III, Frontispiz; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 25; Lavater (Kat. 90): III, vor 181, vor 183 (zweimal); Rogers (Kat. 93): I, 11; Nyon (Kat. 94): III, vor 21; Couché/Bonafous (Kat. 104): nn; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 222; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXIV; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 12, nach 190; Kilian (Kat. 120): I, vor 57, (N. 31)
Buoninsegna, Duccio di: siehe Duccio di Buoninsegna
Buontalenti, Bernardo: Moücke (Kat. 70): I, vor 175; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 147; Bardi/Pagni (Kat. 108): 40; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. [7], nach 114
Burg, Adriaan van der: van Gool (Kat. 69): II, Pl. H, nach 212
Burgkmair d. Ä., Hans: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224); Kilian (1766) (Kat. 82)

Burrini, Giovanni Antonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 318; Bardi/Pagni (Kat. 108): 266
Buti, Ludovico: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXII
Byss, Johann Rudolf: Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 223 (nur Blumenstillleben)

C

Cabel, Adriaen van der: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 95; Kilian (Kat. 120): II, nach 84 (N. 99)
Caccianiga, Francesco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 294
Cagliari, Paolo: siehe Veronese, Paolo
Cairo, Francesco: Moücke (Kat. 70): III, vor 21; Bardi/Pagni (Kat. 108): 114
Calavrese, Marco: Vasari (Kat. 10): III.1, 227 (nur Rahmen)
Calcar, Jan Stefan van: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); van Mander (Kat. 80): I, Taf. M, vor 105; Bardi/Pagni (Kat. 108): 14
Caldara, Polidoro da: siehe Caravaggio, Polidoro da
Callerchros Architeto: Fanti (Kat. 4): XLIX[r]
Callot, Jacques: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 523; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Bullart (Kat. 44): II, 465; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 113; Perrault (Kat. 48): I, nach 94; Blank (Kat. 52): 9; Moücke (Kat. 70): II, vor 257; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.DC.XXXI); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 39; Nyon (Kat. 94): IV, nach 26; Pujol (Kat. 102): 90; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, vor 175; Bardi/Pagni (Kat. 108): 104
Calvart, Denys: Malvasia (Kat. 42): I, 248; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 169; Kilian (Kat. 120): I, nach 64 (N. 34)
Calvi, Lazzaro: Soprani (Kat. 40): vor 71; Ratti (Kat. 84): I, 45
Calza, Antonio: Crespi (Kat. 86): Pl. 185
Cambiaso, Giovanni: Soprani (Kat. 40): vor 17; Ratti (Kat. 84): I, 32
Cambiaso, Luca: Soprani (Kat. 40): nach 34; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 367; Moücke (Kat. 70): I, vor 143; Ratti (Kat. 84): I, 76; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 39; Rogers (Kat. 93): II, 143; Bardi/Pagni (Kat. 108): 33; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 11, nach 172; Kilian (Kat. 120): I, nach 66 (N. 35)
Cambio, Arnolfo di: siehe Lapo, Arnolfo di
Camerata, Giuseppe: Longhi (Kat. 78): XI
Campi, Galeazzo: Moücke (Kat. 70): I, vor 35; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 67; Bardi/Pagni (Kat. 108): 10; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 10, nach 150
Campiglia, Giovanni Domenico: Bardi/Pagni (Kat. 108): 258
Campora, Francesco: Ratti (Kat. 84): II, 284
Canal, Fabio: Longhi (Kat. 78): XVIII
Canal(etto), Giovanni Antonio: Visentini (Kat. 60): Frontispiz
Cano, Alonso: Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn
Cantarini, Simone: Malvasia (Kat. 42): II, 434 (nur Rahmen); Rogers (Kat. 93): II, 121
Canuti, Domenico Maria: Crespi (Kat. 86): Pl. 110; Rogers (Kat. 93): II, 132
Carabelli, Francesco: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 170
Caravaggio, Michelangelo Merisi da: Bellori (Kat. 39): 199; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. S (nach S. 188); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 258; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.DC.IX); Rogers (Kat. 93): II, 57; Nyon (Kat. 94): VI, vor 19; Couché/Bonafous (Kat. 104): nn; Denon (Kat. 107); Kilian (Kat. 120): III, nach 12 (N. 114)
Caravaggio, Polidoro da: Vasari (Kat. 10): III.1, 197; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 452; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. O (nach S. 92); Bullart (Kat. 44): I, 387; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 216; Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.D.XLIII); [Hugford] (Kat. 87): V, vor 99; Rogers (Kat. 93): I, 57; Nyon (Kat. 94): VI, nach 10; Kilian (Kat. 120): I, nach 60 (N.32)
Carbone, Giovanni Bernardo: Ratti (Kat. 84): II, 18
Cardi, Ludovico: Manni/Orsini (Kat. 66); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 116; Moücke (Kat. 70): II, vor 55; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 89; Bardi/Pagni (Kat. 108): 66; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXIX;

Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 10, nach 164; Kilian (Kat. 120): I, vor 75 (N. 39)
Carlone, Andrea: Ratti (Kat. 84): II, 91
Carlone, Bernardo: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 4
Carlone, Giovanni Battista: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 376; Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 20; Ratti (Kat. 84): II, I; Kilian (Kat. 120): I, vor 77 (N. 40)
Carlone, Giovanni: Soprani (Kat. 40): nach 112; Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 25; Ratti (Kat. 84): I, 261; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 135
Carlone, Giuseppe: Soprani (Kat. 40): nach 296; Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 4; Ratti (Kat. 84): I, 431
Carlone, Taddeo: Soprani (Kat. 40): nach 292; Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 1; Ratti (Kat. 84): I, 427
Carlone, Tommaso: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 4
Caron, Antoine: Gaultier/Le Clerc/Rochemaillet (Kat. 18): Feld 142
Carpaccio, Vittore: Vasari (Kat. 10): II, 517; Ridolfi (Kat. 31): I, 26; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 153
Carpi, Carlo Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 372
Carpi, Girolamo da: Vasari (Kat. 10): III.2, 547; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 77
Carracci, Agostino: Bellori (Kat. 39): 101; Malvasia (Kat. 42): I, 355; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 240; Moücke (Kat. 70): II, vor 41; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.II); [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 79; Rogers (Kat. 93): II, 28; Nyon (Kat. 94): VI, vor 17; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 64; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 8, nach 124; Kilian (Kat. 120): I, nach 70 (N.37)
Carracci, Annibale: Bellori (Kat. 39): 17; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. S (nach S. 188); Malvasia (Kat. 42): I, 356; Blank (Kat. 52): 10; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 247; Moücke (Kat. 70): II, vor 73; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.DC.IX); [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 97; Rogers (Kat. 93): II, 37; Nyon (Kat. 94): VI, nach 18; Couché/Bonafous (Kat. 104): nn; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 69; Bartolozzi (Kat. 114): II, 1; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 1, nach 32; Kilian (Kat. 120): I, nach 68 (N.36)
Carracci, Antonio: Malvasia (Kat. 42): I, 516; Moücke (Kat. 70): II, vor 215; Bardi/Pagni (Kat. 108): 96
Carracci, Francesco: Moücke (Kat. 70): II, vor 281; Bardi/Pagni (Kat. 108): 108
Carracci, Ludovico: Malvasia (Kat. 42): I, 354; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 233; Moücke (Kat. 70): II, vor 1 (falsch eingebunden); [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 41; Zanotti (1776) (Kat. 91): 48; Rogers (Kat. 93): II, 23; Pujol (Kat. 102): 68; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 56; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 12, nach 182; Kilian (Kat. 120): I, vor 73 (N. 38)
Carriera, Rosalba: Moücke (Kat. 70): IV, vor 239; Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.LV); [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 163; Nyon (Kat. 94): VIII, vor 89; Pujol (Kat. 102): 37; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 206
Casalini Torelli, Lucia: Crespi (Kat. 86): Pl. 246; Bardi/Pagni (Kat. 108): 277
Casentino, Jacopo del: Vasari (Kat. 10): I, 209
Casolani, Alessandro: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXII
Casone, Felice Antonio: Leoni (Kat. 22): Dreierstich
Cassana, Abate Giovanni Agostino: Moücke (Kat. 70): IV, vor 157; Ratti (Kat. 84): II, 12; Bardi/Pagni (Kat. 108): 193
Cassana, Niccolo: Moücke (Kat. 70): IV, vor 147; Bardi/Pagni (Kat. 108): 190
Castagno, Andrea del: Vasari (Kat. 10): II, 394; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 41; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXII
Castellacci, Giuliano: Soprani (Kat. 40): vor 85; Ratti (Kat. 84): I, 336
Castello, Bernardo: Soprani (Kat. 40): nach 114; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 373; Ratti (Kat. 84): I, 150; Kilian (Kat. 120): I, nach 78 (N. 41)
Castello, Giovanni Battista: Soprani (Kat. 40): nach 134; Ratti (Kat. 84): I, 105
Castello, Valerius: Soprani (Kat. 40): nach 230; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 383; Ratti (Kat. 84): I, 339; [Hugford] (Kat.

87): VIII, vor 65; Kilian (Kat. 120): I, nach 80 (N. 42)
Castellucci, Salvo: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXVI
Castiglione, Giovanni Benedetto: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 379; Moücke (Kat. 70): III, vor 139; Ratti (Kat. 84): I, 308; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 81; Bardi/Pagni (Kat. 108): 133; Kilian (Kat. 120): I, nach 82 (N. 43)
Cattaneo, Francesco Costanzo: Cittadella (Kat. 98): III, vor 211
Cavallini, Pietro: Vasari (Kat. 10): I, 166 (nur Rahmen); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 19
Cavazza, Pier Francesco: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 380
Cavazzone, Francesco: Crespi (Kat. 86): Pl. 16
Cavazzoni, Angelo Michele: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 124; Crespi (Kat. 86): Pl. 259
Cavedone, Giacomo: Malvasia (Kat. 42): II, 214; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 306; Moücke (Kat. 70): II, vor 183; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 63; Zanotti (1776) (Kat. 91): 57; Bardi/Pagni (Kat. 108): 91; Kilian (Kat. 120): I, nach 84 (N. 44)
Il Cecca: Vasari (Kat. 10): II, 440
Cecchino, Francesco: siehe Salviati, Francesco
Cellini, Benvenuto: Allegrini (Kat. 83): I, 129
Cenni di Pepo: siehe Cimabue
Cerquozzi, Michelangelo: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 40 (nur Rahmen); [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 127
Cesari, Giuseppe: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. S (nach S. 188); Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 37; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 325; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 107; Bardi/Pagni (Kat. 108): 244; Kilian (Kat. 120): I, nach 8 (N.4)
Cesi, Bartolomeo: Malvasia (Kat. 42): I, 316
Céspedes, Pablo de: Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn
Champaigne, Philippe de: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. L, nach 224; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. L, nach 14; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 180; Descamps (Kat. 71): II, 62; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.LXXIV); Nyon (Kat. 94): IV, vor 93; Kilian (Kat. 120): I, nach 86 (N. 45)
Chauveau, François: Perrault (Kat. 48): II, nach 98; Blank (Kat. 52): 11
Chéreau, François: Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XXIX); Nyon (Kat. 94): VIII, nach 92
Chéron, Élisabeth Sophie: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 369; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 45; Pujol (Kat. 102): 106; Kilian (Kat. 120): I, nach 88 (N. 46)
Chéron, Louis: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 254; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 125; Kilian (Kat. 120): I, nach 90 (N. 47)
Chiari, Giuseppe Bartolomeo: Moücke (Kat. 70): IV, vor 75; Bardi/Pagni (Kat. 108): 245
Chiarini, Marcantonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 268
Chiavistelli, Jacopo: Moücke (Kat. 70): IV, vor 1; Bardi/Pagni (Kat. 108): 166
Il Chiozzotro: siehe Marinetti, Antonio
Chodowiecki, Daniel: Lavater (Kat. 90): I, 254
Ciabilli, Giovanni Camillo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 255
Ciampelli, Agostino: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXV
Cibber, Caius Gabriel: Walpole (Kat. 79): III, nach 80
Cignani, Carlo: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 134; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 317; Moücke (Kat. 70): III, vor 209; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 171; Bardi/Pagni (Kat. 108): 145; Bartolozzi (Kat. 114): (II, 5); Kilian (Kat. 120): I, vor 91 (N. 48)
Cignaroli, Gianbettino: Longhi (Kat. 78): VI
Cigoli, Ludovico: siehe Cardi, Ludovico
Cimabue: Vasari (Kat. 10): I, 82; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 435; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60); Bullart (Kat. 44): I, 311; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): III, 7; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 5; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. VIII
Cinqui, Giovanni: Bardi/Pagni (Kat. 108): 269
Cione, Andrea di: siehe Orcagna
Circignani, Antonio: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXVIII
Civitali, Matteo: Soprani (Kat. 40): nach 264; Ratti (Kat. 84): I, 373
Claesz, Allaert: van Mander (Kat. 80): I, Taf. V, nach 236
Clementone: siehe Bocciardi, Clemente
Cleve, Hendrick van: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. R, nach 170

Cleve, Joos van: Lampsonius (Kat. 11): 12; Hondius [1610] (Kat. 20); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 12; Walpole (Kat. 79): I, nach 126; van Mander (Kat. 80): I, Taf. O, nach 140
Cleyn, Franz: Walpole (Kat. 79): II, vor 127
Clouet, François: Gaultier/Le Clerc/Rochemaillet (Kat. 18): Feld 141
Clovio, Giulio: [Hugford] (Kat. 87): V, vor 213; Lavater (Kat. 90): II, 221
Cobergher, Wenceslas: van Dyck (Kat. 25); Bullart (Kat. 44): II, 479; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. F, nach 90; Weyerman (Kat. 55): I, PL. F, nach 352; Foppens (Kat. 63): II, nach 1162; Descamps (Kat. 71): I, 205
Cock, Hieronymus: Lampsonius (Kat. 11): 23; van Mander (Kat. 80): I, Taf. S, nach 176
Cock, Matthys: Lampsonius (Kat. 11): 13; Hondius [1610] (Kat. 20); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 13; van Mander (Kat. 80): I, Taf. S, nach 176
Cole, Ralph: Walpole (Kat. 79): III, nach 134
Collin, Richard: Anonym (True effigies) (Kat. 47): 121; Blank (Kat. 52): 12
Colombel, Nicolas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 227; Kilian (Kat. 120): I, vor 93 (N. 49)
Colombo, Giovanni Battista: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 62
Colombo, Giovanni Battista Innocenzo: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 145
Colombo, Luca Antonio: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 72
Colonna, Angelo Michele: Malvasia (Kat. 42): II, 387; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 3; Moücke (Kat. 70): III, vor 45; Crespi (Kat. 86): Pl. 31; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 121; Bardi/Pagni (Kat. 108): 118; Kilian (Kat. 120): I, vor 95 (N. 50)
Commodi, Andrea: Moücke (Kat. 70): II, vor 69; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 103; Bardi/Pagni (Kat. 108): 68; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 12, nach 204
Compe, Jan ten: van Gool (Kat. 69): II, Pl. N, vor 353
Conca, Sebastiano: Moücke (Kat. 70): IV, vor 247; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 167; Bardi/Pagni (Kat. 108): 207
Coninxloo, Gillis van: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. CC, nach 326
Contarini, Giovanni: Ridolfi (Kat. 31): II, 88; Moücke (Kat. 70): I, vor 213; Bardi/Pagni (Kat. 108): 47; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 3, nach 72
Conti, Francesco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 274
Cooke, Henry: Walpole (Kat. 79): III, nach 118
Cooper, Edward: Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (1)
Cooper, Samuel: Walpole (Kat. 79): III, vor 61
Coornhert, Dirck Volkertsz.: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 455; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 101 u. 120; van Mander (Kat. 80): I, Taf. Y, vor 307; Lavater (Kat. 90): III, 252 und nach 252
Coppi, Jacopo: Moücke (Kat. 70): I, vor 141; Bardi/Pagni (Kat. 108): 32; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 10, nach 166
Coques, Gonzales: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 313; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 78; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 202; Descamps (Kat. 71): II, 262; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Kilian (Kat. 120): II, nach 58 (N. 85)
Il Corazza: siehe Hastner, Hieronymus
Corinthio, Polydoro: Fanti (Kat. 4): XLI[r]
Corneille, Michel: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 344; Kilian (Kat. 120): I, nach 96 (N. 51)
Corona da Murano, Leonardo: Ridolfi (Kat. 31): II, 96
Correggio, Antonio da: Vasari (Kat. 10): III.1, 16 (nur Rahmen); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 I.2, Taf. O (nach S. 92); Bullart (Kat. 44): I, 345; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 206; Watelet (Kat. 75): 101; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 107; Rogers (Kat. 93): II, 1; Pujol (Kat. 102): 115; Richardson (Kat. 115): nach 46; Kilian (Kat. 120): I, vor 5 (N.3)
Cort, Cornelis: Hondius (1598) (Kat. 16); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 451; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 100; van Mander (Kat. 80): I, Taf. Y, vor 307
Cortona, Pietro da: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. T (nach S. 200); Barri (Kat. 43): vor 117; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 125; Moücke (Kat. 70): II, vor 285;

[Hugford] (Kat. 87): X, vor 49; Rogers (Kat. 93): I, 106; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 109; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXV; Bartolozzi (Kat. 114): II, 4; Richardson (Kat. 115): nach 142; Kilian (Kat. 120): I, vor 97 (N. 52)
Corvi, Domenico: Bardi/Pagni (Kat. 108): 282
Cosimo, Agnolo di: siehe Bronzino, Agnolo
Cosimo, Piero di: Vasari (Kat. 10): III.1, 20; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. N (nach S. 86); [Hugford] (Kat. 87): II, vor 107; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXVII
Cossiers, Jan: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 267; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 66
Costa, Lorenzo: Vasari (Kat. 10): II, 423; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 121
Coster, Adam de: van Dyck (Kat. 25)
Courtois, Guillaume: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 321; Kilian (Kat. 120): I, nach 102 (N. 54)
Courtois, Jacques: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 313; Moücke (Kat. 70): III, vor 167; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 137; Rogers (Kat. 93): I, 139; Bardi/Pagni (Kat. 108): 139; Kilian (Kat. 120): I, nach 100 (N. 53)
Cousin, Jean: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 233; Kilian (Kat. 120): I, vor 103 (N. 55)
Coustou, Nicolas: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XXXIII); Nyon (Kat. 94): VIII, nach 90
Coxcie, Michiel: Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 440; van Mander (Kat. 80): I, Taf. W, vor 257
Coypel, Charles-Antoine: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 400; Moücke (Kat. 70): IV, vor 165; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 129; Bardi/Pagni (Kat. 108): 185; Kilian (Kat. 120): II, vor 1 (N. 56)
Coypel, Noël: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 324; Kilian (Kat. 120): II, nach 4 (N. 57)
Coypel, Noël-Nicolas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 433; Kilian (Kat. 120): II, vor 5 (N. 58)
Coysevox, Antoine: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XX); Nyon (Kat. 94): VII, vor 85
Crabeth, Dirck: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. B, nach 26; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. B, vor 205; van Mander (Kat. 80): II, Taf. HH, vor 53
Crabeth, Wouter: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. B, nach 26; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. B, vor 205; van Mander (Kat. 80): II, Taf. HH, vor 53
Craesbeeck, Joos van: Descamps (Kat. 71): II, 138
Cranach, Lucas: Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 73, Taf. 1474; Moücke (Kat. 70): I, vor 23; van Mander (Kat. 80): I, Taf. D, nach 36; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 11; Bardi/Pagni (Kat. 108): 6; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 6, nach 116
Cranach d. Ä., Lucas: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224); Juncker (Kat. 50): 551
Crayer, Gaspar de: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 245; Bullart (Kat. 44): II, 495; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 61; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 181; Descamps (Kat. 71): I, 350; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Kilian (Kat. 120): II, nach 6 (N. 59)
Credi, Lorenzo di: Vasari (Kat. 10): III.1, 130; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 105; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXI
Cremonini, Giovanni Battista: Malvasia (Kat. 42): I, 296
Crespi, Daniele: Moücke (Kat. 70): II, vor 249; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 102
Crespi, Giuseppe Maria: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 30; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 67; Moücke (Kat. 70): IV, vor 181; Crespi (Kat. 86): Pl. 202; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 137; Bardi/Pagni (Kat. 108): 198; Kilian (Kat. 120): II, nach 8 (N. 60)
Cresti, Domenico: Moücke (Kat. 70): II, vor 31; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 183; Rogers (Kat. 93): I, 102; Bardi/Pagni (Kat. 108): 62; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXVI; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 6, nach 96
Creti, Donato: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 98; Crespi (Kat. 86): Pl. 257

Il Cronaca: siehe Pollaiuolo, Simone del
Curradi, Francesco: Moücke (Kat. 70): II, vor 111; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 77; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXVII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 9, nach 140
Curti, Girolamo: Malvasia (Kat. 42): II, 156
Cussens, Cornelis IJsbrantsz: van Mander (Kat. 80): II, Taf. PP, vor 143

D

Dahl, Michael: Walpole (Kat. 79): IV, nach 6
Dalens, Dirck: van Gool (Kat. 69): II, Pl. E, nach 158
Dälliker, Johann Rudolf: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 141
Dalmasio, Lippo di: Malvasia (Kat. 42): I, 24
Danauer, Johann Gottfried: Vogel (Kat. 65): (35)
Danckerts de Rij, Cornelis: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 447; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 99
Danckerts de Rij, Peter: de Bie (Kat. 37): II, 289; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 71
Dandini, Cesare: [Hugford] (Kat. 87): X, vor 115; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXII
Dandini, Pietro: Moücke (Kat. 70): IV, vor 37; Bardi/Pagni (Kat. 108): 158; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXII
Dandini, Vincenzo: [Hugford] (Kat. 87): X, vor 161; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CV
Danner, Leonhard: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Dardani, Antonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 416
Dassier, Jacques-Antoine: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 140
Dassier, Jean: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 93
Deinocrates: Fanti (Kat. 4): XLIIII^v
Delff, Cornelis Jacobsz: van Mander (Kat. 80): II, Taf. SS, vor 163
Delff d. Ä., Jacob Willemsz.: van Mander (Kat. 80): II, Taf. II, nach 88
Delff d. J., Jacob Willemsz.: van Mander (Kat. 80): II, Taf. II, nach 88
Delff, Nicolas Cornelisz: van Mander (Kat. 80): II, Taf. PP, vor 143
Delli, Dello di Niccolò: Vasari (Kat. 10): II, 256; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 11
Delvaux, Laurent: Walpole (Kat. 79): IV, nach 100; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (10)
Denner, Balthasar: van Gool (Kat. 69): II. Pl. B, nach 56; Descamps (Kat. 71): IV, 253
Desjardins, Martin: Blank (Kat. 52): 4; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XCXIV); Nyon (Kat. 94): V, nach 34
Desportes, François: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 394; Kilian (Kat. 120): II, nach 10 (N. 61)
Deynum, Jan Baptist van: de Bie (Kat. 37): II, 407; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 92
Dientzenhofer, Kilian Ignaz: Pelzel/Voigt (Kat. 89): II, nach 174
Diepenbeeck, Abraham van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 285; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 70; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 198; Walpole (Kat. 79): II, vor 87; Kilian (Kat. 120): II, nach 12 (N. 62)
Diest, Adriaen van: Walpole (Kat. 79): III, vor 129
Dietterlin, Wendel: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. MM (nach S. 328)
Dinglinger, Johann Melchior: Vogel (Kat. 65): 31; Lavater (Kat. 90): I, nach 252 (zweimal)
Dircksz, Barend: van Mander (Kat. 80): I, Taf. V, nach 235
Discepoli, Giovanni Battista: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 23
Diziani, Gaspare: Longhi (Kat. 78): IX
Dobson, William: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 216; Walpole (Kat. 79): II, nach 106; Kilian (Kat. 120): II, nach 16 (N. 64)
Does, Jacob van der: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. F, nach 127; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. F, nach 202; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 126; Descamps (Kat. 71): II, 333; Kilian (Kat. 120): II, nach 14 (N. 63)
Dolci, Carlo: Moücke (Kat. 70): III, vor 133; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 31; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 132; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CX
Dolendo, Zacharias: van Mander (Kat. 80): II, Taf. UU, vor 191
Domenichino: siehe Zampieri, Domenico
Donatello: Vasari (Kat. 10): II, 327; Bullart (Kat. 44): I, 324; Manni/Orsini (Kat. 66);

