

## Kat. 1

### Giovanni Boccaccio

#### De claris mulieribus

Ulm: Johann Zainer

1473

2°; [4], 116 S., 79 Holzschnitte

Bayerische Staatsbibliothek, München

*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 zû sin getütschet“ (Bl. 15<sup>v</sup>) Übersetzung *Hie nach volget der kurz sin von etlichen frowen* des Arztes Heinrich Steinhöwel (1410–1479). Als eine der ersten Übersetzungen eines profanen Textes war diese 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 gekürzet“ (Bl. 127<sup>v</sup>, Z. 24–25).

Die Druckfassung der *claris mulieribus* – mehr als 100 Jahre nach der Herausgabe von Giovanni Boccaccios lateinischem Manuskript – und die deutsche Übersetzung der *erlauchten frauen* standen im Zeichen der als *Querelle des Femmes* bezeichneten Debatte, in der das Wesen und die Bestimmung der Frau diskutiert wurde, gerade auch unter Zurückweisung misogynen 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



Taf. 1a: Martia (und Varronis), in: Boccaccio: Hie nach volget der kurz sin von etlichen frowen, 1474, Fol. 91<sup>r</sup>

künstlerische Fähigkeiten gründet. Eine Variante der lobenswerten „Unweiblichkeit“ (DOMANSKI 2007, S. 237) sind die drei Künstlerinnen Tamiris, Irene und Martia, 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. Martia wird dafür, im Gegensatz zu den Druckstöcken von Foresti (vgl. Kat. 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.

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



Taf. 1b: Irene (Kaiserin), in: Boccaccio: De claris mulieribus, 1473, Fol. 62<sup>v</sup>

(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 sog. Boccaccio-Meisters entstanden vermutlich für die deutsche Ausgabe, auch wenn sie zuerst in der lateinischen Ausgabe verwendet wurden. 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 Prütz in Strassburg. Außerdem wurde ein Blockbuch nur mit den Holzschnitten herausgegeben.<sup>1</sup> Wegen ihrer Originalität wurden die Holzchnitte in der Forschung zwar schon früh beachtet, erfuhren in den Jahrhunderten nach ihrem Erscheinen jedoch oftmals eine strenge Zensur: Die erhaltenen Exemplare sind oftmals gekürzt, in einem Fall sind sogar nur noch 24 Holzchnitte 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 der 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, Wiesbaden 2014, S. 131–153. – Kristina DOMANSKI: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios „De mulieribus claris“, Köln u. a. 2007. – 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: Planetenkin-  
derbild zu Merkur, 1475–1485, Fol. 16<sup>r</sup>

## Kat. 2

### Israhel van Meckenem

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

Um 1490/1500, Kupferstich, 12,4 x 17,3; Blatt 13,3 x 17,9; B. 1, L. 1; vier Zustände sind bekannt

Beischrift 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, 125<sup>th</sup> Anniversary Acquisition. Gift of Suzanne A. Rosenberg, 2002-59-1