Allegrini (Kat. 83): I, 58; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 87
Donducci, Giovanni Andrea: Malvasia (Kat. 42): II, 92
Donnini, Girolamo: Crespi (Kat. 86): Pl. 189
Doort, Abraham van der: Walpole (Kat. 79): II, nach 48
Dorigny, Nicolas: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 100; Kilian (Kat. 120): II, vor 17 (N. 65)
Dorigny, Louis: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 232
Dorsch, Christoph: Blank (Kat. 52): 15; Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (5)
Dorsch, Erhard: Blank (Kat. 52): 16
Dossi, Dosso: Fanti (Kat. 4): (XXXIIII^{r}); Moücke (Kat. 70): I, vor 33; Cittadella (Kat. 98): I, vor 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 9; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 9, nach 144
Dou, Gerrit: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. A, vor 1; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. A, vor 115; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 72; Moücke (Kat. 70): III, vor 119; Descamps (Kat. 71): II, 216; Bardi/Pagni (Kat. 108): 130; Kilian (Kat. 120): II, vor 19 (N. 66)
Douven, Jan Frans: Moücke (Kat. 70): IV, vor 111; Bardi/Pagni (Kat. 108): 184
Druyvestein, Aart Jansz.: van Mander (Kat. 80): II, Taf. ZZ, vor 215
Dubroeucq, Jacques: van Dyck (Kat. 25)
Duccio di Buoninsegna: Vasari (Kat. 10): I, 203 (nur Rahmen)
Duchange, Gaspard: Nyon (Kat. 94): VIII, vor 95
Duflos, Philothée François: Bardi/Pagni (Kat. 108): 303
Dujardin, Karel: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. B, nach 40; Weyerman (Kat. 55): II, Pl.B.b, vor 367; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 138; Descamps (Kat. 71): III, 111; Kilian (Kat. 120): II, vor 77 (N. 96)
Dullaert, Heyman: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. C, nach 64; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C.c, vor 387; Descamps (Kat. 71): III, 47
Dunker, Balthasar Anton: Füssli^{2} (Kat. 73): V, nach 130
Dünz, Johannes: Descamps (Kat. 71): III, 175; Füssli^{1} (Kat. 73): II.2, nach 96; Füssli^{2} (Kat. 73): II, vor 167
Duquesnoy, François: Bellori (Kat. 39): 267; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XLIII); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 33; Lavater (Kat. 90): II, 231 u. III, nach 190 (11); Nyon (Kat. 94): IV, nach 44
Dürer, Albrecht: Suavius (Kat. 8); Pantaleon (Kat. 9): III, 145; Rouillé (Kat. 12): 248; Hondius (1598) (Kat. 16); Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 464; Stock (Kat. 23); Hollar (1644/45) (Kat. 28); Moncornet (Kat. 32): nn; Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224); Bullart (Kat. 44): II, 383; Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 67, Taf. 1435; Zeidler (Kat. 46): 31; Juncker (Kat. 50): 181; Blank (Kat. 52): 17; Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV (dreimal), Taf. XV (zweimal); Knorr (1738) (Kat. 61): Frontispiz; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 3; Brucker/Haid (Kat. 68): nach S. 50; Moücke (Kat. 70): I, vor 19; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XLI, vor 183; I, Pl. XLII, vor 187; van Mander (Kat. 80): I, Taf. G, nach 46; Will (Kat. 81): I, 40. Stück, 313; I, 49. Stück, nach 385; VI, 51. Stück, 403; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 1; Lavater (Kat. 90): III, 182; Klein (Kat. 101): Bd. 2; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 5; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 5, nach 102; Kilian (Kat. 120): II, vor 21 (N. 67)
Dürer d. Ä, Albrecht: Hollar (1644/45) (Kat. 28); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224); Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 3, nach 20; van Mander (Kat. 80): I, Taf. C, vor 35; Will (Kat. 81): I, 41. Stück, 321
Duval, Robbert: van Gool (Kat. 69): I, Pl. B, vor 79; Descamps (Kat. 71): III, 172
Duyster, Willem Cornelisz: Descamps (Kat. 71): III, 336
Dyck, Anthonis van: van Dyck (Kat. 25) (zweimal); Meyssens (Kat. 33); Snyders (Kat. 35); Pontius (Kat. 36); de Bie (Kat. 37): I, 75; Bellori (Kat. 39): 251; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Bullart (Kat. 44): II, 475; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 33; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. K, nach 183; Blank (Kat. 52):

18; Weyerman (Kat. 55): I. Pl. K, nach 298; Prenner/Stampart (Kat. 58): nn; Foppens (Kat. 63): I, vor 76; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 168; Moücke (Kat. 70): III, vor 25; Descamps (Kat. 71): II, 8; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XLI); Walpole (Kat. 79): II, vor 87 u. nach 88; Ratti (Kat. 84): I, 446; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 73; Lavater (Kat. 90): II, nach 232; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Rogers (Kat. 93): II, 212; Nyon (Kat. 94): IV, vor 35; Pujol (Kat. 102): 77; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 116; Bardi/Pagni (Kat. 108): 115; Richardson (Kat. 115): nach 124; Kilian (Kat. 120): II, nach 24 (N. 68)

Dyck, Floris van: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): II, Taf. YY, nach 210

E

Edelinck, Gérard: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.VII); Nyon (Kat. 94): VII, nach 88; Ponce/Marillier (Kat. 110)

Eeckhout, Gerbrand van den: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. E, nach 101; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. E, vor 187; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 123; Descamps (Kat. 71): II, 326; Kilian (Kat. 120): II, vor 27 (N. 69)

Eertvelt, Andries van: van Dyck (Kat. 25)

Eisen, Charles: Pujol (Kat. 102): 44

Elder, William: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 92

Elias, Matthieu: Descamps (Kat. 71): III, 377

Eligio (Hl.) di Noyon: Caglieri (Kat. 54): nach 2, 4, 10, 18, 20, 32 und 42

Elsheimer, Adam: Hondius [1610] (Kat. 20); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 49; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 28; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. C, nach 44; Blank (Kat. 52): 19; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. C, nach 224; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 20; Moücke (Kat. 70): II, vor 125; Descamps (Kat. 71): I, 283; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 5, nach 116; van Mander (Kat. 80): II, Taf. MM, vor 117; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 143; Bardi/Pagni (Kat. 108): 80; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 12, nach 186; Kilian (Kat. 120): II, nach 28 (N. 70)

Embriaco, Guglielmo: Soprani (Kat. 40): vor 1; Ratti (Kat. 84): I, 6

Empoli, Jacopo da: Moücke (Kat. 70): I, vor 221; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 33; Bardi/Pagni (Kat. 108): 49; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXIX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 5, nach 92

Engelbrechtsz, Cornelis: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. H, nach 68

Engelsz., Cornelis: van Mander (Kat. 80): II, Taf. SS, vor 163

Ermels, Johann Franz: Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (10)

Es, Jacob Foppens van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 227; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 57

Euklid: Félibien des Avaux (Kat. 49): Frontispiz

Evelyn, John: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 76

Everdingen, Allart van: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. D, nach 96; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. D, nach 180; Descamps (Kat. 71): II, 319

Eyck, Hubert van: Lampsonius (Kat. 11): 1; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 406; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214); Bullart (Kat. 44): II, 377; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 1; Descamps (Kat. 71): I, 1; van Mander (Kat. 80): I, Taf B, nach 30 u. Taf B*, vor 31

Eyck, Jan van: Lampsonius (Kat. 11): 2; van der Straet (Stradanus) (Kat. 15): fol. 14; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 406; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214); Bullart (Kat. 44): II, 379; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 2; Blank (Kat. 52): 22; Foppens (Kat. 63): II, vor 635; van Mander (Kat. 80): I, Taf B, nach 30 u. Taf B* vor 31; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 73

Eynden, Hubert van den: van Dyck (Kat. 25)

F

Fabriano, Gentile da: Vasari (Kat. 10): II, 400; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 25

Faccini, Pietro: Malvasia (Kat. 42): I, 562;

Moücke (Kat. 70): II, vor 97; Bardi/Pagni (Kat. 108): 73; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 5, nach 100
Facio (Sl.): Caglieri (Kat. 54): nach 88 und 90
Faithorne, William: Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 57
Famoso, Lanciloto: Fanti (Kat. 4): XLVII[r]
Fanti, Vincenzo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 318
Il Fattore: siehe Penni, Giovanni Francesco
Farfler, Stephan: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. IV, Fig. 3
Farinato, Paolo: Ridolfi (Kat. 31): II, 124; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 17; Denon (Kat. 107)
Fava Ghisilieri, Pietro Ercole: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 192
Faydherbe, Lucas: de Bie (Kat. 37): III, nn (nach 500); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 111
Fedeli, Domenico: siehe Maggiotto, Domenico
Feltre, Morto da: Vasari (Kat. 10): III.1, 223; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): V, vor 45; Bardi/Pagni (Kat. 108): 232
Ferrarese, Ercole: Vasari (Kat. 10): II, 426; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 75
Ferrari, Giovanni Andrea de: Soprani (Kat. 40): vor 255; Ratti (Kat. 84): I, 266; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 101
Ferrari, Gregorio De: Ratti (Kat. 84): II, 109
Ferrari, Lorenzo De: Ratti (Kat. 84): II, 263
Ferrari, Luca: Bardi/Pagni (Kat. 108): 162
Ferrari, Orazio di: Soprani (Kat. 40): nach 218; Ratti (Kat. 84): I, 286
Ferreri, Andrea: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 134; Cittadella (Kat. 98): IV, nach 266
Ferretti, Giovanni Domenico: Bardi/Pagni (Kat. 108): 257
Ferri, Ciro: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 53; Moücke (Kat. 70): III, vor 259; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 1; Rogers (Kat. 93): I, 167; Bardi/Pagni (Kat. 108): 154; Kilian (Kat. 120): II, nach 30 (N. 71)
Ferrucci, Andrea: Vasari (Kat. 10): III.1, 107; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. N (nach S. 86); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 51; Lavater (Kat. 90): III, vor 185 (4)
Fetti, Dominique: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 37; Kilian (Kat. 120): II, nach 32 (N. 72)
Fiasella, Domenico: Soprani (Kat. 40): nach 244; Ratti (Kat. 84): I, 224
Ficherelli, Felice: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXVIII
Filarete, Antonio: Vasari (Kat. 10): II, 346
Filippi, Camillo: Cittadella (Kat. 98): II, nach 114
Filippi, Sebastiano: Cittadella (Kat. 98): II, nach 220
Filzhofer, Valentin: Will (Kat. 81): I, 34. Stück, 265
de'Fiori, Mario: siehe Nuzzi, Mario
Flatman, Thomas: Walpole (Kat. 79): III, nach 28
Flémal, Bertholet: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. E, nach 110; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. E.e, vor 405; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 89; Kilian (Kat. 120): II, nach 34 (N. 73)
Flinck, Govaert: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. B, vor 19; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B, nach 128; Descamps (Kat. 71): II, 246
Floris de Vriendt, Frans: Lampsonius (Kat. 11): 22; Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262); Bullart (Kat. 44): II, 432; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 22; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 163; Descamps (Kat. 71): I, 111; van Mander (Kat. 80): I, Taf. U, nach 234; Kilian (Kat. 120): II, nach 36 (N. 74)
Foggini, Giovanni Battista: [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 7
Fontana, Carlo: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 55
Fontana, Domenico: Bellori (Kat. 39): 139 (Medaille); Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.VII); Füssli[2] (Kat. 73): III, nach 264; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XCII (I, II, III), vor 409; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 209; Nyon (Kat. 94): III, nach 80
Fontana, Lavinia: Malvasia (Kat. 42): I, 214; Moücke (Kat. 70): I, vor 237; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 11, nach 218; Bardi/Pagni (Kat. 108): 53; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 9, nach 140; Percier/Fontaine (Kat. 121): 1
Fontana, Prospero: Malvasia (Kat. 42): I, 213
Fontebasso, Francesco: Longhi (Kat. 78): XV
Fontebuoni, Astagio: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXVII

Miniato del Fora, Gherardo di Giovanni di: Vasari (Kat. 10): II, 453
Forabosco, Gerolamo: Moücke (Kat. 70): III, vor 237; Bardi/Pagni (Kat. 108): 150
Forest, Jean-Baptiste: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 335; Kilian (Kat. 120): II, vor 39 (N. 76)
Fossati, David Anton: Füssli[2] (Kat. 73): V, vor 47
Fosse, Charles de la: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 338; Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XVI); Walpole (Kat. 79): III, vor 99; Nyon (Kat. 94): VII, nach 82; Kilian (Kat. 120): II, vor 41 (N. 77)
Fouquières, Jacques: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 158; Kilian (Kat. 120): II, vor 43 (N. 78)
Francesca, Piero della: Vasari (Kat. 10): II, 353; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 21
Franceschini, Baldassare: Moücke (Kat. 70): III, vor 93; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 7; Bardi/Pagni (Kat. 108): 127; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CIV
Franceschini, Marcantonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 218; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 34; Moücke (Kat. 70): IV, vor 47; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 41; Bardi/Pagni (Kat. 108): 173; Kilian (Kat. 120): II, vor 45 (N. 79)
Francesco, Giovanni: Fanti (Kat. 4): (XXIIII[v])
Franchi, Antonio: Moücke (Kat. 70): III, vor 291; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 11; Bardi/Pagni (Kat. 108): 172
Franchoys, Peter: de Bie (Kat. 37): I, 153; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 48; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 19
Franchoys d. J., Lucas: de Bie (Kat. 37): II, 375; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 86
Francia, Domenico: Crespi (Kat. 86): Pl. 100
Francia, Francesco: Fanti (Kat. 4): (XXXVI[r]); Vasari (Kat. 10): II, 502; Malvasia (Kat. 42): I, 38; Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 332; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 57
Francia, Giovanni Battista: Malvasia (Kat. 42): I, 52
Franciabigio: siehe Giudici, Francesco
Francken, Frans: van Dyck (Kat. 25)
Francken, Frans II: van Dyck (Kat. 25); van Mander (Kat. 80): I, Taf. EE, nach 340
Franco, Battista: Vasari (Kat. 10): III.2, 584; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 462; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 209; Rogers (Kat. 93): I, 68
Franken, Jeroon: van Mander (Kat. 80): I, Taf. EE, nach 340
Franquart, Jacob: de Bie (Kat. 37): III, 479; Bullart (Kat. 44): II, 483; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 106
Franqueville, Pierre: [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 19
Fratellini, Giovanna: Moücke (Kat. 70): IV, vor 209; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 157; Bardi/Pagni (Kat. 108): 202
Fratta, Domenico Maria: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 308; Crespi (Kat. 86): Pl. 295
Freezen, Jan Georg: van Gool (Kat. 69): II, Pl. L, nach 278
Fréminet, Martin: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 236 (nur Rahmen)
Fresnoy, Charles-Alphonse du: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 283; Kilian (Kat. 120): II, nach 48 (N. 80)
Freudenberger, Sigmund: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 189
Frey, Johann Jakob: Füssli[1] (Kat. 73): II,2, nach 234; Füssli[2] (Kat. 73): III, nach 27; Lavater (Kat. 90): I, nach 252
Frye, Theodor: Lavater (Kat. 90): III, 191
Fuchs, Felix Christoph Cajetan: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 184
Fuller, Isaac: Walpole (Kat. 79): III, nach 4
Füllmaurer, Heinrich: Fuchs (Kat. 6): nach 896
Funk, Johann Friedrich: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 128
Furini, Francesco: Moücke (Kat. 70): III, vor 57; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 131; Bardi/Pagni (Kat. 108): 121; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CII
Füssli, Johann Caspar: Pfenninger (Kat. 99): I, nach 144
Füssli/Fusely, Johann Heinrich: Pfenninger (Kat. 99): II, nach 386
Füssli, Johann Rudolf: Füssli[2] (Kat. 73): III, nach 178
Füssli d. Ä., Mathias: Füssli[1] (Kat. 73): I.3, nach 82; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 171
Füssli d. J., Mathias: Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 277

G
Gabbiani, Anton Domenico: Moücke (Kat. 70): IV, vor 59; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 47; Bardi/Pagni (Kat. 108): 175; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CVI
Gaddi, Agnolo: Vasari (Kat. 10): I, 195; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 57
Gaddi, Gaddo: Vasari (Kat. 10): I, 111; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60)
Gaddi, Taddeo: Vasari (Kat. 10): I, 175; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 322; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 37; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XI
Il Galanino: siehe Aloisi, Baldassarre
Galantini (Cappuccino), Ippolito: Moücke (Kat. 70): III, vor 195; Bardi/Pagni (Kat. 108): 143
Galeotti, Sebastiano: Ratti (Kat. 84): II, 362; Bardi/Pagni (Kat. 108): 261
Galle, Philips: Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 515; van Mander (Kat. 80): I, Taf. G, vor 105
Galle, Theodoor: van Dyck (Kat. 25)
Galletti, Filippo Maria: Moücke (Kat. 70): III, vor 275; Bardi/Pagni (Kat. 108): 208
Galli, Antonio: Crespi (Kat. 86): Pl. 91
Galli, Carlo: Crespi (Kat. 86): Pl. 94
Galli, Ferdinando: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 200; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 47; Crespi (Kat. 86): Pl. 86; Kilian (Kat. 120): I, nach 28 (N. 14)
Galli, Francesco: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 264; Crespi (Kat. 86): Pl. 96
Galli, Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 236; Crespi (Kat. 86): Pl. 89
Gambacciani, Francesco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 295
Gambara, Lattanzio: Ridolfi (Kat. 31): I, 258
Gambarini, Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 386
Garbieri, Lorenzo: Malvasia (Kat. 42): II, 296; Zanotti (1776) (Kat. 91): 41
Garbo, Raffaellino del: Vasari (Kat. 10): III.1, 47; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 77
Gardelle, Robert: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 105
Garofalo, Benvenuto: siehe Tisi, Benvenuto
Garzi, Louis: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 62; Kilian (Kat. 120): II, nach 50 (N. 81)
Gaspars, John Baptist: Walpole (Kat. 79): III, vor 21
Gassel, Lucas: Lampsonius (Kat. 11): 21; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 419; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 21; van Mander (Kat. 80): I, Taf. N, nach 114
Gatta, Bartolomeo della: siehe Don Bartolomeo, Abbate di S. Clemente
Gatti, Girolamo: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 338
Gaulli, Giovanni Battista: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 386; Moücke (Kat. 70): III, vor 295; Ratti (Kat. 84): II, 74; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 17; Bardi/Pagni (Kat. 108): 168; Kilian (Kat. 120): II, nach 52 (N. 82)
Gauricus, Pomponius: Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 462
Geest, Wybrand de: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. F, nach 90; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. F, nach 352; Descamps (Kat. 71): I, 402
Geissler, Christian Gottlieb: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 201
Geldorp, Georg: Walpole (Kat. 79): II, vor 101
Gellée, Claude: siehe Lorrain, Claude
Genga, Girolamo: Vasari (Kat. 10): III.2, 503; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 83
Gennari, Cesare: Crespi (Kat. 86): Pl. 175
Gennari II, Benedetto: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 166; Moücke (Kat. 70): III, vor 255; Bardi/Pagni (Kat. 108): 163
Genoels, Abraham: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. D, nach 96; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. D.d, vor 397; Descamps (Kat. 71): III, 92
Gentileschi, Artemisia: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXIV
Gentileschi, Orazio: van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Walpole (Kat. 79): II, vor 113; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 105
Gerards d. J., Marcus: Walpole (Kat. 79): I, vor 143; van Mander (Kat. 80): II, Taf. TT, nach 176
Gerbier, Balthasar: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 249; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 62; Walpole (Kat. 79): II, vor 55

Gessi, Francesco: Malvasia (Kat. 42): II, 344 (nur Rahmen)
Gessner, Salomon: Füssli[2] (Kat. 73): III, nach LXIV; Pfenninger (Kat. 99): I, nach 256; Klein (Kat. 101): Bd. 5
Geyger, Johann Conrad: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I,3, nach 90; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 180
Gherardi, Cristofano: Vasari (Kat. 10): III.2, 458; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 23; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LIV
Gherardini, Alessandro: Bardi/Pagni (Kat. 108): 267; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXVI
Gheyn II, Jacques de: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. DD, vor 331
Ghezzi, Pier Leone: Moücke (Kat. 70): IV, vor 219; Rogers (Kat. 93): I, 171 u. I, Tafelteil (nn); Bardi/Pagni (Kat. 108): 263
Ghiberti, Lorenzo: Vasari (Kat. 10): II, 274; Manni/Orsini (Kat. 66); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 83; Lavater (Kat. 90): III, vor 185 (1)
Ghirlandaio, Domenico: Vasari (Kat. 10): II, 455; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 43; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXVIII
Ghirlandaio, Ridolfo: Vasari (Kat. 10): III.2, 569; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 59; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXIII
Giambologna: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 21
Gibbons, Grinling: Walpole (Kat. 79): III, nach 82
Gibbs, James: Walpole (Kat. 79): IV, nach 44
Gibson, Richard: Walpole (Kat. 79): III, nach 64
Giordano, Luca: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 357; Moücke (Kat. 70): III, vor 239; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 199; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 161; Richardson (Kat. 115): vor 203; Kilian (Kat. 120): II, nach 56 (N. 84)
Giorgio Martini, Francesco di: Vasari (Kat. 10): II, 409; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 85
Giorgione da Castelfranco: Vasari (Kat. 10): III.1, 12; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 436; Baron (Kat. 30); Ridolfi (Kat. 31): I, 76; Hollar (um 1650) (Kat. 34); Dalen d. J. (Kat. 38): 3; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); Bullart (Kat. 44): I, 343; Prenner/Stampart (Kat. 58): nn; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 134; Moücke (Kat. 70): I, vor 15; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 87; Lavater (Kat. 90): I, vor 219; Bardi/Pagni (Kat. 108): 4; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 4, nach 90; Kilian (Kat. 120): I, vor 13 (N.7)
Giottino: siehe Tommaso Fiorentino
Giotto di Bondone: Vasari (Kat. 10): I, 118; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 392; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 459; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60); Bullart (Kat. 44): I, 317; Manni/Orsini (Kat. 66) (zweimal); Allegrini (Kat. 83): I, 18; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 13; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. IX
Giovanni, Agostino di: Vasari (Kat. 10): I, 134; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 29
Giovanni Fiammingo: siehe Calcar, Jan Stefan van
Giovanni da Fiesole: siehe Fra Angelico
Fra Giovanni Francesco da Ferrara: Fanti (Kat. 4): (XXV[v])
Giovanni, Giovanni da S.: Moücke (Kat. 70): II, vor 229; Allegrini (Kat. 83): IV, 109; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 149; Bardi/Pagni (Kat. 108): 100; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. IC
Giovanni, Mino di: siehe Mino da Fiesole
Giovanni di Miniato, Gherardo di: siehe Miniatore, Gherardo
Ser Giovanni di Mone Cassai, Tommaso di: siehe Masaccio
Girandole, Bernardo della: siehe Buontalenti, Bernardo
Girardon, François: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XV); Nyon (Kat. 94): VII, nach 84; Ponce/Marillier (Kat. 110): 27
Giudici, Francesco: Vasari (Kat. 10): III.1, 218; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 185; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXV
Glain, Léon-Pascal de: Bardi/Pagni (Kat. 108): 301
Goes, Hugo van der: van Mander (Kat. 80): I, Taf. C, vor 35

Goltzius, Hendrik: Hondius [1610] (Kat. 20); Snyders (Kat. 35); Bullart (Kat. 44): II, 444; Blank (Kat. 52): 27; Descamps (Kat. 71): I, 230; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.DC.XVII); van Mander (Kat. 80): II, Taf. LL, nach 116; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 35; Nyon (Kat. 94): VI, vor 31; Pujol (Kat. 102): 98
Goltzius, Hubert: Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): II, 52 [sic] bzw. 60; Bullart (Kat. 44): I, 161; Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 73, Taf. 1474; Foppens (Kat. 63): I, nach 486; Descamps (Kat. 71): I, 128; van Mander (Kat. 80): I, Taf. T, nach 190
Goltzius, Jan: van Mander (Kat. 80): I, Taf. FF, vor 349
Gool, Jan van: van Gool (Kat. 69): I, Autorenporträt
Gossaert, Jan: siehe Mabuse, Jan
Goupy, Louis: Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (2)
Goyen, Jan van: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. H, nach 154; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. H, nach 382; Descamps (Kat. 71): I, 419
Gozzoli, Benozzo: Vasari (Kat. 10): II, 406; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 29; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XVIII
Grace, Mrs Mary: Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 140
Graff, Anton: Füssli^2 (Kat. 73): III, nach 240; Lavater (Kat. 90): III, 186
Graffico, Camillo: Leoni (Kat. 22): Dreier- und Viererstich
Granacci, Francesco: Vasari (Kat. 10): III.1, 275; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 101; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXIII
Grandi, Ercole: Cittadella (Kat. 98): I, vor 105
Grati, Giovanni Battista: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 184; Crespi (Kat. 86): Pl. 264
Graziani d. Ä., Ercole: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 258; Crespi (Kat. 86): Pl. 276
Graziani d. J., Ercole: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 274
Greenhill, John: Walpole (Kat. 79): III, vor 21
Greenwood, Cornelis: van Gool (Kat. 69): II, Pl. H, nach 212
Grigo, Simon Cantone: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 169
Grimoux, Johannes: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 15
Grisoni, Giuseppe: Bardi/Pagni (Kat. 108): 298; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXX
Gropallo, Pier Maria: Soprani (Kat. 40): nach 262; Ratti (Kat. 84): I, 295
Grund, Johann Jacob: Bardi/Pagni (Kat. 108): 305
Grünewald, Matthias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234)
Guarana, Jacob: Longhi (Kat. 78): XIIII
Il Guercino: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. T (nach S. 200); Malvasia (Kat. 42): II, 358; Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 74; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 292; Moücke (Kat. 70): II, vor 241; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.LXVII); [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 143; Rogers (Kat. 93): II, 101; Nyon (Kat. 94): IV, vor 81; Cittadella (Kat. 98): III, vor 241; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 101; Bartolozzi (Kat. 114); Kilian (Kat. 120): I, vor 15 (N.8)
Guibal, Nicolas: Meusel (Kat. 117): vor 3.1794
Guidobono, Bartolomeo: Ratti (Kat. 84): II, 139
Gundelach, Matthäus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. MM (nach S. 328)
Guttenbrunn, Ludwig: Bardi/Pagni (Kat. 108): 280
Gyles, Henry: Walpole (Kat. 79): III, nach [10], (Einsatz nach Appendix)

H

Haarlem, Cornelis Cz. van: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): II, Taf. LL, nach 116
Haffner, Antonio Maria: Ratti (Kat. 84): II, 345
Haffner, Enrico: Crespi (Kat. 86): Pl. 171
Hallé, Claude-Guy: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 380; Kilian (Kat. 120): II, nach 62 (N. 87)
Hals, Frans: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. F, nach 90; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. F, nach 352; Descamps (Kat. 71): I, 360; van Mander (Kat. 80): II, Taf. ZZ, vor 215
Handmann, Jakob Emanuel: Füssli^2 (Kat. 73): III, nach 210

Hanneman, Adriaen: van Gool (Kat. 69): I, Pl. A, nach 14; Descamps (Kat. 71): II, 186; Walpole (Kat. 79): II, nach 120
Hans von Aachen: Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); van Mander (Kat. 80): II, Taf. NN, nach 132
Hardouin-Mansart, Jules: Ponce/Marillier (Kat. 110): 30
Hartmann, Georg: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Hastner, Hieronymus: Bardi/Pagni (Kat. 108): 320
Hautsch, Hans: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. IV, Fig. 2
Hayls, John: Walpole (Kat. 79): III, vor 29
Hecke, Jan van den: de Bie (Kat. 37): II, 365; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 85
Hedlinger, Johann Karl von: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 75; Lavater (Kat. 90): III, nach 176 u. vor 177 (dreimal); Pfenninger (Kat. 99): I, nach 100
Heem, Jan Davidsz. de: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. K, nach 183; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. K, nach 296; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 109; Descamps (Kat. 71): II, 37; Kilian (Kat. 120): II, vor 63 (N. 88)
Heemskerck, Maarten van: Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): II, 40; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262); Bullart (Kat. 44): II, 435; Blank (Kat. 52): 29; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 52; Descamps (Kat. 71): I, 60; van Mander (Kat. 80): I, Taf. W, vor 257; Kilian (Kat. 120): II, vor 67 (N. 91)
Heemskerk II., Egbert van: Walpole (Kat. 79): III, nach 122
Heil, Daniel van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 293; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 72
Heil, Jan Baptist van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 343; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 81
Heil, Leo van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 527; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 114
Heilmann, Johann Kaspar: Füssli^2 (Kat. 73): III, nach 196
Heintz d. Ä., Joseph: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); Füssli^1 (Kat. 73): I.1, nach 52; Füssli^2 (Kat. 73): I, vor 61; van Mander (Kat. 80): II, Taf. PP, vor 143
Helmbreker, Dirck (Theodor): Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 89; Kilian (Kat. 120): II, vor 65 (N. 89)
Helmont, Zeger Jacob van: Descamps (Kat. 71): IV, 236
Helst, Bartholomeus van der: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. A, vor 1; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. A, vor 115; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 135; Moücke (Kat. 70): III, vor 55; Descamps (Kat. 71): II, 199; Bardi/Pagni (Kat. 108): 120; Kilian (Kat. 120): II, nach 66 (N. 90)
Helt Stockade, Nicolaes van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 317; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 77; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. R, nach 358; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. R, nach 104; Descamps (Kat. 71): II, 211
Hemessen, Jan van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. E, vor 37
Herrera, Juan de: Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn
Herrliberger, David: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 117
Heyden, Jan van der: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 144 (nur Rahmen)
Hickel, Joseph: Bardi/Pagni (Kat. 108): 312
Higiemonte: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. T (nach S. 200)
Hilliard, Nicholas: Walpole (Kat. 79): I, nach 148
Hirschvogel, Augustin: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV; Will (Kat. 81): III, 24. Stück, 185
van den Hoecke, Robert: de Bie (Kat. 37): II, 341; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 80
Hoefnagel, Joris: Hondius (1598) (Kat. 16); Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 13; van Mander (Kat. 80): I, Taf. EE, nach 340
Hoet, Gerard: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. K, nach 234; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 5, vor 67; Descamps (Kat. 71): III, 232
Hoffmann, Hans: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XV; Will (Kat. 81): IV, 32. Stück, 251
Hoffmann, Jacob: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XV

Hoffmann, Samuel: Füssli[1] (Kat. 73): I.3, vor 67; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 155
Hogarth, William: Walpole (Kat. 79): IV, nach 68
Holbein d. Ä., Hans: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. EE (nach S. 248); van Mander (Kat. 80): I, Taf. A, nach 12
Holbein d. J., Hans: Hondius [1610] (Kat. 20); Stock (Kat. 23); Moncornet (Kat. 32): nn; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. EE (nach S. 248); Bullart (Kat. 44): II, 411; Blank (Kat. 52): 31; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 9; Moücke (Kat. 70): I, vor 95; Descamps (Kat. 71): I, 71; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.LIV); Füssli[1] (Kat. 73): I.1, 9; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 10; Walpole (Kat. 79): I, vor 61; van Mander (Kat. 80): I, Taf. N, nach 114; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 15; Nyon (Kat. 94): VI, nach 12; La Borde/Zurlauben (Kat. 97): II, vor 69, Bild 4; Pfenninger (Kat. 99): I, nach 18; Pujol (Kat. 102): 27; Bardi/Pagni (Kat. 108): 22; Richardson (Kat. 115): nach 202; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 11, nach 196; Kilian (Kat. 120): II, vor 71 (N. 93)
Holbein, Sigmund: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. EE (nach S. 248)
Holl, Elias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. MM (nach S. 328)
Hollar, Wenceslaus: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 551; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 117; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LX); Pelzel/Voigt (Kat. 89): II, vor 139; Nyon (Kat. 94): VII, nach 86; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): IV, vor 47
Hondecoeter, Gillis Claesz. de: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. B, nach 40; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B.b, vor 367
Hondecoeter, Melchior de: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. C, nach 64; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C.c, vor 387; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 141; Descamps (Kat. 71): III, 44; Kilian (Kat. 120): II, nach 74 (N. 94)
Hondius, Abraham: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. M, nach 282; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 7, vor 125; Descamps (Kat. 71): III, 280; Walpole (Kat. 79): III, vor 13; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (8)
Hondius, Hendrik: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 487; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 108
Hondius, Willem: van Dyck (Kat. 25); Lavater (Kat. 90): IV, vor 311 (2)
Honthorst, Gerrit van: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 165; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 51; Moücke (Kat. 70): II, vor 253; Walpole (Kat. 79): II, nach 110; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 15; Bardi/Pagni (Kat. 108): 103
Hoogstraten, Dirk van: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. I, nach 164; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. I, nach 392; Descamps (Kat. 71): I, 411
Hoogstraten, Jan van: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. G, nach 170; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. G, nach 230; Descamps (Kat. 71): II, 407
Hoogstraten, Samuel Dirksz van: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. G, nach 170; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. G, nach 230; Descamps (Kat. 71): II, 383
Hoskins, John: Harding/Harding/Waldron (Kat. 119): III, nach 64
Houbraken, Arnold: Houbraken (Kat. 51): Autorenporträt; Descamps (Kat. 71): IV, 1
Houbraken, Nicola van: Bardi/Pagni (Kat. 108): 249
Howard, Hugh: Walpole (Kat. 79): III, vor 89
Huber, Johann Rudolf: Descamps (Kat. 71): IV, 125; Füssli[1] (Kat. 73): II.2, nach 212; Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 257
Hulst, Pieter van der: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 156 (nur Rahmen)
Humphry, Ozias: Lavater (Kat. 90): II, 224
Hunger, Johann Michael: Füssli[2] (Kat. 73): V, vor 29
Hunkeler, Hans Georg: Füssli[2] (Kat. 73): III, nach 58
Huysmans, Cornelis: Descamps (Kat. 71): III, 241
Huysum, Jan van: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 159; van Gool (Kat. 69): II, Pl. A, nach 14; Descamps (Kat. 71): IV, 228; Kilian (Kat. 120): II, vor 75 (N. 95)

I

Irene: Boccaccio/Steinhöwel (Kat. 1): LXIII^{v}; Foresti (Kat. 3): XXXVIIII^{r}

J

Jacobsz., Dirck: van Mander (Kat. 80): I, Taf. F, nach 38

Jacobsz., Hughe: van Mander (Kat. 80): I, Taf. I, nach 72

Jacopo, Giovanni Battista di: siehe Rosso Fiorentino

Jamesone, George: Walpole (Kat. 79): II, nach [2] (Einsatz nach 158), III, nach [2] (Einsatz nach Appendix)

Jamnitzer, Wenzel: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV (zweimal); Will (Kat. 81): I, 37. Stück, 289

Janssens van Ceulen, Cornelis: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 299; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 73; Walpole (Kat. 79): II, nach 4

Janszen von Haarlem, Jakob: van Mander (Kat. 80): I, Taf. P, nach 154

Jervas, Charles: Walpole (Kat. 79): IV, vor 3

Jode, Gerard de: van Mander (Kat. 80): I, Taf. D, nach 36

Jode d. Ä., Pieter de: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 493; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 109; Blank (Kat. 52): 32; van Mander (Kat. 80): II, Taf. MM, vor 117; Pujol (Kat. 102): 46

Jode d. J., Pieter de: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 511; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 112

Jones, Inigo: van Dyck (Kat. 25); Walpole (Kat. 79): II, nach 142; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 154

Jordaens, Jacob: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 239; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 60; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. H, nach 154; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. H, nach 382; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 164; Moücke (Kat. 70): II, vor 277; Descamps (Kat. 71): II, 1; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 17; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Bardi/Pagni (Kat. 108): 107; Kilian (Kat. 120): II, vor 79 (N. 97)

Joris, David: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. A, nach 16; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. A, vor 195; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 3, nach 20; Pfenninger (Kat. 99): II, nach 164

Jouvenet, Jean: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 348; Sergent-Marceau (Kat. 103): H. 38, Nr. 49; Kilian (Kat. 120): II, vor 81 (N. 98)

K

Kalf, Willem: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. H, nach 197; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. H, nach 246; Descamps (Kat. 71): II, 431

Kauffmann, Angelika: Bardi/Pagni (Kat. 108): 283; Meusel (Kat. 117): vor 1.1794

Keller, Johann Balthasar: Füssli^{1} (Kat. 73): II.1, vor 3; Füssli^{2} (Kat. 73): II, vor 1

Keller, Johann Heinrich: van Gool (Kat. 69): II, Pl. K, nach 258; Füssli^{2} (Kat. 73): III, nach 124

Kent, William: Walpole (Kat. 79): IV, vor 111

Kern, Anton: Pelzel/Voigt (Kat. 89): III, nach 156

Kessel d. Ä., Jan van: de Bie (Kat. 37): II, 411; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 93

Ketel, Cornelis: Hondius [1610] (Kat. 20); Walpole (Kat. 79): I, vor 137; van Mander (Kat. 80): II, Taf. GG, vor 51

Key, Willem: Lampsonius (Kat. 11): 20; Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262); Bullart (Kat. 44): II, 430; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 20; van Mander (Kat. 80): I, Taf. U, nach 234

Keyser, Hendrick de: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 459; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 102; van Mander (Kat. 80): II, Taf. UU, vor 191

Kilian, Lucas: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360)

Kilian, Philipp: Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (11)

Killigrew, Anne: Walpole (Kat. 79): III, nach 24

Klöcker Ehrenstrahl, David: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. QQ (nach s. 374); Moücke (Kat. 70): III, vor 217; Bardi/Pagni (Kat. 108): 146

Kneller, Godfrey: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. K, nach 234; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 5, vor 67; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 223; Moücke (Kat. 70): IV, vor 55; Descamps (Kat. 71): III, 225; Walpole (Kat. 79): III, vor 107; Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (12); Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 84; Bardi/Pagni (Kat. 108): 234; Kilian (Kat. 120): II, nach 86 (N. 100)
Kneller, Johann Zacharias: Walpole (Kat. 79): III, vor 107
Knüpfer, Nicolaes: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 115; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 38
Koerten-Blok, Joanna: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. N, nach 294; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 8, nach 142; Descamps (Kat. 71): III, 273
Kok, Lukas Cornelisz. de: van Mander (Kat. 80): I, Taf. I, nach 72
Kölla, Johann: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 172; Lavater (Kat. 90): II, nach 220 (A u. B)
Koninck, Philips de: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. B, vor 19; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B, vor 129; Moücke (Kat. 70): III, vor 159; Bardi/Pagni (Kat. 108): 262
Krafft, Adam: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214)
Küfner, Abraham Wolfgang: Bock (Kat. 112): Heft 2, 3. Stück
Kulmbach, Hans von: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. BB (nach S. 224)
Kupetzky, Johann: Vogel (Kat. 65): 46; Descamps (Kat. 71): IV, 95; Will (Kat. 81): I, 3. Stück, vor 17; Pelzel/Voigt (Kat. 89): III, nach 146; Lavater (Kat. 90): I, nach 252 (zweimal); III, vor 187 (7)

L

Laemen, Christoph Jacobsz. van der: van Dyck (Kat. 25)
Laer, Pieter van: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. R, nach 358; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. R, nach 104; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 76; Moücke (Kat. 70): III, vor 115; Descamps (Kat. 71): II, 205; Bardi/Pagni (Kat. 108): 129; Kilian (Kat. 120): II, nach 88 (N. 101)
Lafage, Raymond: Rogers (Kat. 93): II, 188
Laguerre, Louis: Walpole (Kat. 79): IV, vor 3
La Hyre, Laurent de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 271; Kilian (Kat. 120): II, vor 69 (N. 92)
Laire, Sigmund: Leoni (Kat. 22): Viererstich
Lairesse, Gerard de: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. E, nach 110; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. E.e, vor 405; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 41; Moücke (Kat. 70): III, vor 301; Descamps (Kat. 71): III, 101; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 174; Kilian (Kat. 120): II, vor 91 (N. 102)
Lambert, General: Walpole (Kat. 79): II, vor 155
Lambert, George: Walpole (Kat. 79): IV, nach 64
Lamberti, Niccolò di Piero: siehe Aretino, Niccolo
Lamberto Florentino: Fanti (Kat. 4): XLIIII^v
Lampsonius, Dominicus: Le Mire (Kat. 19): 50; Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 76, Taf. 1492; Foppens (Kat. 63): I, vor 249; van Mander (Kat. 80): I, Taf. Z, nach 298
Lana, Lodovico: Cittadella (Kat. 98): III, vor 107
Lancret, Nicolas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 289
Lanfranco, Giovanni: Bellori (Kat. 39): 363; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. S (nach S. 188); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 300; Moücke (Kat. 70): II, vor 189; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XLVII); [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 91; Nyon (Kat. 94): VI, nach 32; Bardi/Pagni (Kat. 108): 92; Kilian (Kat. 120): II, vor 93 (N. 103)
Laniere, Nicholas: Walpole (Kat. 79): II, vor 115
Lapi, Niccolò: Bardi/Pagni (Kat. 108): 308; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXVII
Lapo, Arnolfo di: Vasari (Kat. 10): I, 88; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 315; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): III, 4; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 1
Largillière, Nicolas de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 246; Moücke (Kat. 70): IV, vor 105; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DCC.XLVI); [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 83; Nyon (Kat. 94): VIII, nach 88;

Bardi/Pagni (Kat. 108): 183; Kilian (Kat. 120): II, vor 95 (N. 104)
Laufer, Johann: Will (Kat. 81): I, 21. Stück, 161
Laufer, Matthäus: Will (Kat. 81): I, 21. Stück, 161
Laurati, Ambrogio: siehe Lorenzetti, Ambrogio
Laurati, Pietro: siehe Lorenzetti, Pietro
Lauri, Filippo: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 59; Rogers (Kat. 93): I, 144; Kilian (Kat. 120): II, vor 97 (N. 105)
Lautensack, Hanns: Blank (Kat. 52): 33
Lauwers, Balthasar: van Mander (Kat. 80): II, Taf. YY, nach 210
Lazzarini, Gregorio: Longhi (Kat. 78): III
Le Bas, Jacques-Philipp: Pujol (Kat. 102): 9
Le Blon, Michel: van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356)
Le Brun, Charles: Perrault (Kat. 48): I, nach 90; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 303; Moücke (Kat. 70): III, vor 147; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XC); [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 121; Nyon (Kat. 94): V, vor 23; Bardi/Pagni (Kat. 108): 135; Ponce/Marillier (Kat. 110); Kilian (Kat. 120): I, nach 52 (N. 29)
Lebel, Jean-Baptiste: Moücke (Kat. 70): IV, vor 269; Bardi/Pagni (Kat. 108): 211
Le Clerc, Sébastien: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XIV); Nyon (Kat. 94): VII, vor 89; Pujol (Kat. 102): 50
Lefèbvre, Claude: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 329 (nur Rahmen); Walpole (Kat. 79): III, vor 29
Legnani(no), Stefano Maria: Moücke (Kat. 70): II, vor 85; Bardi/Pagni (Kat. 108): 70; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 2, nach 70
Leisman, Giovanni Antonio: Moücke (Kat. 70): III, vor 69; Bardi/Pagni (Kat. 108): 123
Lely, Peter: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. B, vor 19; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B, nach 128; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 219; Moücke (Kat. 70): III, vor 143; Descamps (Kat. 71): II, 256; Walpole (Kat. 79): III, vor 15; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 87; Bardi/Pagni (Kat. 108): 220; Kilian (Kat. 120): II, vor 99 (N. 106)
Lemoyne, François: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 425; Kilian (Kat. 120): III, vor 35 (N. 125)
Lens, Bernard: Walpole (Kat. 79): IV, vor 3
Leoni, Lodovico: Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 4
Leoni, Ottavio: Leoni (Kat. 22): Viererstich; Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 1; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 105
Leonico Dorigo: Fanti (Kat. 4): XLIX^{r}
Le Piper, Francis: Walpole (Kat. 79): III, vor 129
Leyden, Aertgen van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. L, vor 95
Leyden, Lucas van: Lampsonius (Kat. 11): 10; Hondius (1598) (Kat. 16); Hondius [1610] (Kat. 20); Stock (Kat. 23); Moncornet (Kat. 32): nn; Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); Bullart (Kat. 44): II, 395 u. 399; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 10; Blank (Kat. 52): 34; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 47; Moücke (Kat. 70): I, vor 91; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.XXXIII); van Mander (Kat. 80): I, Taf. H, nach 68; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 159; Nyon (Kat. 94): VI, nach 8; Bardi/Pagni (Kat. 108): 21; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 10, nach 186; Kilian (Kat. 120): II, vor 101 (N. 107)
Liberi, Pietro: Bardi/Pagni (Kat. 108): 236
Licinio, Giovanni Antonio da: siehe Pordenone, Giovanni Antonio da
Liere, Joos van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. Y, vor 307
Lievens, Jan: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. N, nach 294; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. N, nach 50; Descamps (Kat. 71): II, 115
Ligario, Giovanni Pietro: Füssli^{2} (Kat. 73): V, vor 43
Ligozzi, Jacopo: Moücke (Kat. 70): I, vor 197; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 231; Bardi/Pagni (Kat. 108): 44; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 11, nach 184
Limborch, Hendrik van: van Gool (Kat. 69): I, Pl. G, nach 426
Lingelbach, Johannes: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. G, nach 170; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. G, nach 230; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 95; Descamps (Kat. 71): II,