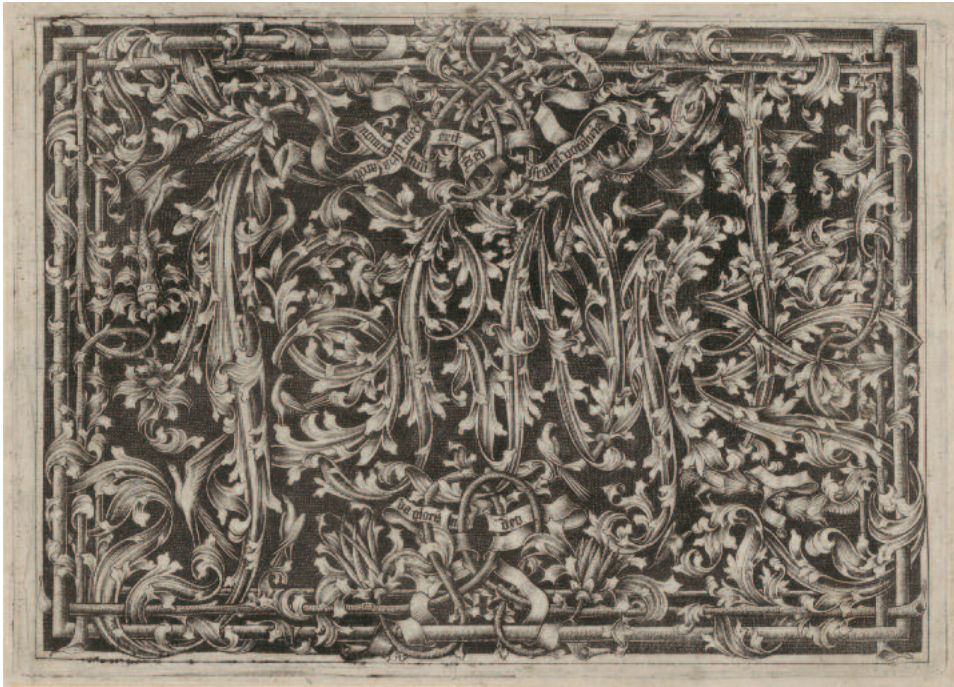
Der Stich setzt den Künstler in ein intimes Verhältnis zu seinem Gegenüber. Israhel zeigt sich und seine Frau in leichter Drehung einander zugewandt, ohne dass sich beide aus ihren nur halb geöffneten Augen jedoch direkt anblickten. Vor einem brokatbespannten Rahmen sind sie so eng zusammengerückt, dass 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 dekollierte Kleid seiner Frau ein Pelzbesatz schmückt.

Israhel van Meckenem war der produktivste Stecher seiner Zeit: Sein Katalog umfasst 630 Nummern.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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<sup>3</sup> (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 eindruckliche 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. 6).

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,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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 diene, 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.<sup>7</sup> Im selben Jahr erscheint der Abriss zur deutschen Geschichte des Straßburger Humanisten Jakob Wimpfeling, demzufolge die Blätter („icones“) Israhels in ganz Europa begehrt und bei den Malern hochgeschätzt seien.<sup>8</sup> Für den Kunsttheoretiker Giovanpaolo 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.<sup>9</sup>

REBECCA MÜLLER

1 Hollstein 24, 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 WIMPELING: *Epitome rerum Germanicarum usque ad nostra tempora*, Straßburg 1505, cap. 68, Fol. 39<sup>r</sup>.

9 Giovanpaolo 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. STODDON: Oh Happy State ...! Prints on a Theme, From the 15<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> 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. 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

Martia (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 Linienschnitte, 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 übertrug man eine bekannte Ikonografie aus einem anderen Kontext auf die Exempla, so etwa das Bild der Caritas auf die Stamm-Mutter Eva oder das des Hieronymus im Gehäus auf 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;<sup>1</sup> der Holzschnitt der Caterina Sforza-Riario, Gräfin von Forlì und Imola (Kap. 176), dürfte auf die Bildnismedaille des Niccolò di Forzore Spinelli rekurren.<sup>2</sup>

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: Für Thamira und Martia (Taf. 3) 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 (vgl. Kat. 1) etwa wird Marcia in einem zweiteiligen Bild beim Malen eines Tafelbildes und beim Bearbeiten einer Skulptur gezeigt. In Italien indes ragt Forestis Werk im Zeitalter der Inkunabeln zum einen ob seiner zahlreichen und durchaus vielfältigen Holzschnitte und zum anderen wegen der vereinzelt Porträtbilder hervor.

De Yrene Et Martia

De Yrene greca mirabili picture. capitulum. I.



Yrene greca crathini cuiusdam pictoris filia et discipula. hisdem temporibus quibus et predictae due clare mulieres in arte pictoria maximo apud grecos habita fuit in pretio. Que tantum laudabilior extimata fuit quantum et arte et fama videbatur superasse magistrum patrem suum cum eius nomen pluribus in locis diu vigerit. Eius autem patris fuit qui frondes atque radices omnium herbarum ad eam prestandam notitiam in forma depinxit per



præia quod quidem artificium et ingenium memorabile utique fuit. verum tamen tanta fuit huius filie in eadem arte præstantia ut patre existente fere inominatus extiterit. Eius quidem magisterij longum argumenta fuere puella quedam picta que apud Eleusinam civitatem diu in tabula pro miraculo visa fuit atque alia permulta admiranda. Que ideo quod officium est a femina (ut plurimum) alienum nec absque vi maxima ingenij consecutum quod eis etiam traditissimum esse consuevit dignum aliqua laude celebrari visus est.