372; Kilian (Kat. 120): II, vor 103 (N. 108)
Lint, Pieter van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 307; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 75
Liotard, Jean-Étienne: Moücke (Kat. 70): IV, vor 273; Füssli[2] (Kat. 73): III, vor 161; Walpole (Kat. 79): IV, vor 91; La Borde/Zurlauben (Kat. 97): II, nach 36, Bild 8; Bardi/Pagni (Kat. 108): 213
Lippi, Filippino: Vasari (Kat. 10): II, 492; Bullart (Kat. 44): I, 357; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 123; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXVII
Lippi, Fra Filippo: Vasari (Kat. 10): II, 385; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 340; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 33; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXI
Lippi, Lorenzo: Moücke (Kat. 70): III, vor 73; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 147; Bardi/Pagni (Kat. 108): 134; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CIII
Lippo Fiorentino: Vasari (Kat. 10): I, 222; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. L (nach S. 70); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 61
Lips, Johann Heinrich: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 204; Lavater (Kat. 90): II, nach 222
Lobsinger, Hans: Will (Kat. 81): IV, 45. Stück, 355
Lodge, William: Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 87
Loir, Nicolas Pierre: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 317; Kilian (Kat. 120): III, vor 1 (N. 109)
Lomazzo, Giovanni Paolo: Denon (Kat. 107)
Lombard, Lambert: Suavius (Kat. 8); Lampsonius (Kat. 11): 18; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 606 [sic] bzw. 508; Bullart (Kat. 44): II, 426; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 18; van Mander (Kat. 80): I, Taf. K, nach 88
Lombardi, Alfonso: Vasari (Kat. 10): III.1, 175; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 87; Lavater (Kat. 90): III, vor 185 (2); Cittadella (Kat. 98): I, nach 174
Lomi, Aurelio: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXIII
Longhi, Alexander: Longhi (Kat. 78): XXIV
Longhi, Pietro: Longhi (Kat. 78): XII
Loo, Charles André van: Restout (Kat. 88): I, nn (13)
Loo, Jean-Baptiste van: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 268; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 173; Kilian (Kat. 120): IV, nach 84 (N. 205)
Loon, Theodoor van: van Dyck (Kat. 25)
Lorck, Melchior: van Mander (Kat. 80): I, Taf. R, nach 170
Lorenzetti, Ambrogio: Vasari (Kat. 10): I, 164; Baron (Kat. 30)
Lorenzetti, Pietro: Vasari (Kat. 10): I, 144; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 33
Lorenzetto: Vasari (Kat. 10): III.1, 133; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 167
Lorrain, Claude: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 266; Kilian (Kat. 120): II, nach 54 (N. 83)
Loth, Johann Carl: Moücke (Kat. 70): III, vor 251; Bardi/Pagni (Kat. 108): 152
Lotti, Lorenzo: siehe Lorenzetto
Lotto, Lorenzo: Ridolfi (Kat. 31): I, 126; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 171
Lublinsky, Martin Anton: Pelzel/Voigt (Kat. 89): IV, nach 74
Il Lucchese: siehe Paolini, Pietro
Lüders, David: Bardi/Pagni (Kat. 108): 314
Ludio, Marco: Della Valle (Kat. 118): nach 283
Ludio Elota, Marco: Della Valle (Kat. 118): nach 276
Lusitano, Vieira: Rogers (Kat. 93): II, 168
Luti, Benedetto: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 131; Moücke (Kat. 70): IV, vor 199; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 200; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXIV; Kilian (Kat. 120): III, vor 3 (N. 110)
Lutma, Janus: Lavater (Kat. 90): II, vor 229 u. 229
Lyonet, Pieter: van Gool (Kat. 69): II, Pl. L, nach 278

M

Mabuse, Jan: Lampsonius (Kat. 11): 7; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 484; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); Bullart (Kat. 44): II, 407; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 7; Descamps (Kat. 71): I, 83; Walpole

(Kat. 79): I, vor 47; van Mander (Kat. 80): I, Taf. O, nach 140
Macchietti, Girolamo: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXVI
Macpherson, Joseph: Bardi/Pagni (Kat. 108): 300
Maganza, Alessandro: Ridolfi (Kat. 31): II, 236; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 49
Maganza, Giovambattista: Ridolfi (Kat. 31): II, 228; Moücke (Kat. 70): II, vor 159; Bardi/Pagni (Kat. 108): 86
Maggiotto, Domenico: Longhi (Kat. 78): XVI
Magnasco, Alessandro: Ratti (Kat. 84): II, 155
Magnavacca, Gioseffo: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 186
Maiano, Benedetto da: Vasari (Kat. 10): II, 475; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 15
Maiano, Giuliano da: Vasari (Kat. 10): II, 350
Mainero, Giovanni Battista: Soprani (Kat. 40): nach 212; Ratti (Kat. 84): I, 255
Maler, Valentin: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV; Will (Kat. 81): II, 18. Stück, 137
Mallery, Carel van: van Dyck (Kat. 25)
Malomba, Pietro: Ridolfi (Kat. 31): II, 152
Mander, Karel van: Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262); Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 77, Taf. 1498; Descamps (Kat. 71): I, 194; van Mander (Kat. 80): I, vor 1 (Autorenporträt)
Mandyn, Jan: van Mander (Kat. 80): I, Taf. A, nach 12
Manetti, Rutilio: Moücke (Kat. 70): III, vor 15; Bardi/Pagni (Kat. 108): 112; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXIII
Mannozzi, Giovanni: siehe Giovanni, Giovanni da S.
Mansart, François: Perrault (Kat. 48): I, nach 86; Marillier (Kat. 95); Ponce/Marillier (Kat. 110): 30
Mantegna, Andrea: Fanti (Kat. 4): X^{v}; Vasari (Kat. 10): II, 487; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 458; Ridolfi (Kat. 31): I, 66; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); Bullart (Kat. 44): I, 354; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 77; Denon (Kat. 107)
Manuel, Niklaus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. EE (nach S. 248); Füssli^{1} (Kat. 73): I.1, vor 5; Füssli^{2} (Kat. 73): I, nach 4; Pfenninger (Kat. 99): II, nach 334
Manzini, Raimondo: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 90
Manzolini, Giovanni: Crespi (Kat. 86): Pl. 301
Manzuoli, Tommaso: Moücke (Kat. 70): I, vor 159; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 97; Bardi/Pagni (Kat. 108): 187; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXIII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. [3], nach 66
Maragliano, Anton Maria: Ratti (Kat. 84): II, 165
Maratta, Carlo: Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 147 u. Medaille 147; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 65; Moücke (Kat. 70): III, vor 181; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 149; Rogers (Kat. 93): I, 150; Bardi/Pagni (Kat. 108): 141; Kilian (Kat. 120): III, vor 5 (N. 111)
Marchelli, Rolando: Ratti (Kat. 84): II, 174
Marcia Varronis: Boccaccio/Steinhöwel (Kat. 1): LXIIII^{v}; Foresti (Kat. 3): XXXVIIII^{r}
Marcillat, Guillaume de: Vasari (Kat. 10): III.1, 89; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 19
Marco, Giovanni di: Vasari (Kat. 10): I, 193 (nur Rahmen)
Marieschi, Jacopo: Longhi (Kat. 78): XXII
Marinari, Onorio: Moücke (Kat. 70): III, vor 201; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 165; Bardi/Pagni (Kat. 108): 144; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXI
Marinetti, Antonio: Longhi (Kat. 78): XVII
Maron, Anton von: Bardi/Pagni (Kat. 108): 279
Marseus van Schrieck, Otto: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. R, nach 358; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. R, nach 104
Martini (Memmi), Simone: Vasari (Kat. 10): I, 169; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60); Bullart (Kat. 44): I, 320; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 23; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. X
Marucelli, Giovanni Stefano: Moücke (Kat. 70): II, vor 223; Bardi/Pagni (Kat. 108): 98
Masaccio: Vasari (Kat. 10): II, 295; Bullart (Kat. 44): I, 330; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): II, 54; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 37; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 224; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XX
Mascagni, Donato: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXIV

Mascall, Edward: Walpole (Kat. 79): II, vor 113 u. vor 157
Maso da San Friano: siehe Manzuoli, Tommaso
Massari, Lucio: Malvasia (Kat. 42): I, 550; Zanotti (1776) (Kat. 91): 37
Massys, Jan: van Mander (Kat. 80): I, Taf. I, nach 72
Massys, Quentin: Lampsonius (Kat. 11): 9; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 448; Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); Bullart (Kat. 44): II, 390; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 9; Moücke (Kat. 70): I, vor 25; Descamps (Kat. 71): I, 17; van Mander (Kat. 80): I, Taf. L, vor 95; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 15; Bardi/Pagni (Kat. 108): 7; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 7, nach 124
Matham, Jakob: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 475; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 105; van Mander (Kat. 80): II, Taf. MM, vor 117
Matthews, Sir Toby: Walpole (Kat. 79): II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] (Einsatz nach Appendix)
Mattioli, Ludovico: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 20; Crespi (Kat. 86): Pl. 238
Mayr, Susanna: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. MM (nach S. 328)
Mazza, Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 2
Mazzola Bedoli, Girolamo: Denon (Kat. 107)
Mazzola, Francesco: siehe Il Parmigianino
Mazzoni, Cesare od. Gioseffo: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 168
Mazzucchelli, Pier Francesco: Moücke (Kat. 70): II, vor 117; Bardi/Pagni (Kat. 108): 78; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 10, nach 162
Mazzuoli, Giuseppe: Cittadella (Kat. 98): II, nach 168
Mechel, Christian von: Füssli^{2} (Kat. 73): III, vor 249
Meckenem, Ida van: Meckenem (Kat. 2)
Meckenem, Israhel van: Meckenem (Kat. 2); van Mander (Kat. 80): I, Taf. E, vor 37
Mecherino, Domenico: siehe Beccafumi, Domenico
Medici, Pietro de: Moücke (Kat. 70): II, vor 105; Bardi/Pagni (Kat. 108): 75; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 7, nach 124
Medina, John Baptist: Moücke (Kat. 70): IV, vor 155; Walpole (Kat. 79): III, vor 127; Bardi/Pagni (Kat. 108): 192
Meert, Pieter: de Bie (Kat. 37): II, 351; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 83
Meglinger, Kaspar: Füssli^{2} (Kat. 73): III, vor 69
Meglio, Jacopo del: siehe Coppi, Jacopo
Mehus, Livio: Moücke (Kat. 70): III, vor 233; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 191; Bardi/Pagni (Kat. 108): 149
Melani, Giuseppe: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CVIII
Melanthios: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. E (nach S. 32)
Melanto: Della Valle (Kat. 118): vor 211
Melder, Gerard: van Gool (Kat. 69): II, Pl. G, nach 206; Descamps (Kat. 71): IV, 280
Mellan, Claude: Perrault (Kat. 48): II, nach 96; Blank (Kat. 52): 37; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LXXXVIII); Nyon (Kat. 94): V, vor 17
Memmi, Simone: siehe Martini, Simone
Mengs, Anton Raphael: Pelzel/Voigt (Kat. 89): IV, vor 181; Anonym (Hg. Hilscher) (Kat. 100): Heft 22; Klein (Kat. 101): Bd. 3; Pujol (Kat. 102): 22; Bardi/Pagni (Kat. 108): 221; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 12, nach 206; Meusel (Kat. 117): vor 4.1795
Merani, Giovanni Battista: Ratti (Kat. 84): II, 61
Merano, Francesco: Soprani (Kat. 40): nach 208; Ratti (Kat. 84): I, 324
Mercier, Philippe: Walpole (Kat. 79): IV, vor 55
Merian, Maria Sibylla: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. I, nach 220; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 4, nach 58; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 98; Descamps (Kat. 71): III, 200; Füssli^{1} (Kat. 73): I.4, nach 150; Füssli^{2} (Kat. 73): II, nach 196; Kilian (Kat. 120): III, nach 10 (N. 113)
Merian d. Ä., Matthäus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356); Freher (Kat. 45): Bd. 3, N. 81, Taf. 1532; Blank (Kat. 52): 38; Füssli^{1} (Kat. 73): I.3, nach 76; Füssli^{2} (Kat. 73): I, vor 165; La

Borde/Zurlauben (Kat. 97): II, nach 36, Bild 7
Merian d. J., Matthäus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Füssli[1] (Kat. 73): I.4, vor 107; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 218
Merisi, Michelangelo: siehe Caravaggio, Michelangelo Merisi da
Messina, Antonello da: Vasari (Kat. 10): II, 374; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 437; Bullart (Kat. 44): I, 335; [Hugford] (Kat. 87): I, nach 104
Messini, Ferdinando: Bardi/Pagni (Kat. 108): 247
Metsu, Gabriel: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. B, nach 40; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. B.b, vor 367; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 79; Descamps (Kat. 71): II, 239; Kilian (Kat. 120): III, vor 19 (N. 118)
Meucci, Vincenzo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 293; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXIX
Meulen, Adam Frans van der: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 206; Descamps (Kat. 71): III, 1; Kilian (Kat. 120): III, nach 16 (N. 116)
Meulen, Pieter van der: Walpole (Kat. 79): III, vor 125
Meusnier, Philippe: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 278; Kilian (Kat. 120): III, nach 18 (N. 117)
Meyer, Albrecht: Fuchs (Kat. 6): nach 896
Meyer, Conrad: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I.3, nach 94; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 199
Meyer, Dietrich: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I.1, nach 60; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 73
Meyer, Felix: Descamps (Kat. 71): III, 307; Füssli[1] (Kat. 73): I.4, nach 154; Füssli[2] (Kat. 73): II, nach 212
Meyer, Johann Jakob: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 162
Meyer, Rudolf: Füssli[1] (Kat. 73): I.3, nach 92; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 182
Meyssens, Jean: van Dyck (Kat. 25); de Bie (Kat. 37): II, 387; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 90
Meytens, Martin van: Moücke (Kat. 70): IV, vor 261; Bardi/Pagni (Kat. 108): 209
Michelangelo Buonarroti: siehe Buonarroti, Michelangelo
Michelozzi, Michelozzo di Bartolommeo: Vasari (Kat. 10): II, 338; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 49
Miel, Jan: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 176; Moücke (Kat. 70): III, vor 39; Bardi/Pagni (Kat. 108): 117; Kilian (Kat. 120): III, vor 21 (N. 119)
Mierevelt, Jan Miechelsz. van: van Mander (Kat. 80): II, Taf. KK, vor 89
Mierevelt, Michiel Jansz. van: Hondius [1610] (Kat. 20); van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Bullart (Kat. 44): II, 451; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 102; Descamps (Kat. 71): I, 256; van Mander (Kat. 80): II, Taf. II, nach 88; Kilian (Kat. 120): III, vor 31 (N. 124)
Mieris, Willem van: van Gool (Kat. 69): II, Pl. D, vor 146; Descamps (Kat. 71): III, 13
Mieris d. Ä., Frans van: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. A, nach 6; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. A.a, vor 341; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 98; Moücke (Kat. 70): III, vor 271; Descamps (Kat. 71): IV, 45; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 7; Bardi/Pagni (Kat. 108): 167; Kilian (Kat. 120): III, vor 23 (N. 120)
Mieris d. J., Frans van: van Gool (Kat. 69): II, Pl. D, vor 146
Mignard, Nicolas: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 207; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 169; Kilian (Kat. 120): III, vor 25 (N. 121)
Mignard, Pierre: Perrault (Kat. 48): II, nach 90; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 275; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XCV); Nyon (Kat. 94): V, vor 39; Kilian (Kat. 120): III, vor 27 (N. 122)
Mignon, Abraham: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 44 (nur Rahmen)
Mijn, Herman van der: van Gool (Kat. 69): II, Pl. A, nach 14; Descamps (Kat. 71): IV, 245
Milani, Aureliano: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 158
Milano, Matteo da: Fanti (Kat. 4): (XXXI[r])
Mildert, Johannes van: van Dyck (Kat. 25)
Millet, Francisque: Dezallier d'Argenville (Kat.

67): II, 213; Kilian (Kat. 120): III, vor 29 (N. 123)
Miniatore, Gherardo: [Hugford] (Kat. 87): III, vor 11
Mino da Fiesole: Vasari (Kat. 10): II, 419; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 119
Mitelli, Agostino: Malvasia (Kat. 42): II, 388; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 12; Crespi (Kat. 86): Pl. 51; Kilian (Kat. 120): III, vor 15 (N. 115)
Mitelli, Giuseppe Maria: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 180; Bardi/Pagni (Kat. 108): 227
Mola, Giovanni Battista: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 218 (nur Rahmen); [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 59
Mola, Pier Francesco: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 313; Moücke (Kat. 70): III, vor 161; Füssli[1] (Kat. 73): II.3, vor 135; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 211; Rogers (Kat. 93): II, 125; Bardi/Pagni (Kat. 108): 138; Kilian (Kat. 120): III, vor 35 (N. 126)
Momper, Joos de: Hondius [1610] (Kat. 20); van Dyck (Kat. 25) (zweimal); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 153; van Mander (Kat. 80): II, Taf. QQ, nach 146; Kilian (Kat. 120): III, vor 37 (N. 127)
Mona, Domenico: Cittadella (Kat. 98): II, vor 179
Monaco, Lorenzo: Vasari (Kat. 10): I, 229
Monamy, Peter: Walpole (Kat. 79): IV, vor 27
Moni, Louis de: van Gool (Kat. 69): II, Pl. K, nach 258
Monnoyer, Jean-Baptiste: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 332; Walpole (Kat. 79): III, nach 116; Kilian (Kat. 120): III, nach 38 (N. 128)
Monte, Deodat del: de Bie (Kat. 37): I, 133; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 44
Montelatici, Francesco: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXIII
Montelupo, Baccio da: Vasari (Kat. 10): III.1, 126; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 97
Montfoort, Anthonie van: siehe Blocklandt, Anthonie van
Monti, Eleonora: Crespi (Kat. 86): Pl. 317
Monti, Francesco: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 216; Crespi (Kat. 86): Pl. 313; Bardi/Pagni (Kat. 108): 251
Monticelli, Angelo Michele: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 178; Crespi (Kat. 86): Pl. 263
Montorsoli, Fra'Giovanni Angelo: Vasari (Kat. 10): III.2, 609; Ratti (Kat. 84): I, 376; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 57
Montreuil, Eudes de: Thevet (Kat. 13): Bd. 2, VI, 503
Moor, Carel de: van Gool (Kat. 69): II, Pl. O, nach 422; Moücke (Kat. 70): IV, vor 259; Descamps (Kat. 71): III, 328; Bardi/Pagni (Kat. 108): 153
Mor, Anthonis: Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 493; Bullart (Kat. 44): II, 424; Moücke (Kat. 70): I, vor 127; Walpole (Kat. 79): I, nach 122; van Mander (Kat. 80): I, Taf. S, nach 176; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 229; Bardi/Pagni (Kat. 108): 29; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 7, nach 124
Morandi, Giovanni Maria: Moücke (Kat. 70): III, vor 173; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 145; Bardi/Pagni (Kat. 108): 140; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXVII
Morandi Manzolini, Anna: Crespi (Kat. 86): Pl. 309
Morandini, Francesco da: Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LVI
Morazzone: siehe Mazzucchelli, Pier Francesco
More, Jacob: Bardi/Pagni (Kat. 108): 229
Moreelse, Paulus: van Mander (Kat. 80): II, Taf. YY, nach 210
Morell, Andreas: Füssli[1] (Kat. 73): II.2, nach 98; Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 169
Moretti, Giuseppe Maria: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 16
Il Moretto: siehe Bonvicino, Alessandro
Mörikofer, Johann Kaspar: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 159
Moroni, Giovan Battista: Moücke (Kat. 70): I, vor 155; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 53; Bardi/Pagni (Kat. 108): 35; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 2, nach 58
Mosca, Simone: Vasari (Kat. 10): III.2, 496; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 207
Moser, George Michael: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 129
Mostaert, Gillis: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. Q, nach 156
Moucheron, Isaac de: van Gool (Kat. 69): I, Pl. E, vor 295; Descamps (Kat. 71): IV, 153

Mulier, Pietro: Moücke (Kat. 70): III, vor 281; Bardi/Pagni (Kat. 108): 160
Munari, Cristoforo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 233
Murari, Giovanni: Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (9)
Murer, Christoph: Füssli[1] (Kat. 73): I.2, nach 56; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 68
Murer, Jos: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254)
Murer, Josias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF. (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I.1, nach 34; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 44
Murillo, Bartolomé Esteban: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 342; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 55; Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn; Kilian (Kat. 120): III, nach 40 (N. 129)
Murray, Thomas: Moücke (Kat. 70): IV, vor 207; Walpole (Kat. 79): III, vor 143; Bardi/Pagni (Kat. 108): 201
Musscher, Jacob van: van Mander (Kat. 80): II, Taf. XX, vor 205
Musscher, Michiel van: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. F, nach 164; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 1, vor 5; Moücke (Kat. 70): IV, vor 29; Descamps (Kat. 71): III, 181; Bardi/Pagni (Kat. 108): 170
Muttoni, Francesco: [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1 (Anon.)
Muziano, Girolamo: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 176; Kilian (Kat. 120): III, nach 42 (N. 130)
Mytens, Aert: Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 442; van Mander (Kat. 80): I, Taf. AA, vor 311
Mytens, Daniel: van Dyck (Kat. 25); Walpole (Kat. 79): II, vor 7

N

Nagel, Georg Abraham: Bardi/Pagni (Kat. 108): 299
Naldini, Giovanni Battista: [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 161; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LVII
Nanteuil, Robert: Perrault (Kat. 48): I, nach 96; Moücke (Kat. 70): III, vor 227; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 113; Bardi/Pagni (Kat. 108): 148
Napoletano, Filippo: Moücke (Kat. 70): III, vor 51; Bardi/Pagni (Kat. 108): 119
Naselli, Francesco: Cittadella (Kat. 98): III, nach 26
Nasini, Antonio: Bardi/Pagni (Kat. 108): 268
Nasini, Giuseppe Niccola: Moücke (Kat. 70): IV, vor 151; Bardi/Pagni (Kat. 108): 191; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CVII
Neefs d. Ä., Peeter: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 155 (nur Rahmen)
Neer, Eglon van der: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 153; Moücke (Kat. 70): IV, vor 25; Bardi/Pagni (Kat. 108): 169; Kilian (Kat. 120): III, nach 46 (N. 132)
Negri, Giovanni Francesco: Crespi (Kat. 86): Pl. 22
Neroni, Bartolommeo: Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LVIII
Netscher, Caspar: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. P, nach 189; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 38; Descamps (Kat. 71): III, 78; Couché/Bonafous (Kat. 104); Kilian (Kat. 120): III, nach 48 (N. 133)
Netscher, Theodorus: van Gool (Kat. 69): I, Pl. C, nach 112; Descamps (Kat. 71): IV, 38
Neudörffer d. Ä., Johann: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV (zweimal); Will (Kat. 81): II, 51. Stück, 401
Neudörffer d. J., Johann: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV (zweimal); Will (Kat. 81): II, 51. Stück, 401
Nicias von Athen: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. D (nach S. 20); Della Valle (Kat. 118): vor 241
Nicolet, Bénédict Alphonse: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 118
Nicoletto, Niccolo: siehe Cassana, Niccolo
Nicomachus: Fanti (Kat. 4): III[r]
Nieulandt, Adriaen van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 147; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 46
Nieulandt II, Willem van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 63; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 32; van Mander (Kat. 80): II, Taf. RR, vor 153
Nijmegen, Elias van: van Gool (Kat. 69): II, Pl. M, nach 304; Descamps (Kat. 71): IV, 111
Nijmegen, Dionys van: van Gool (Kat. 69): II, Pl. M, nach 304

Nogari, Giuseppe: Longhi (Kat. 78): X
Nole, Andreas de: van Dyck (Kat. 25)
Noort, Adam van: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 37; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 25; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. C, nach 44; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. C, nach 224; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 176; Descamps (Kat. 71): I, 228; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 5, nach 116; van Mander (Kat. 80): II, Taf. TT, nach 176; Kilian (Kat. 120): III, nach 52 (N. 135)
Nôtre, André le: Ponce/Marillier (Kat. 110): 33
Novelli, Pietro Antonio: Longhi (Kat. 78): XXIII
Nussbiegel, Johann: Bock (Kat. 112): Heft 8, 3. Stück
Nuzzi, Mario: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 8; Kilian (Kat. 120): III, nach 50 (N. 134)

O

Ochs, Johann Rudolf: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 86
Oeri, Hans Peter: Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 242
Oliver, Isaac: Hondius [1610] (Kat. 20); Walpole (Kat. 79): I, nach 152
Oliver, Peter: Walpole (Kat. 79): II, nach 12
Oost d. J., Jacob van: Descamps (Kat. 71): III, 55
Opstal, Anton van: van Dyck (Kat. 25)
Orcagna: Vasari (Kat. 10): I, 181; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 327; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): III, 35; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 51
Orelli, Joseph Anton Felix: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 125
Orlandi, Stefano: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 258; Crespi (Kat. 86): Pl. 287
Orley, Richard van: Descamps (Kat. 71): III, 300
Orley, Bernard van: Lampsonius (Kat. 11): 6; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 405; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 6; Descamps (Kat. 71): I, 38; van Mander (Kat. 80): I, Taf. H, nach 68 (Porträt von Dirck Bouts)
Orsini, Cosimo: Leoni (Kat. 22): Viererstich
Orsoni, Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 252; Crespi (Kat. 86): Pl. 285
Ortolano: siehe Benvenuti, Giovanni Battista
Ostade, Adriaen van: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. Q, nach 348; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. Q, vor 91; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 35; Descamps (Kat. 71): II, 173; Kilian (Kat. 120): III, vor 52 (N. 136)
Ouwater, Albert van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. G, nach 46
Ovens, Jürgen: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. O, nach 326; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. O, nach 62; Descamps (Kat. 71): II, 279
Overbeek, Bonaventura van: van Gool (Kat. 69): I, Pl. C, nach 112; Descamps (Kat. 71): IV, 7

P

Pacchiarotti, Giacomo: Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXVIII
Padova, Vellano da: Vasari (Kat. 10): II, 382; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 45
Il Padovanino: siehe Varotari, Alessandro
Pagani, Gregorio: [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 71; Bardi/Pagni (Kat. 108): 225; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXI
Paggi, Giovanni Battista: Soprani (Kat. 40): nach 90; Moücke (Kat. 70): I, vor 245; Ratti (Kat. 84): I, 112; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 55; Bardi/Pagni (Kat. 108): 235; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 11, nach 164
Paglia, Francesco: Moücke (Kat. 70): III, vor 279; Bardi/Pagni (Kat. 108): 159
Paladini, Arcangela: Moücke (Kat. 70): III, vor 35; Bardi/Pagni (Kat. 108): 116
Palamedesz, Palamedes: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. N, nach 294; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. N, nach 50
Palladio, Andrea: Amico (Kat. 53): I, 132; Pompei (Kat. 59): 36; [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 215; Denon (Kat. 107)
Palma il Giovanne, Jacopo: Baron (Kat. 30); Ridolfi (Kat. 31): II, 172; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 194; Moücke (Kat. 70): I, vor 201; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 239; Rogers (Kat. 93): I, 211; Almanacco

Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 1, nach 36; Kilian (Kat. 120): III, vor 55 (N. 138)
Palma il Vecchio, Jacopo: Vasari (Kat. 10): III.1, 239; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 456; Ridolfi (Kat. 31): I, 118; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 190; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 181; Bardi/Pagni (Kat. 108): 45; Kilian (Kat. 120): III, vor 55 (N. 137)
Palthe, Jan: van Gool (Kat. 69): II, Pl. N, vor 353
Palthe, Gerhard Jan: van Gool (Kat. 69): I, Pl. G, nach 426
Pamphilos: Della Valle (Kat. 118): vor 213
Panetti, Domenico: Cittadella (Kat. 98): I, nach 118
Panfi, Romolo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 275
Panicale, Masolino da: Vasari (Kat. 10): II, 287; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XIX
Paolini, Pietro: Bardi/Pagni (Kat. 108): 270
Il Parmigianino: Vasari (Kat. 10): III.1, 230; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 439; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Bullart (Kat. 44): I, 378; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 220; Moücke (Kat. 70): I, vor 99; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 49; Rogers (Kat. 93): II, 15; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 23; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 1, nach 36; Kilian (Kat. 120): III, vor 7 (N. 112)
Parodi, Domenico: Moücke (Kat. 70): IV, vor 159; Ratti (Kat. 84): II, 208; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 149; Bardi/Pagni (Kat. 108): 194
Parodi, Filippo: Ratti (Kat. 84): II, 52
Parolini, Giacomo: Cittadella (Kat. 98): IV, nach 114
Parrhasios: Fanti (Kat. 4): XIX^{r}; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. D (nach S. 20); Della Valle (Kat. 118): vor 57
Parrocel, Joseph: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 362; Nyon (Kat. 94): VII, vor 81; Kilian (Kat. 120): III, nach 53 (N. 139)
Pascuccio d'Antonio, Donato di: siehe Bramante, Donato
Pasinelli, Lorenzo: Crespi (Kat. 86): Pl. 129
Passarotti, Bartolomeo: Malvasia (Kat. 42): I, 235; Moücke (Kat. 70): II, vor 9 (falsch eingebunden); Bardi/Pagni (Kat. 108): 57; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 1, nach 32
Passeri, Giuseppe: Moücke (Kat. 70): IV, vor 79; Bardi/Pagni (Kat. 108): 157
Passerotti, Tiburzio: Malvasia (Kat. 42): I, 236; Moücke (Kat. 70): II, vor 141; Bardi/Pagni (Kat. 108): 82
Passerotti, Ventura: Moücke (Kat. 70): II, vor 227; Bardi/Pagni (Kat. 108): 99
Passignano, Domenico: siehe Cresti, Domenico
Patinir, Joachim: Lampsonius (Kat. 11): 8; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 401; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 8; van Mander (Kat. 80): I, Taf. K, nach 88
Pausias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. D (nach S. 20); Della Valle (Kat. 118): vor 229
Peake d. J., Robert: Walpole (Kat. 79): II, vor 11; Harding/Harding/Waldron (Kat. 119): II, nach 80
Pedemonte, Ercole: Leoni (Kat. 22): Dreierstich
Pedius, Quintus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. E (nach S. 32); Della Valle (Kat. 118): vor 281
Pee, Theodor van: Descamps (Kat. 71): IV, 134
Pee, Jan van: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. C, nach 64; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C.c, vor 387
Peeters, Bonaventura: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 171; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 53
Peeters I, Jan: de Bie (Kat. 37): II, 355; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 84
Pellegrini, Giovanni Antonio: Moücke (Kat. 70): IV, vor 235 (im Buch fälschlich als 135); Bardi/Pagni (Kat. 108): 205
Pencz, Georg: Pencz (Kat. 5); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. CC (nach S. 234); Bardi/Pagni (Kat. 108): 241
Penni, Giovanni Francesco: Vasari (Kat. 10): III.1, 145; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. O (nach S. 92); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 93; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 95; Kilian (Kat. 120): III, nach 60 (N. 140)
Pepijn, Martin: van Dyck (Kat. 25)

Peranda, Sante: Ridolfi (Kat. 31): II, 270
Perini, Giovanni Battista: Bardi/Pagni (Kat. 108): 238
Perrault, Charles: Perrault (Kat. 48): I, nach 66 (als Mitglied der Academie des Sciences)
Perrault, Claude: Ponce/Marillier (Kat. 110)
Perrier, François: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 244 (nur Rahmen)
Perugino: Fanti (Kat. 4): XXII^{v}; Vasari (Kat. 10): II, 507; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 455; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); [Hugford] (Kat. 87): II, vor 89; Bardi/Pagni (Kat. 108): 237; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXX
Peruzzi, Baldassare: Fanti (Kat. 4): (XVI^{r}); Vasari (Kat. 10): III.1, 137; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 453; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 372; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.XXXVI); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 163; Nyon (Kat. 94): VI, vor 9; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXVI; Percier/Fontaine (Kat. 121): Titelblatt
Il Pesarese: siehe Cantarini, Simone
Pesellino, Francesco di: siehe Stefano, Francesco di
Petel, Georg: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356)
Petitot, Jean: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 83; Füssli^{1} (Kat. 73): II.2, vor 83; Füssli^{2} (Kat. 73): I, nach 188; Walpole (Kat. 79): II, vor [7] (Einsatz nach 156), III, nach [6] nach (Einsatz nach Appendix); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 153; Kilian (Kat. 120): III, nach 62 (N. 141)
Petreius, Johannes: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Petrucci, Francesco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 322
Petzolt, Hans: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Pfenninger, Heinrich: Füssli^{2} (Kat. 73): V, nach 174; Lavater (Kat. 90): II, vor 225 u. 226; III, vor 259 u. 261
Pfyffer, Franz Ludwig: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, nach 204
Phidias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. C (nach S. 14)
Piattoli, Gaetano: Bardi/Pagni (Kat. 108): 315
Piazzetta, Giovanni Battista: Longhi (Kat. 78): IV
Picart, Bernard: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XXXIII); Nyon (Kat. 94): VIII, vor 93
Pierce Jr., Edward: Walpole (Kat. 79): II, nach 134
Pierce Sr., Edward: Walpole (Kat. 79): II, nach 134
Pieri, Stefano: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXIV
Piertsz. Sweelink, Gerrit: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): II, Taf. RR, vor 153
Pietersz. d. Ä., Pieter: van Mander (Kat. 80): I, Taf. AA, vor 311
Pietrini, Giuseppe Antonio: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, vor 103
Pietro, Guido di: siehe Fra Angelico
Pietro Averlino, Antonio di: siehe Filarete, Antonio
Pignatta, Giulio: Bardi/Pagni (Kat. 108): 319
Pignoni, Simone: Moücke (Kat. 70): III, vor 87; Bardi/Pagni (Kat. 108): 126; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CIX
Pijnacker, Adam: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. D, nach 96; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. D, nach 180; Descamps (Kat. 71): II, 317
Pillori, Antonio Nicola: Bardi/Pagni (Kat. 108): 254
Pilon, Germain: Gaultier/Le Clerc/Rochemaillet (Kat. 18): Feld 143
Pinacci, Giuseppe: Bardi/Pagni (Kat. 108): 273
Pindiro Florentino: Fanti (Kat. 4): LI^{v}
Pinturicchio: Vasari (Kat. 10): II, 497; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 83
Piò, Angelo Gabriello: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 244
Piola, Domenico: Ratti (Kat. 84): II, 29; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 179
Piola, Paolo Gerolamo: Ratti (Kat. 84): II, 183
Piola, Pellegrino: Soprani (Kat. 40): nach 146; Ratti (Kat. 84): I, 316
Piombo, Sebastiano del: Vasari (Kat. 10): III.1, 339; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 451; Dalen d. J. (Kat. 38): 4; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 147; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 39; Kilian (Kat. 120): III, nach 64 (N. 142)
Piranesi, Giovanni Battista: Piranesi (Kat. 77), Taf. V

Pisanello, Antonio: Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XI (V), vor 75
Pisano, Andrea: Vasari (Kat. 10): I, 147; Baron (Kat. 30)
Pisano, Giunta: Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. VI
Pisano, Niccolò: Vasari (Kat. 10): I, 97; Baron (Kat. 30)
Pisistrato: Fanti (Kat. 4): XL[r]
Pittoni, Giovanni Battista: Longhi (Kat. 78): VIII
Pizzoli, Gioacchino: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 250
Place, Francis: Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 87
Plas, David van der: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. I, nach 220; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 4, nach 58; Descamps (Kat. 71): III, 213
Plattenberg, Matthieu van: Moücke (Kat. 70): III, vor 305; Bardi/Pagni (Kat. 108): 165
Poccetti, Bernardino: siehe Barbatelli, Bernardino
Poelenburgh, Cornelis van: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 257; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. LL (nach S. 304); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 64; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. G, nach 128; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. G, vor 343; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 63; Descamps (Kat. 71): I, 365; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 8, nach 146; Walpole (Kat. 79): II, vor 103; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 115; Kilian (Kat. 120): III, vor 69 (N. 144)
Poerson, Charles François: Moücke (Kat. 70): IV, vor 71; Bardi/Pagni (Kat. 108): 176
Polazzo, Francesco: Longhi (Kat. 78): XX
Pollaiuolo, Antonio: Vasari (Kat. 10): II, 465; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 61; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXIV
Pollaiuolo, Simone del: Vasari (Kat. 10): III.1, 96; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 109
Polygnotos von Athen: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. C (nach S. 14)
Polygnotos von Thasus: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. C (nach S. 14); Della Valle (Kat. 118): vor 1
Polykles: Fanti (Kat. 4): VIII[v]
Pomarancio, Antonio: siehe Circignani, Antonio
Ponsonelli, Giacomo Antonio: Ratti (Kat. 84): II, 356
Ponte, Francesco da: siehe Bassano, Francesco da
Ponte, Giovanni dal: siehe Marco, Giovanni di
Ponte, Jacopo da: siehe Bassano, Jacopo da
Ponte, Leandro da: siehe Bassano, Leandro da
Pontius, Paulus: van Dyck (Kat. 25) (zweimal); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 497; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 110; Lavater (Kat. 90): II, nach 230
Pontormo, Jacopo da: Vasari (Kat. 10): III.2, 474; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 100; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 145; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXIV; Kilian (Kat. 120): III, vor 73 (N. 146)
Pool, Juriaen: van Gool (Kat. 69): I, Pl. D, vor 211; Descamps (Kat. 71): IV, 90
Il Poppi: siehe Morandini, Francesco da
Pordenone, Giovanni Antonio da: Vasari (Kat. 10): III.1, 182; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 465; Baron (Kat. 30); Ridolfi (Kat. 31): I, 94; Bullart (Kat. 44): I, 385; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 151; Moücke (Kat. 70): I, vor 61; Ratti (Kat. 84): I, 389; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 1; Couché/Bonafous (Kat. 104): nn; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 15; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 4, nach 98; Kilian (Kat. 120): III, vor 77 (N. 148)
Porta, Giuseppe: Ridolfi (Kat. 31): I, 220; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 187; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 33; Kilian (Kat. 120): III, vor 79 (N. 149)
Potino Architeto: Fanti (Kat. 4): LI[v]
Potter, Paulus: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. F, nach 127; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. F, nach 202; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 129; Descamps (Kat. 71): II, 351; Kilian (Kat. 120): II, vor 83 (N. 151)
Pourbus, Frans: Hondius [1610] (Kat. 20); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 118; Moücke (Kat. 70): II, vor 107; van Mander

(Kat. 80): I, Taf. AA, vor 311; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 139; Bardi/Pagni (Kat. 108): 76; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 8, nach 130; Kilian (Kat. 120): III, vor 75 (N. 147)
Poussin, Gaspard: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 44 (nur Rahmen)
Poussin, Nicolas: Bellori (Kat. 39): 405; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Perrault (Kat. 48): I, nach 88; Blank (Kat. 52): 40; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 248; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.LXV); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 21; Rogers (Kat. 93): II, 175; Nyon (Kat. 94): IV, nach 76; Pujol (Kat. 102): 142; Sergent-Marceau (Kat. 103): H. 38, Nr. 47; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): IV, vor 33; Ponce/Marillier (Kat. 110): 26; Richardson (Kat. 115): nach 132; Kilian (Kat. 120): III, vor 85 (N. 152)
Pozzi, Carlo Luca: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 165
Pozzi, Domenico: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 186
Pozzo, Andrea: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 21; Moücke (Kat. 70): IV, vor 9; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 27; Bardi/Pagni (Kat. 108): 177; Kilian (Kat. 120): III, nach 88 (N. 153)
Praxiteles: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. E (nach S. 32); Lavater (Kat. 90): III, vor 51
Preciado de la Vega, Francisco: Bardi/Pagni (Kat. 108): 317
Preissler, Johann Daniel: Bardi/Pagni (Kat. 108): 259
Preissler, Susanna Maria: Will (Kat. 81): II, 24. Stück, 185
Prenner, Anton Joseph von: Prenner/Stampart (Kat. 58): Titelblatt
Prestel, Johann Gottlieb: Lavater (Kat. 90): III, vor 171
Preti, Mattia: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 347; Moücke (Kat. 70): III, vor 103; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 41; Bardi/Pagni (Kat. 108): 137; Kilian (Kat. 120): III, nach 90 (N. 154)
Primaticcio, Francesco: Vasari (Kat. 10): III.2, 797; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 438; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Malvasia (Kat. 42): I, 150; Bullart (Kat. 44): I, 417; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 212; Moücke (Kat. 70): I, vor 75; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 43; Bardi/Pagni (Kat. 108): 18; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 7, nach 144; Kilian (Kat. 120): III, nach 92 (N. 155)
Procaccini, Camillo: Malvasia (Kat. 42): I, 272; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 225; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 15; Rogers (Kat. 93): II, 20; Kilian (Kat. 120): III, nach 94 (N. 156)
Procaccini, Carlo Antonio: Malvasia (Kat. 42): I, 274
Procaccini, Ercole: Malvasia (Kat. 42): I, 271 (nur Rahmen)
Procaccini, Giulio Cesare: Malvasia (Kat. 42): I, 273; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 229; Ratti (Kat. 84): I, 441; Kilian (Kat. 120): III, nach 96 (N. 157)
Protogenes: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. E (nach S. 32); Della Valle (Kat. 118): vor 173
Provenzale, Marcello: Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 32; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 1
Puget, Pierre: Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XCV); Nyon (Kat. 94): V, vor 37; Ponce/Marillier (Kat. 110): 28
Puligo, Domenico: Vasari (Kat. 10): III.1, 103; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. N (nach S. 86); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 65; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXV

Q

Quadal, Martin Ferdinand: Bardi/Pagni (Kat. 108): 240
Quadri, Giovanni Lodovico: Crespi (Kat. 86): Pl. 251
Quaini, Luigi: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 196; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 29; Kilian (Kat. 120): III, nach 98 (N. 158)
Queborn, Christian van den: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. Q, nach 156
Quellinus I, Artus: de Bie (Kat. 37): III, 505; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360)
Quellinus II, Artus: de Bie (Kat. 37): III, 555;

Anonym (True effigies) (Kat. 47): 118
Quellinus II, Erasmus: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 261; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 65; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. N, nach 294; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. N, nach 50; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 186; Descamps (Kat. 71): II, 108; Kilian (Kat. 120): III, nach 100 (N. 159)
Quercia, Jacopo della: Vasari (Kat. 10): II, 248; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 17
Quinkhard, Jan Maurits: van Gool (Kat. 69): II, Pl. C, nach 116
Quintinie, Jean-Baptiste de La: Perrault (Kat. 48): II, nach 82; Marillier (Kat. 95): x; Ponce/Marillier (Kat. 110): 33

R

Raffael Sanzio da Urbino: Fanti (Kat. 4): XIII[r]; Vasari (Kat. 10): III.1, 64; Rouillé (Kat. 12): 211; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 458; Matham (Kat. 24); van Dyck (Kat. 25); Anonym (Imagine) (Kat. 27): 448; Baron (Kat. 30); Moncornet (Kat. 32): nn; Meyssens (Kat. 33); Hollar (um 1650) (Kat. 34); Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. O (nach S. 92); Barri (Kat. 43): vor 159; Bullart (Kat. 44): I, 359; Knorr (1738) (Kat. 61): Frontispiz; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 3; Moücke (Kat. 70): I, vor 49; Dreux (Kat. 72): I, nn (M.D.XX); Watelet (Kat. 75): 73; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. LII (I), vor 231; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 189; Lavater (Kat. 90): I, vor 117; III, nach 60, 169; Rogers (Kat. 93): I, 23; Nyon (Kat. 94): VI, vor 7; Pujol (Kat. 102): 54; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 13; Richardson (Kat. 115): nach 18; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 2, nach 58; Kilian (Kat. 120): III, vor 103 (N. 161)
Raggi, Antonio: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 47
Raimondi, Marcantonio: Vasari (Kat. 10): III.1, 294; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Malvasia (Kat. 42): I, 62; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 1, nach 96; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 173; Denon (Kat. 107)
Rambaldi, Carlo Antonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 394
Ramenghi, Bartolomeo: Vasari (Kat. 10): III.1, 213; Baron (Kat. 30); Malvasia (Kat. 42): I, 132; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 139; Bardi/Pagni (Kat. 108): 8
Ramsey, Allan: Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (3)
Raoux, Jean: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 259; Kilian (Kat. 120): III, vor 101 (N. 160)
Ravesteyn, Jan Anthonisz van: van Dyck (Kat. 25); van Gool (Kat. 69): I, Pl. A, nach 14; Descamps (Kat. 71): I, 341; van Mander (Kat. 80): II, Taf. WW, vor 201
Redi, Tommaso: Moücke (Kat. 70): IV, vor 175; Bardi/Pagni (Kat. 108): 197; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXV
Regters, Tiebout: van Gool (Kat. 69): II, Pl. N, vor 353
Reggio, Luca da: siehe Ferrari, Luca
Reiffenstein, Johann Friedrich: Meusel (Kat. 117): vor 2.1794
Reiner, Wenzel Lorenz: Pelzel/Voigt (Kat. 89): IV, vor 95
Reisen, Charles Christian: Walpole (Kat. 79): IV, nach 48; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (7)
Rembrandt van Rijn: Rembrandt van Rijn: (Kat. 26); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. M, nach 272; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. M, nach 28; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 24; Moücke (Kat. 70): III, vor 79; Descamps (Kat. 71): II, 84; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LXXIV); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 143; Rogers (Kat. 93): II, 214; Nyon (Kat. 94): IV, nach 92; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 125; Novelli (Kat. 109); Richardson (Kat. 115): nach 264; Kilian (Kat. 120): III, vor 105 (N. 162)
Reni, Guido: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 51; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Malvasia (Kat. 42): II, 2; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 29; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 265; Moücke (Kat. 70): II, vor 129; Watelet (Kat. 75): 93; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 147; Zanotti (1776) (Kat. 91): 28; Rogers (Kat. 93): II, 63; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 81; Kilian (Kat. 120): III, vor 109 (N. 163)