De Martia Romana mira pictrix capi. li.



Martia alia sed multo præstantior pictrix varonis cuiusdam romani civis filia virgo quidem perpetua temporibus philadelphi regis hoc est anno ante christi domini nostri natiuitatem septuagesimo supra ducesimum et virginali pudicitia et pingendi ac sculptendi gratia maximo apud romanos fuit in pretio quam tanto egregiori laude extollendam putabatur quanto sui iuris femina sua sponte non alicuius superioris impulsu integritatem seruauerit virginitatem. Non enim erat alicui vestre sacerdotio alligata aut dyane voto obnoxia seu alterius professionis implicata sed sola sue mentis integritate superato carnis aculeo (cui etiam præstantissimi nonnunquam subcubere viri dilibatur a contagione hominum corpus in mortem usque seruauit. Verum etsi hac tam commendabili constantia plurimum hec laudanda sit femina. Non minus tamen ingenij viribus et artificio manuum commendanda est. Nec quippe aspernatis mulieribus exercitijs ne otio torpore se in picture et sculptu-



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*.<sup>3</sup> 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**

##### Triumpho di Fortuna

Venedig: Agostin da Portese

Januar 1527 (zunächst falsch auf Januar 1526 datiert, in der nächsten Auflage korrigiert)

2°; 147 Bl. (19 unbezifferte u. 128 röm. bezifferte)

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

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 *Triumpho 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 *Triumpho* in Venedig, der „Hauptdruckstadt Italiens“ (SOTZMANN 1850, S. 53), vertrieben wurde es durch den Florentiner Verleger-Kaufmann Iacomo Giunta.

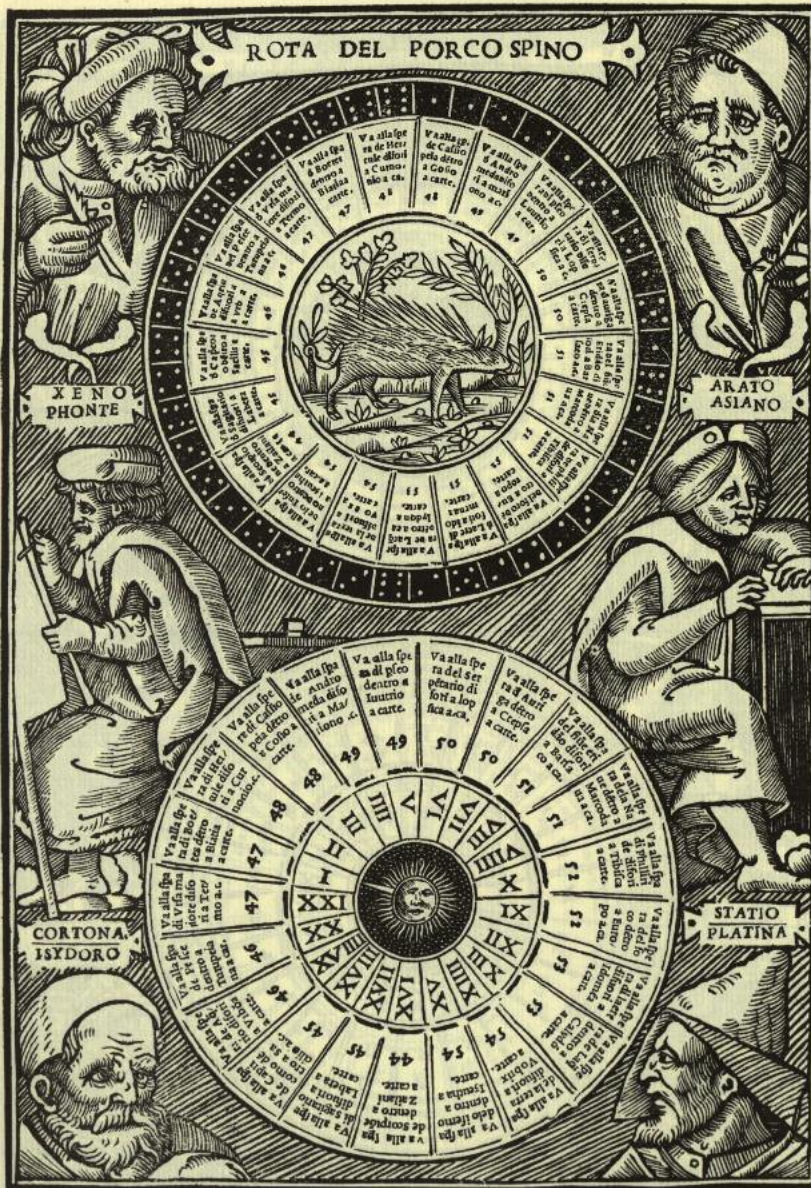
Der Autor Sigismondo Fanti (Lebensdaten unbekannt) war ein Humanist aus Ferrara, der sich besonders als Mathematiker und Astrologe hervortat. Er widmete das Buch, das er als „zugleich nützlich und unterhaltsam“ (in der Überschrift des Proemiums) bezeichnet, Papst Clemens VII. Nur wenige Jahrzehnte später, 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.<sup>1</sup>