Rentz, Michael Heinrich: Pelzel/Voigt (Kat. 89): II, vor 147
Restout, Jean: Restout (Kat. 88): II, nn (20)
Reynolds, Joshua: Lavater (Kat. 90): III, 173; Bardi/Pagni (Kat. 108): 281; Richardson (Kat. 115): Frontispiz
Ribera, Jusepe de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 337; Moücke (Kat. 70): II, vor 263; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 123; Bardi/Pagni (Kat. 108): 105; Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn; Kilian (Kat. 120): III, vor 113 (N. 164)
Ricci, Marco: Walpole (Kat. 79): III, nach 134
Ricci, Sebastiano: Baron (Kat. 30); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 202; Moücke (Kat. 70): IV, vor 137; Longhi (Kat. 78): II; Walpole (Kat. 79): III, nach 142; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 111; Bardi/Pagni (Kat. 108): 188; Kilian (Kat. 120): III, nach 116 (N. 165)
Ricciarelli, Daniele: siehe Volterra, Daniele da
Riccio, Domenico: Ridolfi (Kat. 31): II, 104; Moücke (Kat. 70): I, vor 87; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 177; Bardi/Pagni (Kat. 108): 20; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 9, nach 176
Il Riccio, Bartolommeo: siehe Neroni, Bartolommeo
Ricciolini, Michelangelo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 313
Richardson, Jonathan: Walpole (Kat. 79): IV, vor 15
Ridinger, Johann Elias: Lavater (Kat. 90): I, nach 252 (zweimal); III, vor 187 (3)
Ridolfi, Carlo: Ridolfi (Kat. 31): I, Autorenporträt
Ridolfi, Claudio: Moücke (Kat. 70): II, vor 89; Bardi/Pagni (Kat. 108): 71; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 3, nach 80
Rieter, Heinrich: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 192
Rigaud, Hyacinthe: Blank (Kat. 52): 41; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 405; Moücke (Kat. 70): IV, vor 171 (als Diacinto); Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DCC.XLIII); [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 75; Nyon (Kat. 94): VIII, vor 87; Bardi/Pagni (Kat. 108): 196; Kilian (Kat. 120): III, nach 118 (N. 166)
Riley, John: Walpole (Kat. 79): III, nach 122
Riminaldi, Orazio: Moücke (Kat. 70): III, vor 19; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 117; Bardi/Pagni (Kat. 108): 113; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXV
Ringgli, Gotthart: Füssli[1] (Kat. 73): I.2, nach 62; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 77
Rivalz, Antoine: Kilian (Kat. 120): IV, vor 1 (N. 167)
Rivalz, Jean-Pierre: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 294
Rivarola, Alfonso: Cittadella (Kat. 98): III, vor 193
Rivière, François: Bardi/Pagni (Kat. 108): 265
Robbia, Luca della: Vasari (Kat. 10): II, 261; Manni/Orsini (Kat. 66); Allegrini (Kat. 83): IV, 22; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 111
de'Roberti, Ercole: siehe Ferrarese, Ercole
Robusti, Marietta: siehe Tintoretta, Marietta
Robusti, Jacopo: siehe Tintoretto, Jacopo
Robusti, Domenico: siehe Tintoretto, Domenico
Rode, Christian Bernhard: Bertram (Kat. 96): vor 41
Roepel, Coenraet: van Gool (Kat. 69): I, Pl. G, nach 426; Descamps (Kat. 71): IV, 197
Roestraten, Pieter Gerritsz van: Walpole (Kat. 79): III, nach 42
Rolli, Gioseffo: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 404
Romanelli, Giovanni Francesco: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 48; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 99; Rogers (Kat. 93): I, 133; Kilian (Kat. 120): IV, nach 6 (N. 169)
Romano, Giulio: Fanti (Kat. 4): XXVII[v]; Vasari (Kat. 10): III.1, 324; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 445; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Bullart (Kat. 44): I, 390; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 12; Moücke (Kat. 70): I, vor 81; Baldinucci (Kat. 85): IV, Frontispiz; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 123; Rogers (Kat. 93): I, 48; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 19; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 8, nach 160; Kilian (Kat. 120): III, nach 66 (N. 143)
Romano, Paolo: Vasari (Kat. 10): II, 391; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 47
Rombouts, Theodoor: van Dyck (Kat. 25); Bullart (Kat. 44): II, 485; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 193; Descamps (Kat. 71): I, 425; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 69; Kilian (Kat. 120): IV, nach 8 (N. 170)

Roncalli, Cristoforo: Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 13; Moücke (Kat. 70): I, vor 233; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 25; Bardi/Pagni (Kat. 108): 52; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 8, nach 128
Roore, Jacques Ignatius de: van Gool (Kat. 69): II, Pl. B, nach 56; Descamps (Kat. 71): IV, 262
Roos, Johann Heinrich: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. K, nach 277; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. K, vor 301; Descamps (Kat. 71): II, 437
Roos, Philipp Peter: Descamps (Kat. 71): III, 319
Rosa, Salvator: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 350; Moücke (Kat. 70): III, vor 123; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 65; Rogers (Kat. 93): II, 153; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 131; Richardson (Kat. 115): vor 87; Kilian (Kat. 120): IV, nach 10 (N. 171)
Rosi, Alessandro: Bardi/Pagni (Kat. 108): 288
Roslin, Alexander: Bardi/Pagni (Kat. 108): 304
Rosselli, Cosimo: Vasari (Kat. 10): II, 437; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 57; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXV
Rosselli, Matteo: [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 29; Bardi/Pagni (Kat. 108): 243; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXXVIII
Rossellino, Antonio: Vasari (Kat. 10): II, 412; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 7
Rossi, Angelo de: Ratti (Kat. 84): II, 235
Rossi, Antonio: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 302; Crespi (Kat. 86): Pl. 293; Bardi/Pagni (Kat. 108): 296
Rossi, Domenico: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 101
de'Rossi, Francesco: siehe Salviati, Francesco
de'Rossi, Properzia: Vasari (Kat. 10): III.1, 171; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. N (nach S. 86); Bullart (Kat. 44): I, 375; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 181
Rosso Fiorentino: Vasari (Kat. 10): III.1, 204; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 447; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. O (nach S. 92); Bullart (Kat. 44): I, 381; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 96; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 195; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXVII; Kilian (Kat. 120): IV, vor 13 (N. 172)
Rotari, Pietro: Moücke (Kat. 70): IV, vor 279; Bardi/Pagni (Kat. 108): 215
Roth, Franz Ignaz: Vogel (Kat. 65): 22; Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (8) (als Gottfried bezeichnet)
Rottenhamer, Hans: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 16 (nur Rahmen)
Roubilac, Louis François: Walpole (Kat. 79): IV, vor 99
Rousseaux, Jacques de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 222 (nur Rahmen)
Rovezzano, Benedetto da: Vasari (Kat. 10): III.1, 123; Baron (Kat. 30)
Rowell, John: Walpole (Kat. 79): III, nach [10], (Einsatz nach Appendix)
Rubens, Peter Paul: van Dyck (Kat. 25); Moncornet (Kat. 32): nn; Meyssens (Kat. 33); Hollar (um 1650) (Kat. 34); Snyders (Kat. 35); Pontius (Kat. 36); de Bie (Kat. 37): I, 57; Bellori (Kat. 39): 219; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Bullart (Kat. 44): II, 470; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 30; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. D, nach 62; Blank (Kat. 52): 43; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. D, vor 253; Prenner/Stampart (Kat. 58): nn; Foppens (Kat. 63): II, nach 1006; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 140; Moücke (Kat. 70): II, vor 147 (zweimal); Descamps (Kat. 71): I, 297; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XL); Walpole (Kat. 79): II, nach 78; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 3; Wouters (Kat. 92): I, vor 241; Rogers (Kat. 93): II, 203 u. II, Tafelteil (nn); Nyon (Kat. 94): IV, nach 32; Anonym (Hg. Hilscher) (Kat. 100): Heft 6; Klein (Kat. 101): Bd. 4; Pujol (Kat. 102): 63; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 62; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 84, 85; Richardson (Kat. 115): nach 68; Kilian (Kat. 120): IV, vor 15 (N. 173)
Rugendas, Georg Philipp: Descamps (Kat. 71): IV, 78; Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (6)
Ruisdael, Jacob van: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 150 (nur Rahmen)
Rupprecht von der Pfalz: Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 71
Rusca, Carlo Francesco: Füssli[2] (Kat. 73): III, vor 155
Rustici, Giovanni Francesco: Vasari (Kat. 10): III.2, 597; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat.

41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Bullart (Kat. 44): I, 370; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 69; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXIV
Ruysch, Rachel: van Gool (Kat. 69): I, Pl. D, vor 211; Descamps (Kat. 71): IV, 65
Ryckaert, David: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 309; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 76; Descamps (Kat. 71): II, 233
Ryckaert, Martin: van Dyck (Kat. 25); Bullart (Kat. 44): II, 468
Rysbrack, John Michael: Walpole (Kat. 79): IV, vor 95; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (6); Rogers (Kat. 93): II, 227; Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): IV, nach 64

S

Sabatini, Lorenzo: Malvasia (Kat. 42): I, 226 (nur Rahmen)
Sacchi, Andrea: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 33; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 109; Rogers (Kat. 93): I, 115; Kilian (Kat. 120): IV, nach 18 (N. 174)
Sadeler, Egidius: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 483; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 107; van Mander (Kat. 80): II, Taf. OO, vor 137
Sadeler, Jan: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 463; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 103; van Mander (Kat. 80): II, Taf. OO, vor 137; Pujol (Kat. 102): 40
Sadeler, Raphael: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): III, 465; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 104; van Mander (Kat. 80): II, Taf. OO, vor 137
Saenredam, Jan: van Mander (Kat. 80): II, Taf. QQ, nach 146
Saftleven, Cornelis: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. P, nach 342; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. P, vor 85; Descamps (Kat. 71): II, 195
Saftleven, Herman: de Bie (Kat. 37): II, 275; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 68; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. P, nach 342; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. P, vor 85; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 112; Descamps (Kat. 71): II, 146; Kilian (Kat. 120): IV, nach 116 (N. 220)
Sagrestani, Giovanni Camillo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 248; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXVIII
Salimbeni, Ventura: Moücke (Kat. 70): II, vor 25; Ratti (Kat. 84): I, 454; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 123; Bardi/Pagni (Kat. 108): 61; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXI; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 5, nach 80
Salini, Tommaso: Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 9
Salterio, Carlo: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 41
Salvi, Giovanni Battista: Moücke (Kat. 70): I, vor 31; Bardi/Pagni (Kat. 108): 151; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 8, nach 140
Salviati, Francesco: Vasari (Kat. 10): III.2, 625; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 440; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 112; Moücke (Kat. 70): I, vor 103; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 123; Bardi/Pagni (Kat. 108): 24; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LV; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 2, nach 50; Kilian (Kat. 120): IV, nach 20 (N. 175)
Salviati, Giuseppe: siehe Porta, Giuseppe
Saly, Jacques: Pujol (Kat. 102): 31
Sam, Engel: van Gool (Kat. 69): II, Pl. K, nach 258
Samacchini, Orazio: Malvasia (Kat. 42): I, 206
Samolei: siehe Franco, Battista
Samson, Johann Ulrich: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 196
Sanders, Gerard: van Gool (Kat. 69): II, Pl. M, nach 304
Sandrart, Joachim von: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 I.1, Autorenblatt; Blank (Kat. 52): 44; Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV u. XV; Will (Kat. 81): III, 34. Stück, 265; Bardi/Pagni (Kat. 108): 226
Sangallo, Bastiano gen. Aristotile da: Vasari (Kat. 10): III.2, 536
Sangallo, Francesco da: [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 135
Sangallo, Antonio da: Vasari (Kat. 10): III.1, 312; Reusner (Kat. 14): 282; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 137; Percier/Fontaine (Kat. 121): Titelblatt
Sangallo, Giuliano da: Vasari (Kat. 10): III.1,

55; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. N (nach S. 86); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 91
Sanmicheli, Michele: Vasari (Kat. 10): III.2, 512; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 29
Sansovino, Jacopo: Vasari (Kat. 10): III.2, 822; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 125
Sansovino, Andrea: Vasari (Kat. 10): III.1, 116; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 133
Santerre, Jean-Baptiste: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 384; Kilian (Kat. 120): IV, nach 22 (N. 176)
Santi, Giovan Giuseppe: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 208
Sarrazin, Jacques: Perrault (Kat. 48): II, nach 94
Sarto, Andrea del: Vasari (Kat. 10): III.1, 149; Reusner (Kat. 14): 277; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 430; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 460; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. O (nach S. 92); Bullart (Kat. 44): I, 363; Manni/Orsini (Kat. 66); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 88; Moücke (Kat. 70): I, vor 69; Dreux (Kat. 72): I, nn (M.D.XXX); Allegrini (Kat. 83): IV, 47; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 105; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 17; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 6, nach 124; Kilian (Kat. 120): IV, vor 25 (N. 177)
Sassoferrato: siehe Salvi, Giovanni Battista
Savery, Roelant: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 125; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 41; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. D, nach 62; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. D, vor 253; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 137; Descamps (Kat. 71): I, 293; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 7, nach 118; van Mander (Kat. 80): II, Taf. ZZ, vor 215; Kilian (Kat. 120): IV, nach 28 (N. 178)
Savoyen, Carel van: de Bie (Kat. 37): II, 379; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 87
Scacciati, Andrea: Bardi/Pagni (Kat. 108): 287
Scala, Francesco: Cittadella (Kat. 98): IV, nach 84
Scalvati, Antonio: Malvasia (Kat. 42): I, 526 (nur Rahmen)
Scamozzo, Vincenzo: Amico (Kat. 53): I, 160; Pompei (Kat. 59): 38; [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1
Scanavini, Maurelio: Cittadella (Kat. 98): IV, vor 5
Scannabecchi, Lippo di: siehe Dalmasio, Lippo di
Scarsella, Ippolito: Cittadella (Kat. 98): III, nach 64
Schalch, Johann Jakob: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 154
Schalcken, Godfried: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. G, nach 176; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 2, vor 11; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 104; Moücke (Kat. 70): IV, vor 21; Descamps (Kat. 71): III, 139; Walpole (Kat. 79): III, nach 130; Bardi/Pagni (Kat. 108): 178; Kilian (Kat. 120): IV, nach 30 (N. 179)
Schärer, Johann Jakob: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 1
Schaupp, Johann Christoph: Lavater (Kat. 90): I, nach 252; III, vor 187 (2)
Schedoni, Bartolomeo: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 255 (nur Rahmen); Rogers (Kat. 93): II, 117
Schellenberg, Johann Rudolf: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 255; Lavater (Kat. 90): III, 170 und nach 170
Schiaffino, Francesco Maria: Ratti (Kat. 84): II, 279
Schiavone, Andrea: Ridolfi (Kat. 31): I, 226; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 173; Moücke (Kat. 70): I, vor 131; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 1; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 30; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 8, nach 136; Kilian (Kat. 120): IV, nach 32 (N. 180)
Schmid von Schwarzenhorn, Johann Rudolf: Füssli^2 (Kat. 73): I, nach 82
Schmutz, Johann Rudolf: Füssli^2 (Kat. 73): II, nach 272
Schmutzer, Jacob Matthias: Bock (Kat. 112): Heft 9, 4. Stück
Schnetzler, Johann Ulrich: Füssli^2 (Kat. 73): III, nach 172
Schön, Martin: siehe Schongauer, Martin
Schönfeld, Johann Heinrich: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Blank (Kat. 52): 45

Schongauer, Martin: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214); Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 1, nach 96; van Mander (Kat. 80): I, Taf. E, vor 37
Schoonjans, Anthoni: Moücke (Kat. 70): IV, vor 95; Walpole (Kat. 79): III, vor [1], Einsatz nach Appendix; Bardi/Pagni (Kat. 108): 181
Schor, Johann Ferdinand: Pelzel/Voigt (Kat. 89): II, vor 151
Schouman, Aert: van Gool (Kat. 69): II, Pl. H, nach 212
Schrieck, Otto Marseus van: Descamps (Kat. 71): II, 203
Schürmann, Anna Maria von: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. QQ (nach S. 374); Bullart (Kat. 44): I, 228 u. 231; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. M, nach 272; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. M, nach 28; Foppens (Kat. 63): I, vor 63; Descamps (Kat. 71): II, 119; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.LXXVIII); Nyon (Kat. 94): VII, vor 71
Schut, Cornelis: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. E, nach 84; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. E, nach 350; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 196; Descamps (Kat. 71): I, 398; Kilian (Kat. 120): IV, nach 34 (N. 181)
Schwanhardt, Georg: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Schwartz, Christoph: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. GG (nach S. 262); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 13; Moücke (Kat. 70): I, vor 217; van Mander (Kat. 80): I, Taf. M, vor 105; Bardi/Pagni (Kat. 108): 48; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 4, nach 84; Kilian (Kat. 120): IV, nach 36 (N. 182)
Schweigger, Georg: Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XIV
Schwendimann, Caspar Joseph: Füssli^2 (Kat. 73): V, nach 122
Scorel, Jan van: Lampsonius (Kat. 11): 17; Hondius [1610] (Kat. 20); Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 492; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. DD (nach S. 240); Bullart (Kat. 44): II, 421; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 17; Descamps (Kat. 71): I, 50; van Mander (Kat. 80): I, Taf. K, nach 88
Scorza, Sinibaldo: Soprani (Kat. 40): vor 127; Ratti (Kat. 84): I, 214; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 129; Bardi/Pagni (Kat. 108): 253
Sebastiano del Veneziano: siehe Piombo, Sebastiano del
Seeman, Enoch: Walpole (Kat. 79): IV, nach 34; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (5)
Seghers, Daniel: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 213; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. NN (nach S. 332); Bullart (Kat. 44): II, 499; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 55; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. G, nach 128; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. G, vor 343; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 187; Descamps (Kat. 71): I, 391; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 8, nach 146; Kilian (Kat. 120): IV, vor 37 (N. 183)
Seghers, Gerard: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 97; Bullart (Kat. 44): II, 493; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 34; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 161; Kilian (Kat. 120): IV, vor 39 (N. 184)
Semino, Andrea: Soprani (Kat. 40): nach 56; Ratti (Kat. 84): I, 60
Serlio, Sebastiano: Amico (Kat. 53): I, 118; Pompei (Kat. 59): 40; [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1
Serodine, Giovanni: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 27
Servandoni, Giovanni Niccolò: Restout (Kat. 88): II, nn
Settignano, Desiderio da: Vasari (Kat. 10): II, 416; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 101
Sevin, Claudio: Bardi/Pagni (Kat. 108): 242
Seybold, Christian: Moücke (Kat. 70): IV, vor 277; Bardi/Pagni (Kat. 108): 214
Signorelli, Luca: Fanti (Kat. 4): (VI^v); Vasari (Kat. 10): II, 526; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 1; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXII
Silva, Agostino: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 42
Silva, Carlo Francesco: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 77
Silva, Francesco: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 18
Silva, Giovanni Francesco: Füssli^2 (Kat. 73): IV, nach 84
Simmler, Johann: Füssli^2 (Kat. 73): III, vor 131
Simonneau, Charles: Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XXVIII); Nyon (Kat. 94): VIII, vor 91

Simons, Peeter: van Dyck (Kat. 25)
Simons, Quintijn: van Dyck (Kat. 25)
Simonsz., Albert: van Mander (Kat. 80): II, Taf. II, nach 88 u. II, Taf. KK, vor 89 (?)
Sirani, Elisabetta: Malvasia (Kat. 42): II, 452; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 11, nach 218; Rogers (Kat. 93): II, 136
Sirani, Giovanni Andrea: Malvasia (Kat. 42): II, 451; Crespi (Kat. 86): Pl. 69
Siries, Violante Beatrice: Moücke (Kat. 70): IV, vor 285; Bardi/Pagni (Kat. 108): 216
Škréta, Karel: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. OO (nach S. 356); Pelzel/Voigt (Kat. 89): I, nach 108
Slingelandt, Pieter Cornelisz van: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 147; Kilian (Kat. 120): IV, vor 41 (N. 185)
Smith, Adam: Piranesi (Kat. 77): Taf. V
Snayers, Pieter: van Dyck (Kat. 25); de Bie (Kat. 37): II, 221; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 56
Snellinck, Jan: van Dyck (Kat. 25) (zweimal); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. A, nach 16; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. A, vor 195; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 3, nach 20; van Mander (Kat. 80): II, Taf. SS, vor 163
Snyders, Frans: van Dyck (Kat. 25); Meyssens (Kat. 33); Snyders (Kat. 35); de Bie (Kat. 37): I, 61; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 31; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. E, nach 84; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. E, nach 350; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 150; Descamps (Kat. 71): I, 330; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 59; Couché/Bonafous (Kat. 104): nn; Kilian (Kat. 120): IV, nach 42 (N. 186)
Sodoma: Fanti (Kat. 4): (XXXIII^{r}); Vasari (Kat. 10): III.2, 527; Moücke (Kat. 70): I, vor 43; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 133; Bardi/Pagni (Kat. 108): 12; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXI; Almanacco Pittorico (Kat. 116): II, Taf. 1, nach 42
Soest, Gerard: Walpole (Kat. 79): III, vor 43
Sogliani, Giovanni Antonio: Vasari (Kat. 10): III.1, 189; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 169; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXXXVI
Soldani Benzi, Massimiliano: [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 95
Sole, Giovan Gioseffe dal: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 288; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 41; Moücke (Kat. 70): IV, vor 85; Bardi/Pagni (Kat. 108): 179; Kilian (Kat. 120): IV, nach 44 (N. 187)
Solimena, Francesco: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 52; Moücke (Kat. 70): IV, vor 117; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 103; Bardi/Pagni (Kat. 108): 195; Kilian (Kat. 120): IV, nach 46 (N. 188)
Somer, Paul van: Walpole (Kat. 79): II, vor 3 u. Engravers, nach 92
Son, Jan Frans van: Walpole (Kat. 79): III, vor 11
Son, Joris van: de Bie (Kat. 37): II, 403; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 91
Soprani, Raffaele: Soprani (Kat. 40): nach 336; Ratti (Kat. 84): I, 1
Sorgh, Hendrik Martensz.: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. C, nach 79; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C, vor 163; Descamps (Kat. 71): II, 322
Sorri, Pietro: Moücke (Kat. 70): II, vor 13; Ratti (Kat. 84): I, 421; Bardi/Pagni (Kat. 108): 58; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXVI; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 2, nach 42
Soufflot, Jacques-Germain: Ponce/Marillier (Kat. 110)
Spada, Leonello: Malvasia (Kat. 42): II, 102; Zanotti (1776) (Kat. 91): 82; Bardi/Pagni (Kat. 108): 272
Sparvier, Pierre de: Bardi/Pagni (Kat. 108): 284
Specklin, Veit Rudolf: Fuchs (Kat. 6): nach 896
Spengler, Lorenz: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, nach 150
Spezzino, Francesco: Soprani (Kat. 40): vor 33
Spinelli, Parri: Vasari (Kat. 10): II, 289
Spoleti, Pier Lorenzo: Ratti (Kat. 84): II, 272
Spranger, Bartholomäus: Sadeler d. J. (Kat. 17); Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); Bullart (Kat. 44): II, 453; Blank (Kat. 52): 46; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 121; Moücke (Kat. 70): I, vor 207; Descamps (Kat. 71): I, 184; van Mander (Kat. 80): II, Taf. GG, vor 51; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 1; Bardi/Pagni (Kat. 108):

46; Almanacco Pittorico (Kat. 116): V, Taf. 2, nach 54; Kilian (Kat. 120): IV, nach 48 (N. 189)
Sprünglin, Niklaus: Füssli[2] (Kat. 73): V, vor 97
Stalbemt, Adriaen van: van Dyck (Kat. 25)
Stampart, Frans van: Prenner/Stampart (Kat. 58): Titelblatt
Starnina, Gherardo: Vasari (Kat. 10): I, 219; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): I, vor 79
Stazio, Abbondio: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 91
Steen, Jan: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. A, nach 6; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. A.a, vor 341; Descamps (Kat. 71): III, 26
Steenwijk, Hendrik van: van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 125; Descamps (Kat. 71): I, 384; Walpole (Kat. 79): II, nach 104; van Mander (Kat. 80): I, Taf. DD, vor 331; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 139; Kilian (Kat. 120): IV, vor 51 (N. 190)
Stefaneschi, Fra Giovanni Battista: Moücke (Kat. 70): II, vor 207; Bardi/Pagni (Kat. 108): 94
Stefano Fiorentino: Vasari (Kat. 10): I, 140; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. K (nach S. 60)
Stefano, Francesco di: Vasari (Kat. 10): II, 404
Stella, Jacques: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 256; Kilian (Kat. 120): IV, vor 53 (N. 191)
Stettler, Wilhelm: Füssli[1] (Kat. 73): II.3, nach 140 (Bild verdeckt durch Vorhang); Füssli[2] (Kat. 73): II, nach 98 (Bild verdeckt durch Vorhang)
Stevens, Pieter: van Mander (Kat. 80): II, Taf. QQ, nach 146
Stimmer, Hans Christoph: La Borde/Zurlauben (Kat. 97): II, nach 64, Bild 6
Stimmer, Tobias: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I.1, nach 36; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 46
Stone, Henry: Walpole (Kat. 79): II, vor 31
Stone Jr., Nicholas: Walpole (Kat. 79): II, vor 23
Stone Sr., Nicholas: Walpole (Kat. 79): II, vor 23
Storer, Johann Christoph: Bardi/Pagni (Kat. 108): 306
Straet (Stradanus), Jan van der: Hondius [1610] (Kat. 20); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 112; van Mander (Kat. 80): I, Taf. FF, vor 349; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 177
Streater, Robert: Walpole (Kat. 79): III, nach 8
Streeck, Juriaen van: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. K, nach 277; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. K, vor 301
Strozzi, Bernardo: Ratti (Kat. 84): I, 184; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 83
Studer, Johann Rudolf: Füssli[2] (Kat. 73): III, vor 147
Sturt, John: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 92
Sua, Raffaele: Füssli[2] (Kat. 73): IV, vor 139
Suavius, Lambert: van Mander (Kat. 80): I, Taf. F, vor 39
Subleyras, Pierre: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 302; Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach L; Kilian (Kat. 120): IV, nach 56 (N. 192)
Sueur, Eustache le: Perrault (Kat. 48): I, nach 92; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 291; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 93; Rogers (Kat. 93): II, 184; Ponce/Marillier (Kat. 110): 29; Kilian (Kat. 120): IV, nach 58 (N. 193)
Sueur, Hubert le: Walpole (Kat. 79): II, vor 135
Sustermans, Justus: van Dyck (Kat. 25); Moücke (Kat. 70): II, vor 293; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 61; Bardi/Pagni (Kat. 108): 110
Swanevelt, Herman: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 204 (nur Rahmen)
Swart van Groningen, Jan: van Mander (Kat. 80): I, Taf. P, nach 154
Sybrecht, John: Walpole (Kat. 79): III, nach 102