Dass es im *Triumpho 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 entgegentreit. 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 (8 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.

Stimmt das Gelb so?



Taf. 4a: „Cortona“, in: Fanti: Triompho di Fortuna, 1527, Fol. 6<sup>v</sup>

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 Boccaccio, Il Sodoma, Baldassare Peruzzi, Raffael, Dosso Dossi und Giulio Romano werden diesen Maler-Gestalten beige-schrieben als auch nicht eindeutig zu identifizierende Namen wie „Cortona“, „Matheo Heremito“,

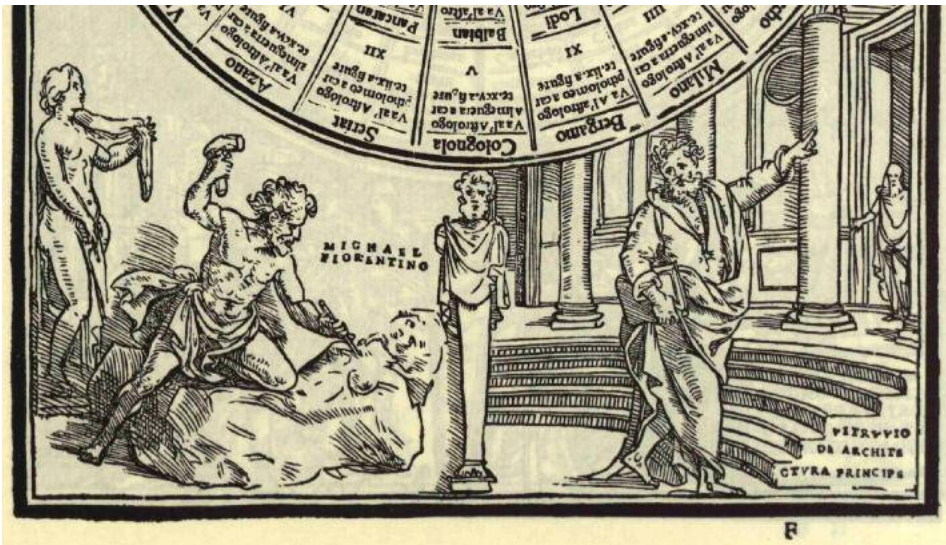
„Giovanni Francesco“ und „Lazaro“. Auch mit antiken Künstlernamen werden die Maler-Darstellungen betitelt: Diese entstammen alle einigen wenigen Abschnitten aus Plinius' Naturgeschichte und Vitruvs Architekturtraktat. Neben berühmten Künstlern wie Zeuxis, Parrhasius und Nikomachus sind auch hier weniger 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, Lysippos 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 *Triumpho di Fortuna* ausgewählt wurden.