T

Tacconi, Innocenzo: Malvasia (Kat. 42): I, 570
Tafi, Andrea: Vasari (Kat. 10): I, 107; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 313; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. IV
Talman, William: Walpole (Kat. 79): III, nach 134

Tamagni, Vincenzo di: Vasari (Kat. 10): III.1, 111; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 149
Tardieu, Nicolas-Henri: Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DCC.XLIX); Nyon (Kat. 94): VIII, nach 94
Taruffi, Emilio: Moücke (Kat. 70): III, vor 263; Crespi (Kat. 86): Pl. 150; Bardi/Pagni (Kat. 108): 155
Tavarone, Lazzaro: Soprani (Kat. 40): nach 150; Ratti (Kat. 84): I, 143; Bardi/Pagni (Kat. 108): 128
Tavella, Carlo Antonio: Ratti (Kat. 84): II, 198
Taylor, John: Harding/Harding/Waldron (Kat. 119): II, vor 89
Tempesta, Antonio: Leoni/Amidei (Kat. 57): vor 21; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 9; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXV
Cavalier Tempesta: siehe Mulier, Pietro
Tencalla, Carpoforo: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, nach 44
Tencalla, Carpoforo Mazzetti: Füssli^{2} (Kat. 73): IV, nach 108
Teniers d. Ä., David: de Bie (Kat. 37): I, 141; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 45; Houbraken (Kat. 51): I, Taf. P, nach 342; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 179; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 101; Kilian (Kat. 120): IV, vor 61 (N. 194)
Teniers d. J., David: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 335; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 79; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. P, vor 85; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 194; Descamps (Kat. 71): II, 153; Wouters (Kat. 92): II, vor 161; Kilian (Kat. 120): IV, nach 62 (N. 195)
Terwesten, Augustin: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. L, nach 248; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 6, nach 102; Descamps (Kat. 71): III, 245
Terwesten, Matthäus: Descamps (Kat. 71): IV, 144
Terzi, Cristoforo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 256
Testa, Pietro: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. T (nach S. 200); Anonym (True effigies) (Kat. 47): 96; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 23; Bardi/Pagni (Kat. 108): 239
Testelin, Louis: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 213; Kilian (Kat. 120): IV, nach 68 (N. 197)
Thamira: Boccaccio/Steinhöwel (Kat. 1): LVIII^{r}; Foresti (Kat. 3): XXXX^{v}
Theodor von Haarlem: siehe Bouts, Dierick
Thielen, Jan Philips van: de Bie (Kat. 37): II, 345; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 82; Descamps (Kat. 71): II, 269
Thornhill, James: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 227; Walpole (Kat. 79): IV, nach 20; Lavater (Kat. 90): III, nach 190 (12); Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, vor 29; Kilian (Kat. 120): IV, nach 70 (N. 198)
Thulden, Theodoor van: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 201 (nur Rahmen)
Thurneysser, Johann Jakob: Füssli^{1} (Kat. 73): I.4, nach 114; Füssli^{2} (Kat. 73): I, nach 236
Thurneysser, Leonhard: Pfenninger (Kat. 99): II, nach 110
Tiarini, Alessandro: Malvasia (Kat. 42): II, 180; Moücke (Kat. 70): II, vor 161; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 19; Zanotti (1776) (Kat. 91): 87; Bardi/Pagni (Kat. 108): 87
Tibaldi, Pellegrino: Malvasia (Kat. 42): I, 164 (nur Rahmen); Moücke (Kat. 70): I, vor 135; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 9; Bardi/Pagni (Kat. 108): 31; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 9, nach 150
Tideman, Philip: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. G, nach 176; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 2, vor 11; Descamps (Kat. 71): III, 369
Tiepolo, Giovanni Battista: Longhi (Kat. 78): V
Tilemann, Simon Peter: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. C, vor 79; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C, vor 163; Descamps (Kat. 71): II, 69
Tillemans, Peter: Walpole (Kat. 79): IV, vor 31
Tillone (Hl.): Caglieri (Kat. 54): nach 50 und 60
Tilson, Henry: Walpole (Kat. 79): III, vor 103
Timanthes: Della Valle (Kat. 118): nach 206
Timomachos: Della Valle (Kat. 118): vor 251
Tinelli, Tiberio: Ridolfi (Kat. 31): II, 286
Tintoretta, Marietta: Ridolfi (Kat. 31): II, 70; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. R (nach S. 164); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 171; Moücke (Kat. 70): II, vor 93; Bardi/Pagni (Kat. 108): 72; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 4, nach 92; Kilian (Kat. 120): IV, vor 71 (N. 199)

Tintoretto, Domenico: Ridolfi (Kat. 31): II, 262
Tintoretto, Jacopo: Ridolfi (Kat. 31): II, 2; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. R (nach S. 164); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 165; Moücke (Kat. 70): I, vor 121; Watelet (Kat. 75): 121; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 189; Rogers (Kat. 93): I, 190; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 28; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 6, nach 102; Kilian (Kat. 120): IV, vor 3 (N. 168)
Tisi, Benvenuto: [Hugford] (Kat. 87): V, vor 51; Cittadella (Kat. 98): II, vor 1; Denon (Kat. 107)
Titi, Tiberio: Moücke (Kat. 70): II, vor 121; Bardi/Pagni (Kat. 108): 79; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VII, Taf. 11, nach 176
Tito, Santi di: Moücke (Kat. 70): I, vor 181; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 167; Bardi/Pagni (Kat. 108): 41; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LX; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 8, nach 134
Tizian Vecellio: Vasari (Kat. 10): III.2, 805; Reusner (Kat. 14): 278; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): II, 40; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 450; Baron (Kat. 30); Ridolfi (Kat. 31): I, 134; Snyders (Kat. 35); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. R (nach S. 164); Barri (Kat. 43): nach 50; Bullart (Kat. 44): I, 413; Prenner/Stampart (Kat. 58): nn; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 138; Moücke (Kat. 70): I, vor 37; Dreux (Kat. 72): II, nn (M.D.LXXVI); Watelet (Kat. 75): 109; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. LXXX (I, VI), vor 362; [Hugford] (Kat. 87): IV, vor 145; Rogers (Kat. 93): I, 177; Nyon (Kat. 94): III, nach 40; Pujol (Kat. 102): 15; Couché/Bonafous (Kat. 104); Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 11; Novelli (Kat. 109); Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 11, nach 154; Kilian (Kat. 120): IV, vor 73 (N. 200)
Tommaso Fiorentino: Vasari (Kat. 10): I, 188; Baron (Kat. 30)
Toorenvliet, Jacob: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. F, nach 164; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 1, vor 5; Descamps (Kat. 71): III, 121
Torelli, Felice: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 74; Crespi (Kat. 86): Pl. 243; Bardi/Pagni (Kat. 108): 276
Torrentius, Johannes: siehe Beeck, Johannes van der
Torriani, Francesco: Füssli^2 (Kat. 73): IV, vor 37
Torrigiano, Pietro: Vasari (Kat. 10): III.1, 51 (nur Rahmen)
Tremblay, Barthélemy: Nyon (Kat. 94): VII, vor 83
Trémolières, Pierre Charles: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 439; Kilian (Kat. 120): IV, nach 76 (N. 201)
Trevisani, Angelo: Bardi/Pagni (Kat. 108): 264
Trevisani, Francesco: Moücke (Kat. 70): IV, vor 99; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 91; Bardi/Pagni (Kat. 108): 182
Treviso, Girolamo da: Vasari (Kat. 10): III.1, 194; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 95
Tribolo, Niccolò: Vasari (Kat. 10): III.2, 394; Manni/Orsini (Kat. 66); [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 1
Trippel, Alexander: Füssli^2 (Kat. 73): V, nach 152
Troost, Cornelis: van Gool (Kat. 69): II, Pl. G, nach 206; Descamps (Kat. 71): IV, 291
Troy, François de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 358; Moücke (Kat. 70): IV, vor 33; Bardi/Pagni (Kat. 108): 246; Kilian (Kat. 120): IV, nach 78 (N. 202)
Troy, Jean François de: Moücke (Kat. 70): IV, 229; Bardi/Pagni (Kat. 108): 204
Tura, Cosmé: Fanti (Kat. 4): (IIII^r); Cittadella (Kat. 98): I, vor 47
Turchi, Alessandro: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 199; Kilian (Kat. 120): I, vor 3 (N. 2)
Tuscher, Markus: Will (Kat. 81): IV, 3. Stück, 17

U

Uccello, Paolo: Vasari (Kat. 10): II, 268; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 13; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XIV
Ucello, Jeanne: Hollar (um 1650) (Kat. 34); Bullart (Kat. 44): I, 416
Uden, Lucas van: van Dyck (Kat. 25); Houbraken (Kat. 51): I, Taf. F, nach 90; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. F, nach 352; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 190; Descamps (Kat.

71): I, 408; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 7, nach 118; Kilian (Kat. 120): IV, nach 80 (N. 203)
Udine, Giovanni da: Vasari (Kat. 10): III.2, 576; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 444; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Bullart (Kat. 44): I, 403; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 156; [Hugford] (Kat. 87): V, vor 185; Kilian (Kat. 120): III, nach 44 (N. 131)
Uitenwaal, Joachim: van Mander (Kat. 80): II, Taf. UU, vor 191
Ulivelli, Cosimo: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CXIII
Utrecht, Adriaen van: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 107; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 35

V

Vaga, Perino del: Vasari (Kat. 10): III.1, 348; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 443; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. P (nach S. 116); Bullart (Kat. 44): I, 395; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 104; Ratti (Kat. 84): I, 380; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 31; Rogers (Kat. 93): I, 75; Bardi/Pagni (Kat. 108): 55; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LI; Kilian (Kat. 120): I, vor 55 (N.30)
Vaillant, Jacques: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. E, nach 101; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. E, vor 187; Descamps (Kat. 71): II, 405
Vaillant, Jan: Descamps (Kat. 71): II, 380
Vaillant, Wallerant: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. E, nach 101; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. E, vor 187; Descamps (Kat. 71): II, 330; Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 87
Valck, Pieter de: Houbraken (Kat. 51): I, Taf. G, nach 128; Weyerman (Kat. 55): I, Pl. G, vor 343
Valckenborch, Marten van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. BB, nach 322
Le Valentin: siehe Boulogne, Valentin de
Valesio, Giovanni Luigi: Malvasia (Kat. 42): II, 138 (nur Rahmen)
Valle, Filippo della: Bardi/Pagni (Kat. 108): 292
Vanbrugh, Sir John: Walpole (Kat. 79): III, vor 151
Vanderbank, Peter: Walpole (Kat. 79): Engravers, vor 87
Vandi, Sante: Crespi (Kat. 86): Pl. 179
Vanni, Francesco: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 121; [Hugford] (Kat. 87): VIII, vor 119; Bardi/Pagni (Kat. 108): 203; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXX; Kilian (Kat. 120): IV, nach 82 (N. 204)
Vanni, Raffaello: Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXXI
Vannini, Ottavio: Moücke (Kat. 70): II, vor 219; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 109; Bardi/Pagni (Kat. 108): 97; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. LXXIX
Vannucci, Pietro: siehe Perugino
Varga, Luis de: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 322; Kilian (Kat. 120): IV, vor 87 (N. 206)
Varin, Jean: Perrault (Kat. 48): II, nach 84 (hier als Münzstecher); Nyon (Kat. 94): IV, nach 88; Couché/Bonafous (Kat. 104)
Varotari, Alessandro: Ridolfi (Kat. 31): II, 78; Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 151; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 47
Vasari, Giorgio: Vasari (Kat. 10): I, Autorenporträt; III.2, 980; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): II, 40; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 463; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. S (nach S. 188); Moücke (Kat. 70): I, vor 113; Baldinucci (Kat. 85): V, Frontispiz; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 173; Bardi/Pagni (Kat. 108): 26; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. LIII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): III, Taf. 4, nach 78
Vasari, Lazzaro: Fanti (Kat. 4): (XXXV^{v}); Vasari (Kat. 10): II, 370; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 441
Vassillacchi, Antonio: Ridolfi (Kat. 31): II, 208; Moücke (Kat. 70): II, vor 19; Bardi/Pagni (Kat. 108): 60; Almanacco Pittorico (Kat. 116): VI, Taf. 4, nach 62
Vaymer, Giovanni Enrico: Ratti (Kat. 84): II, 177
Veen, Otto van: Hondius [1610] (Kat. 20); Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 39; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. II (nach S. 292); Bullart (Kat. 44): II, 462; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 24; Houbraken (Kat. 51): Frontispiz; Dezallier

d'Argenville (Kat. 67): II, 56; Descamps (Kat. 71): I, 223; van Mander (Kat. 80): II, Taf. TT, nach 176; Kilian (Kat. 120): IV, nach 88 (N. 207)
Veen, Pieter van: van Mander (Kat. 80): I, Taf. BB, nach 322
Veith, Johann Martin: Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 203
Velázquez, Diego: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 330; Moücke (Kat. 70): II, vor 271; [Hugford] (Kat. 87): X, vor 33; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 106; Imprenta Real (Kat. 113): 12, nn; Kilian (Kat. 120): IV, nach 90 (N. 208)
Velde, Adriaen van de: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. D, nach 96; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. D.d, vor 397; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 101; Descamps (Kat. 71): III, 72; Kilian (Kat. 120): IV, nach 92 (N. 209)
Velde, William van de: Walpole (Kat. 79): III, vor 55; Rogers (Kat. 93): II, 226
Veneziano, Antonio: Vasari (Kat. 10): I, 205; Baron (Kat. 30); Moücke (Kat. 70): I, vor 1; [Hugford] (Kat. 87): I, vor 43; Bardi/Pagni (Kat. 108): 1; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XII; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 1, nach 46
Veneziano, Bonifacio: Ridolfi (Kat. 31): I, 268
Venne, Adriaen van de: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): II, 235; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 59
Veracini, Benedetto: Bardi/Pagni (Kat. 108): 285
Verbruggen, Pieter: de Bie (Kat. 37): III, 531; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 115
Verburcht, Augustin Jorisz.: van Mander (Kat. 80): I, Taf. R, nach 170
Verhaecht, Tobias: de Bie (Kat. 37): I, 47; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 27; van Mander (Kat. 80): II, Taf. VV, nach 192
Verheyden, Mattheus: van Gool (Kat. 69): II, Pl. L, nach 278
Verkolje, Jan: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. M, nach 282; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 7, vor 125; Descamps (Kat. 71): III, 259
Verkolje, Nikolaas: van Gool (Kat. 69): I, Pl. F, vor 393; Descamps (Kat. 71): IV, 168
Vermeer, Jan: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 210 (nur Rahmen)
Vermeyen, Jan Cornelisz: Lampsonius (Kat. 11): 15; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 417; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 15; Blank (Kat. 52): 35; van Mander (Kat. 80): I, Taf. O, nach 140
Vernet, Joseph: Anonym (Charles Taylor?) (Kat. 106): II, nach 16
Verona, Liberale da: Vasari (Kat. 10): III.1, 244; Baron (Kat. 30); [Hugford] (Kat. 87): III, vor 65
Veronese, Bonifacio: siehe Veneziano, Bonifacio
Veronese, Paolo: Ridolfi (Kat. 31): I, 282; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. R (nach S. 164); Barri (Kat. 43): nach 112; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 180; Moücke (Kat. 70): I, vor 161; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 101; Rogers (Kat. 93): I, 200; Pujol (Kat. 102): 111; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 37; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 4, nach 72; Kilian (Kat. 120): I, nach 62 (N. 33)
Verrio, Antonio: Walpole (Kat. 79): III, nach 34
Verrocchio, Andrea del: Vasari (Kat. 10): II, 480; Bullart (Kat. 44): I, 338; [Hugford] (Kat. 87): II, vor 75; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XVI
Verschuring, Hendrik: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. H, nach 197; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. H, nach 246; Descamps (Kat. 71): II, 394; Dreux (Kat. 72): VI, nn (M.DC.XC); Nyon (Kat. 94): V, nach 24
Vertue, George: Walpole (Kat. 79): Anhang zu Engravers, vor 1
Vezzo, Virginia da: Leoni/Amidei (Kat. 57): 53 (Medaille); Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XXXVIII); Nyon (Kat. 94): IV, vor 37
Viani, Domenico Maria: Zanotti (1739) (Kat. 62): I, 352; Crespi (Kat. 86): Pl. 165
Viani, Giovanni Maria: Crespi (Kat. 86): Pl. 159
Vicentino, Valerio: siehe Belli, Valerio
Vigée-Lebrun, Élisabeth: Bardi/Pagni (Kat. 108): 290
Vignali, Jacopo: [Hugford] (Kat. 87): X, vor 7; Bardi/Pagni (Kat. 108): 286; Lastri/Renard (Kat. 111): II, Kap. CI
Vignola, Giacomo: siehe Barozzi da Vignola, Giacomo

Vincenzo da San Gimignano: siehe Tamagni, Vincenzo di
Vinci, Leonardo da: Vasari (Kat. 10): III.1, 1; Reusner (Kat. 14): 276; Beyerlinck/Opmeer (Kat. 21): I, 440; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 457; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. M (nach S. 76); Bullart (Kat. 44): I, 365; Manni/Orsini (Kat. 66); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 72; Moücke (Kat. 70): I, vor 9; Watelet (Kat. 75): 85; Gaetani (Kat. 76): I, Pl. XXXIX (II), vor 171; Allegrini (Kat. 83): II, 80; [Hugford] (Kat. 87): III, vor 29; Lavater (Kat. 90): III, vor 185 (3); Rogers (Kat. 93): I, 1; Pujol (Kat. 102): 88; Denon (Kat. 107): (zweimal); Bardi/Pagni (Kat. 108): 3; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. XXIX; Richardson (Kat. 115): nach 164; Almanacco Pittorico (Kat. 116): I, Taf. 3, nach 68; Kilian (Kat. 120): IV, nach 94 (N. 210)
Vinckboons, David: van Mander (Kat. 80): II, Taf. XX, vor 205
Vinne, Vincent van der: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. I, nach 245; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. I, nach 278; Descamps (Kat. 71): II, 417
Vischer d. Ä., Peter: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214)
Visentini, Antonio: Visentini (Kat. 60): Frontispiz
Visscher, Cornelis: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. Q, nach 156; Pujol (Kat. 102): 127
Vitruvius Pollio, Marcus: Fanti (Kat. 4): XXXVIII^{r}; Félibien des Avaux (Kat. 49): Frontispiz; Amico (Kat. 53): I, 106; [Muttoni] (Kat. 64): Taf. 1
Vivien, Joseph: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 284; Moücke (Kat. 70): IV, vor 129; Bardi/Pagni (Kat. 108): 186; Kilian (Kat. 120): IV, nach 96 (N. 211)
Voerst, Robert van: van Dyck (Kat. 25); Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 40
Voet, Carel Borchaert: van Gool (Kat. 69): I, Pl. E, vor 295; Descamps (Kat. 71): IV, 158
Voet, Jacob Ferdinand: Moücke (Kat. 70): IV, vor 271; Bardi/Pagni (Kat. 108): 212
Vogtherr d. Ä., Heinrich: Vogtherr (Kat. 7): Frontispiz
Vogtherr d. J., Heinrich: Vogtherr (Kat. 7): Frontispiz
Vollevens, Johannes: van Gool (Kat. 69): I. Pl. B, vor 79; II, Pl. B, nach 56; Descamps (Kat. 71): III, 251
Volterra, Daniele da: Vasari (Kat. 10): III.2, 676; Baron (Kat. 30); Bullart (Kat. 44): I, 411; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 108; [Hugford] (Kat. 87): VI, vor 105; Lastri/Renard (Kat. 111): I, Kap. L; Kilian (Kat. 120): IV, nach 98 (N. 212)
Il Volterrano Giuniore: siehe Franceschini, Baldassare
Voorhout, Johannes: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. H, nach 212; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 3, vor 47; Descamps (Kat. 71): III, 207
Vorsterman, Lucas: van Dyck (Kat. 25) (zweimal); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. PP (nach S. 360)
Vos, Cornelis de: van Dyck (Kat. 25)
Vos, Marten de: Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 447; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 115; Moücke (Kat. 70): I, vor 167; Descamps (Kat. 71): I, 117; van Mander (Kat. 80): I, Taf. FF, vor 349; [Hugford] (Kat. 87): VII, 129; Bardi/Pagni (Kat. 108): 38; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 5, nach 92; Kilian (Kat. 120): IV, nach 100 (N. 213)
Vos, Paul de: van Dyck (Kat. 25)
Vos, Simon de: van Dyck (Kat. 25)
Vos, Willem de: van Dyck (Kat. 25)
Vouet, Simon: van Dyck (Kat. 25); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. KK (nach S. 298); Bullart (Kat. 44): II, 490; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 95; Perrault (Kat. 48): II, nach 88; Leoni/Amidei (Kat. 57): nach 52 u. Medaille 53; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 239; Moücke (Kat. 70): II, vor 209; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XLI); [Hugford] (Kat. 87): X, vor 1; Nyon (Kat. 94): IV, nach 36; Pujol (Kat. 102): 136; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 95; Kilian (Kat. 120): IV, nach 102 (N. 214)
Vrancx, Sebastian: van Dyck (Kat. 25); van Mander (Kat. 80): I, Taf. DD, nach 330
Vries, Adriaen de: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): II, Taf. WW, vor 201
Vries, Hans Vredeman de: Hondius [1610] (Kat. 20); van Mander (Kat. 80): I, Taf. R, nach 170

Vroom, Hendrick Cornelisz.: Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 457; Walpole (Kat. 79): I, nach 144; van Mander (Kat. 80): II, Taf. LL, nach 116
Vuez, Arnold de: Descamps (Kat. 71): III, 125

W
Wael, Cornelis de: van Dyck (Kat. 25)
Wael, Jan de: van Dyck (Kat. 25)
Wael, Lucas de: van Dyck (Kat. 25)
Wägmann, Hans Heinrich: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. FF (nach S. 254); Füssli[1] (Kat. 73): I.2, vor 43; Füssli[2] (Kat. 73): I, vor 51
Walker, Robert: Walpole (Kat. 79): II, nach 156
Walraven, Isaak: van Gool (Kat. 69): II, Pl. C, nach 116
Wandelaar, Jan: van Gool (Kat. 69): II, Pl. E, nach 158
Waser, Anna: Descamps (Kat. 71): IV, 202; Füssli[1] (Kat. 73): II.2, nach 224; Füssli[2] (Kat. 73): III, vor 5
Watteau, Antoine: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 420; Dreux (Kat. 72): IV, nn (M.DCC.XXI); Walpole (Kat. 79): IV, vor 35; Nyon (Kat. 94): VIII, vor 85; Pujol (Kat. 102): 8; Kilian (Kat. 120): IV, vor 105 (N. 215)
Weenix, Jan Baptist: Houbraken (Kat. 51): II, Taf. C, vor 79; Weyerman (Kat. 55): II, Pl. C, vor 163; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 119; Descamps (Kat. 71): II, 306; Kilian (Kat. 120): IV, nach 108 (N. 216)
Weenix, Jan: van Gool (Kat. 69): I, Pl. B, vor 79; Descamps (Kat. 71): III, 165
Weigel, Christoph: Lavater (Kat. 90): III, vor 187 (9)
Werdmüller, Jean Rudolf: Descamps (Kat. 71): III, 85; Füssli[1] (Kat. 73): I.4, nach 142; Füssli[2] (Kat. 73): II, vor 89; Bardi/Pagni (Kat. 108): 252
Werenfels, Rudolf: Füssli[1] (Kat. 73): II.2, nach 92; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 232
Werff, Adriaen van der: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. O, nach 388; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 107; Moücke (Kat. 70): IV, vor 143; Descamps (Kat. 71): III, 388; [Hugford] (Kat. 87): XII, vor 117; Pujol (Kat. 102): 128; Bardi/Pagni (Kat. 108): 189; Kilian (Kat. 120): IV, vor 109 (N. 217)
Werlin, Wenceslaus: Bardi/Pagni (Kat. 108): 324
Werner, Joseph: Descamps (Kat. 71): III, 61; Füssli[1] (Kat. 73): I.4, nach 118; Füssli[2] (Kat. 73): I, nach 250
West, Benjamin: Lavater (Kat. 90): III, nach 178, 179 u. nach 180
Weyden, Rogier van der: Lampsonius (Kat. 11): 4; Hondius [1610] (Kat. 20); Bullart (Kat. 44): II, 387; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 4; van Mander (Kat. 80): I, Taf. G, nach 46
Weyerman, Jacob Campo: Weyerman (Kat. 55), vor 1; Descamps (Kat. 71): IV, 209
White, Robert: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 92
Wiedewelt, Johannes: Nyerup/Lahde (Kat. 122): II, 4. Kap.
Wijnants, Jan: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 106
Wildens, Jan: van Dyck (Kat. 25); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): III, 199; Descamps (Kat. 71): I, 336; Kilian (Kat. 120): IV, nach 112 (N. 218)
Willaerts, Adam: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 111; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 36
Willeboirts Bosschaert, Thomas: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 167; Bullart (Kat. 44): II, 497; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 52
Williams, Robert: Harding/Harding/Waldron (Kat. 119): II, nach 72
Winghe, Joos van: Hondius [1610] (Kat. 20); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. HH (nach S. 280); van Mander (Kat. 80): I, Taf. CC, nach 326
Winstanley, Hamlet: Walpole (Kat. 79): Engravers, nach 100
Wissing, Willem: Walpole (Kat. 79): III, vor 59
Wit, Jacob de: van Gool (Kat. 69): II, Pl. I, nach 218; Descamps (Kat. 71): IV, 283
Witte, Gaspar de: de Bie (Kat. 37): II, 395
Witz, Emanuel: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 66
Wolf, Caspar: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 110
Wolffgang, Georg Andreas: Blank (Kat. 52): 49
Wolffordt, Artus: van Dyck (Kat. 25)

Wolgemut, Michael: Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.3, Taf. AA (nach S. 214); Doppelmayr (Kat. 56): Taf. XV; Knorr (1759) (Kat. 74): Pl. 1, nach 96; Will (Kat. 81): IV, 18. Stück, 139
Wolters, Henriette: van Dyck (Kat. 25); van Gool (Kat. 69): II, Pl. F, nach 178; Descamps (Kat. 71): IV, 272
Wootton, Johann: Lavater (Kat. 90): III, nach 172, nach 190 (4)
Worlidge, Thomas: Walpole (Kat. 79): IV, nach 66
Wouters, Frans: Meyssens (Kat. 33); de Bie (Kat. 37): I, 175; Anonym (True effigies) (Kat. 47): 54; Walpole (Kat. 79): II, vor 117
Wouwermann, Philips: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): II, 84; Descamps (Kat. 71): II, 286; [Hugford] (Kat. 87): XI, vor 129; Rogers (Kat. 93): II, 221; Kilian (Kat. 120): IV, vor 113 (N. 219)
Wren, Sir Christopher: Walpole (Kat. 79): III, vor 89; Lavater (Kat. 90): I, vor 253 (zweimal)
Wtewael, Joachim: siehe Uitenwaal, Joachim
Wüest, Johann Heinrich: Füssli[2] (Kat. 73): IV, nach 180
Wulfraet, Margaretha: van Dyck (Kat. 25); van Gool (Kat. 69): I, Pl. F, vor 393
Wulfraet, Matthijs: Houbraken (Kat. 51): III, Taf. L, nach 248; Weyerman (Kat. 55): III, Pl. 6, nach 102; Descamps (Kat. 71): III, 218
Wutky, Michael: Bardi/Pagni (Kat. 108): 278
Wyck, Jan: Walpole (Kat. 79): III, vor 133
Wyck, Thomas: Walpole (Kat. 79): III, vor 133
Wyngaerde, Frans van den: Hollar (um 1650) (Kat. 34)
Wyrsch, Johann Melchior: Füssli[2] (Kat. 73): V, nach 102

Y

Ykens, Peter: Descamps (Kat. 71): III, 286

Z

Zampieri, Domenico: Bellori (Kat. 39): 287; Malvasia (Kat. 42): II, 308; Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 276; Moücke (Kat. 70): II, vor 195; Dreux (Kat. 72): III, nn (M.DC.XLI); Watelet (Kat. 75): 127; [Hugford] (Kat. 87): IX, vor 69; Rogers (Kat. 93): II, 83; Nyon (Kat. 94): IV, nach 34; Denon (Kat. 107); Bardi/Pagni (Kat. 108): 93; Kilian (Kat. 120): IV, vor 117 (N. 221)
Zanardi, Giovanni: Crespi (Kat. 86): Pl. 289
Zanotti, Giampietro: Zanotti (1739) (Kat. 62): II, 142; Crespi (Kat. 86): Pl. 261; Zanotti (1776) (Kat. 91): 11
Zelotti, Giovanni Battista: Ridolfi (Kat. 31): I, 348; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 141
Zeuxis von Herakleia: Fanti (Kat. 4): XIIII^{v}; Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.1, Taf. C (nach S. 14); Riem (Kat. 105): Frontispiz; Della Valle (Kat. 118): nach 16
Zincke, Christian Friedrich: Walpole (Kat. 79): IV, vor 91
Zingg, Adrian: Füssli[2] (Kat. 73): III, nach 230
Zoffani, Johann: Bardi/Pagni (Kat. 108): 231
Zuccari, Federico: Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 23; Moücke (Kat. 70): I, vor 191; Walpole (Kat. 79): I, nach 140; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 223; Rogers (Kat. 93): I, 82; Bardi/Pagni (Kat. 108): 43; Almanacco Pittorico (Kat. 116): IV, Taf. 10, nach 164; Kilian (Kat. 120): IV, nach 122 (N. 223)
Zuccari, Taddeo: Vasari (Kat. 10): III.2, 686; Anonym (Imagine) (Kat. 27): 464; Baron (Kat. 30); Sandrart (Kat. 41): TA 1675 II.2, Taf. Q (nach S. 146); Dezallier d'Argenville (Kat. 67): I, 18; [Hugford] (Kat. 87): VII, vor 71; Bardi/Pagni (Kat. 108): 124; Kilian (Kat. 120): IV, nach 120 (N. 222)
Zucchi, Antonio: Longhi (Kat. 78): XXI
Zugno, Francesco: Longhi (Kat. 78): XIX

Autorenverzeichnis

Bellin, Jörge: Kat. 28: S. 189–192; Kat. 68: S. 334–337

Büttner, Nils: Kat. 25: S. 178–182; Kat. 33: S. 208–211; Kat. 37: S. 222–224; Kat. 51: S. 281–284; Kat. 69: S. 337–339; Kat. 80: S. 376–379

Burioni, Matteo: Kat. 10: S. 117–124; Kat. 11: S. 124–129; Kat. 20 (mit Ulrich Pfisterer): S. 159–164; Kat. 53: S. 288–290

Collavin, Alice: Kat. 62: S. 315–318

Daly Davis, Margaret: Kat. 14: S. 138–142

Damm, Heiko: Kat. 40: S. 232–236; Kat. 43: S. 247–251; Kat. 47: S. 262–267; Kat. 84: S. 391–393

Döring, Annalena: Kat. 1: S. 83–86; Kat. 7: S. 107–110; Kat. 22: S. 167–170; Kat. 24: S. 175–177; Kat. 27: S. 185–189; Kat. 34: S. 211–215; Kat. 38: S. 224–227; Kat. 54: S. 291–293; Kat. 58: S. 305–308; Kat. 73: S. 349–354; Kat. 107: S. 462–464; Index: S. 521–612

Eke, Ilgın: Kat. 91: S. 418–420

Fitzner, Sebastian: Kat. 13: S. 134–138

Föll, Frigga: Kat. 120: S. 512–515

Franceschini, Chiara: Kat. 12: S. 130–134; Kat. 44: S. 252–256; Kat. 87: S. 401–405; Kat. 116: S. 495–498

Franconi, Isabell: Kat. 70: S. 340–343; Kat. 85: S. 394–398; Kat. 111 (mit Anna Maria Procajlo): S. 476–479

Gamberini, Diletta: Essay: S. 65–79

Giffin, Erin: Kat. 15: S. 142–145; Kat. 49: S. 275–277; Kat. 109: S. 470–472; Kat. 114: S. 488–492

Hefele, Franz: Kat. 23: S. 170–174; Kat. 26: S. 182–185; Kat. 29: S. 192–196: Kat. 82: S. 382–387; Kat. 119: S. 506–512

Hiery, Katharina: Kat. 41: S. 237–242

Johannsen, Kristine Bøggild: Kat. 122: S. 518–520

Jonietz, Fabian: Kat. 112: S. 479–482; Kat. 118: S. 502–506

Kaap, Henry: Kat. 50: S. 278–280; Kat. 61: S. 312–314

Kobi, Valerie: Kat. 97: S. 433–435

Kohle, Hubertus: Kat. 67: S. 330–334; Kat. 71: S. 343–346

Krass, Urte: Kat. 4: S. 94–100; Kat. 42: 243–247; Kat. 86: S. 398–401

Kuhn, Léa: Kat. 104: S. 453–456

Lehner, Hanna: Kat. 6: S. 103–107; Kat. 17: S. 147–149; Kat. 36: S. 219–222; Kat. 60: S. 310–312; Kat. 63: S. 318–320; Kat. 76: S. 361–364; Kat. 98: S. 436–438

Lermer, Andrea: Kat. 3: S. 91–94; Kat. 78: S. 368–370; Kat. 83: S. 387– 390

Logemann, Cornelia: Kat. 48: S. 267–271

Müller, Rebecca: Kat. 2: S. 86–91

Oy-Marra, Elisabeth: Kat. 39: S. 227–232

Pfisterer, Ulrich: Essay: S. 3–33; Kat. 8: S. 111–113; Kat. 18: S. 153–156; Kat. 19: S. 156–159; Kat. 20 (mit Matteo Burioni): S. 159–164; Kat. 21: S. 164–167; Kat. 30: S. 196–200; Kat. 32: S. 204–208; Kat. 35: S. 216–219; Kat. 45: S. 256–259; Kat. 46: S. 260–262; Kat. 65: S. 322–324; Kat. 66: S. 324–330; Kat. 72: S. 346–349; Kat. 88: S. 406–408; Kat. 92: S. 420–422; Kat. 94: S. 426–428; Kat. 95: S. 428–430; Kat. 100: S. 441–443; Kat. 102: S. 447–450; Kat. 103: S. 451–453; Kat. 105: S. 456–459; Kat. 110: S. 472–475

Procajlo, Anna Maria: Kat. 108: S. 464–469; Kat. 111 (mit Isabell Franconi): S. 476–479

Rather, Alessa: Kat. 5: S. 100–103; Kat. 52: S. 284–288; Kat. 55: S. 294–297; Kat. 101: S. 443–447; Kat. 117: S. 498–501

Reinecke, Clara: Kat. 56: S. 298–301; Kat. 74: S. 354–358; Kat. 81: S. 379–382

von Rosen, Valeska: Essay: S. 35–63

Ruggero, Cristina: Kat. 77: S. 365–367

Saubert, Julia: Kat. 79: 371–375; Kat. 115: S. 493–495

Schröter, Florian: Kat. 90: S. 413–417; Kat. 99: S. 438–441

Seidler, Bernhard: Kat. 9: S. 113–117

Stalter, Julian: Kat. 121: S. 516–517

Steinhardt-Hirsch, Claudia: Kat. 31: S. 200–204; Kat. 57: S. 301–304

Teutenberg, Tobias: Kat. 93: S. 422–426; Kat. 106: S. 459–462
Tran, Hui Luan: Kat. 75: S. 358–360
Winkler, Veronika: Kat. 113: S. 483–488
Wipfler, Esther: Kat. 89: S. 408–413; Kat. 96: S. 431–432

Bildnachweis

Bayerische Staatsbibliothek, München: Taf. 1a (Rar 704), Taf. 9d (Rar. 2252), Taf. 10c (Res_Art. 891 x-3,1), Taf. 10h (4 Art. 99 c-3), Taf. 13c (Biogr.c. 312-7), Taf. 54a–c (Res_4 V.ss.c. 51 s), Taf. 73a, c, d (Biogr.c. 112-3), Taf. 73b (Biogr.c. 111-1/2), Taf. 81a u. c (4 Num.rec. 135-1), Taf. 81b (4 Num.rec. 135-2), Taf. 85a (4 Biogr.c. 253x-1), Taf. 85b (4 Biogr.c. 253 x-4), Taf. 87c (Res/4 Biogr. 56 w), Taf. 90 a–b (Taf. 1697-3), Taf. 103a–b (BA/2 Gall.g. 123 m-2), Taf. 111a, b u. d (2 Art. 23-1), Taf. 111c (4 2013.9232)

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte ⇗ BY-NC-SA-3.0 Lizenz: Taf. 87a (Gi 1769-1/1-3 raro), Taf. 87b (Gi 1769-1/4-6 raro)

Bibliothèque national de France: Taf. 13a–b, Taf. 18a–b, Taf. 49

Columbus Museum of Art, Ohio: Taf. 39b

Detroit Institute of Arts: Taf. 114a–c

Deutsches Museum, München: Taf. 15 (3000/1929 A 137)

ETH-Bibliothek Zürich, Graphische Sammlung (Public Domain Mark 1.0): Abb. 6 Essay Pfisterer (Rar 9726 GF), Taf. 12c (D 9818)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Taf. 7a–b

The Getty Research Institute: Taf. 40a–c, Taf. 63b, Taf. 84a–b, Taf. 104a–b, Taf. 118b

© Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (CC BY-NC-SA 4.0): Taf. 12d, Taf. 22a, Taf. 70a, Taf. 70c

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (CC BY-NC-ND 4.0 DE): Taf. 28a–b, Taf. 29a, Taf. 34a–b, Taf. 68b

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (CC BY-SA 3.0 DE): Abb. 12 Essay Pfisterer (Portr- I 7747 (A 12147)), Taf. 82 (Portr. I 2149.1 [A 25607]), Taf. 112b (Portr. I 12036.3 [A 27983])

Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen: Taf. 122a–b

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut: Taf. 10g, Taf. 66a, Taf. 66c, Taf. 93a–c (Fotograf: Stefano Fancelli), Taf. 98a

Kunsthistorisches Museum Wien (KHM-Museumsverband): Abb. 10 Essay Pfisterer

Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg: 27a–d

Kunstsammlungen der Veste Coburg: Taf. 107a–b

Marquand Library of Art and Archaeology, Princeton University: Taf. 62a–b

Niedersächsische Staats- u. Universitätsbibliothek Göttingen: Taf. 43a–b, Taf. 94a–b, Taf. 99a–b

Österreichische Nationalbibliothek: Taf. 108b, d und e, Taf. 116

Philadelphia Museum of Art: Taf. 2a (125th Anniversary Acquisition. Gift of Suzanne A. Rosenborg, 2002-59-1)

Privatbesitz: Abb. 2, 5a u. b, 11, 13, 14a–c Essay Pfisterer, Abb. 7 u. 8 Essay von Rosen, Fig. 3 u. 4 Essay Gamberini, Taf. 8c, Taf. 10b, Taf. 10f, Taf. 11c–d, Taf. 12a–b, Taf. 14a–c, Taf. 20a–b, Taf. 21a–b, Taf. 22b, Taf. 25a–b, Taf. 30a–b, Taf. 32a–d, Taf. 33b, Taf. 35a–b, Taf. 39a, Taf. 39c, Taf. 44a–d, Taf. 46, Taf. 47, Taf. 51, Taf. 65, Taf. 66d, Taf. 67c–d, Taf. 69, Taf. 70a, Taf. 70c, Taf. 71a–b, Taf. 72a–c, Taf. 74a–b, Taf. 79a–c, Taf. 80, Taf. 86a–b, Taf. 91a–b, Taf. 92a–b, Taf. 95, Taf. 100, Taf. 101a–b, Taf. 102a–c, Taf. 105a–b, Taf. 106a–b, Taf. 110a–b, Taf. 112a, Taf. 119a–b, Taf. 120a–b

Rijksmuseum, Amsterdam: Taf. 11a, Taf. 23a–c, Taf. 24a, b u. d, Taf. 38a–b

Staatliche Bibliothek Regensburg: Abb. 9 Essay Pfisterer (999/2Hist.pol.792)

Staatliche Graphische Sammlung München: Taf. 16, Taf. 17, Taf. 26a, Taf. 31b, Taf. 33a, Taf. 36, Taf. 108a

© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett: Taf. 77a–b (Fotograf: Herbert Boswank), Taf. 109a (Fotograf: Andreas Diesend)
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: Taf. 2b (Ident. Nr. 45-1884), Taf. 66b
Staatsbibliothek Bamberg (CC-BY-SA 4.0.): Taf. 61, (Sign.: JH.Bg.q.19; Foto: Gerald Raab)
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (CC BY_NC-SA 4.0 International): Taf. 96
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Taf. 19 (2Kst302), Taf. 89a–b (4 Kst. 91)
Universitätsbibliothek Augsburg: Taf. 88a–b
Universitätsbibliothek Basel: Taf. 6a–c (UBH Lo I 4)
Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.: Fig. 1 u. 2 Essay Gamberini; Taf. 11b
Universitätsbibliothek Heidelberg: Taf. 1b, Taf. 3, Taf. 9a, Taf. 9c, Taf. 41b–c, Taf. 42a–c, Taf. 45a–b, Taf. 52a–c, Taf. 63a, Taf. 68a, Taf. 75a–b, Taf. 76a–b, Taf. 97a–b, Taf. 118d
Universitätsbibliothek der LMU München: Taf. 9b, Taf. 50a–b, Taf. 83a–b
Université de Liège: Taf. 8a–b
Victoria & Albert Museum, London: Taf. 12e
Wikimedia Commons: Taf. 109b
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München: Abb. 1, 3 a u. b, 4 a u. b, 7, 8 Essay Pfisterer, Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13 Essay von Rosen, Taf. 1c, Taf. 4a–c, Taf. 5, Taf. 10a, Taf.10d–e, Taf. 10i, Taf. 24c, Taf. 26b, Taf. 29b, Taf. 31a, Taf. 37a–b, Taf. 41a u. d, Taf. 48a–c, Taf. 53a–b, Taf. 55a–c, Taf. 56a–b, Taf. 57a–c, Taf. 58a–b, Taf. 59a–b, Taf. 60, Taf. 64, Taf. 67a–b, Taf. 70b, Taf. 70d, Taf. 78, Taf. 98b, Taf. 108c, Taf. 113a–c, Taf. 115a–b, Taf. 117a–b, Taf. 118a u. c, Taf. 119c–d, Taf. 121

Zwischenblätter: Ausschnitte aus Vorlagenblättern von Michiel Snyders (vgl. Kat. 35), Privatbesitz

Für die Verwertungsrechte der Abbildungsvorlagen im Sinne des Urheberrechts sind die Autoren jeweils selbst verantwortlich.

Dank

Ausstellung und Katalog ließen sich nur realisieren, weil viele Kolleginnen und Kollegen, Doktorandinnen und Doktoranden sowie Studierende Ideen beigesteuert, Texte beigetragen und das Projekt kritisch begleitet haben.

Gedruckt wurde dieser Katalog mit freundlicher Unterstützung durch den Verein der Freunde des Zentralinstituts für Kunstgeschichte e.V. Conivncta Florescit.

Prof. Dr. Valeska von Rosen hat es ermöglicht, dass die Ausstellung nach ihrer Station in München an die Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum weiterziehen kann. Unter der Leitung von Dr. Maria Effinger wird die Universitätsbibliothek Heidelberg die Exponate digitalisieren. Bei der Redaktion des Katalogs hat Hanna Lehner herausragend mitgearbeitet.

Zahlreiche Institutionen haben unkompliziert Abbildungsvorlagen zur Verfügung gestellt: die Bayerische Staatsbibliothek (München), die Bibliotheca Hertziana (Rom), die Bibliothèque national de France (Paris), das Detroit Institute of Arts, das Deutsche Museum (München), die ETH-Bibliothek (Zürich), das Germanische Nationalmuseum (Nürnberg), die Hamburger Kunsthalle, das Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig), die Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel), das Getty Research Institute (Los Angeles), die Kongelige Bibliotek (Kopenhagen), das Kunsthistorische Institut Florenz, das Kunsthistorische Museum (Wien), die Kunstsammlungen der Veste Coburg, das Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die Marquand Library of Art and Archaeology (Princeton), die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (Göttingen), das Columbus Museum of Art (Ohio), die Österreichische Nationalbibliothek (Wien), das Philadelphia Museum of Art, das Rijksmuseum (Amsterdam), die Staatliche Bibliothek Regensburg, die Staatliche Graphische Sammlung München, das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, die Staatsbibliothek Bamberg, die Staatsbibliothek zu Berlin, die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, die Universitätsbibliothek Basel, die Universitätsbibliothek Frankfurt, die Universitätsbibliothek Heidelberg, die Universitätsbibliothek der LMU München, die Université de Liège, das Victoria & Albert Museum (London), die Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg.

Die zügige Realisierung des Katalogs schließlich war – wie immer – nur durch den Verleger Dietmar Klinger und sein Team möglich.

Ihnen allen gilt unser größter Dank!

Die Herausgeber

Der Katalog „Platz da im Pantheon!“ untersucht erstmals zusammenhängend gedruckte Künstlerbildnisse in Porträtserien bis 1800: von den frühesten Holzschnittporträts in Büchern ab dem späten 15. Jahrhundert über die zahlreichen Bildnisvitenbücher seit dem 16. Jahrhundert bis hin zu den in großer Auflage erschienenen englischen *magazines* vom Ende des 18. Jahrhunderts. Leitfragen des Katalogs sind, welche Geschichte die Künstlerporträts über die Fremdwahrnehmung und das Selbstverständnis von Künstlern erzählen und welche Rolle das gedruckte Künstlerbildnis für die nationale wie europäische Kanonbildung der Berühmtheiten spielte.



ISBN 978-3-86328-164-9