Taf. 4b: Andrea Mantegna, in: Fanti: *Triumpho di Fortuna*, 1527, Fol. 10<sup>v</sup>

Die größte Aufmerksamkeit in der kunsthistorischen Forschung hat die Figur des „Michael Fiorentino“ in der Jupiter-Sphäre auf Folio 38<sup>r</sup> 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 *Triumpho* 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 *Triumpho di Fortuna* (zuerst auf Fol. 39<sup>r</sup> 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-



Taf. 4c: „Michael Fiorentino“, in: Fanti: *Triumpho di Fortuna*, 1527, Fol. 38<sup>r</sup>



und Mittelitalien tätigen Künstler seiner Zeit, anders als seine schematischen ‚Porträts‘ auf den ersten Blick vermuten lassen.

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 beige-schrieben: 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 *Triumpho* 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 *Triumpho 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 *Triumpho 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 und scheint 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.<sup>2</sup> 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 „Triumpho 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 Historische 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 Iconoclasm in Renaissance Italy, in: Stacy Boldrick, Leslie Brubaker und Richard Clay (Hg.): Striking Images. Iconoclasm 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 Kunstbüchlin allen Molern/Bildschnitzern/Goldschmidten/Steinmetzen/Schreibern/Platnern/Waffen un[d] Messerschmidten hochnutzlich zu 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

Zahlreiche Nachdrucke und Übersetzungen, 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. Nachdrucke und verschiedene dt. Ausgaben: 1538; 1540; 1543; 1545; 1559, 1572; 1592; o. J. (ca. 1600 i. d. R. datiert); 1608; 1610; Übersetzungen: 1539 (lat.), 1540; 1540 (franz.); 1541 (span.); 1549 (franz.); 1549 (niederl.); 1551 (franz.); 1572 (niederl.)

*Ein Frembds und wunderbars Kunstbüchlin [...] 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 neue kunstlich moedelboech* (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.<sup>1</sup>

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, wilt du ein gut Bild machen, dass du von Etlichen das Haupt nimmest, von anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füßs, 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 vorliegende Exemplar weist 51 Tafeln auf, 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.<sup>2</sup>

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 *Kunstabchlin* finden (Taf. 5). Als Dreiviertel- resp. Profilbildnis auf schwarzem Grund mit umlaufender Namens- und Altersangabe sowie Datierung – 1537 – erinnern sie unverkennbar an Porträt Darstellungen auf Medaillen oder Münzen. Kränze fassen sie als visuelle Würdeformel ein, was etwa bei Andrea Fulvius *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 *Kunstabchlin* vor Augen führen.<sup>3</sup>

Die Druckermarken von Heinrich Vogtherr 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 *Kunstabchlin* verfasste er „auß brüderlicher liebe/meniglichem 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 Kunstbüchlin, 1537, 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 Porträtholzchnitt 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 *Kunstbüchlins* 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 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.
- 3 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 Fremds 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

##### Monogrammist G. P.

Doppelbildnis des Malers Georg Pencz mit der Margarete, geb. Prunner

Um 1560, Kupferstiche

21,5 x 16,2 (Platte), 12,3 x 8,5 cm (jedes Porträt)

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. 6a u. 6b). 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.<sup>1</sup> Zumindest Ersteres wird u. a. wegen der auffällig unsicheren Strichführung inzwischen abgelehnt.<sup>2</sup> Nicole Birnfeld folgt Georg Nagler<sup>3</sup> mit seiner These, dass Aegidius, der Sohn des Ehepaars



Taf. 6a: Monogrammist G. P.: Georg Pencz, um 1560



Taf. 6b: Monogrammist G. P.: Margarete Pencz, geb. Brunner, um 1560

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 unbekanntem 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 Barret 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 böseartig, 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 Monogrammistens, Bd. 3, Niewkoop <sup>2</sup>1966, S. 71, Art. 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.
- 3 NAGLER 1966, S. 71, Art. 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. 7

### 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 British Museum, London

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 nicht erfundene und außerdem von familiären Verbindungen unabhängige Künstlerporträts zusammenstellt (Taf. 7a–7c).<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Lambert Lombard reiht sich also auch in dieser Hinsicht als zweiter Künstler überhaupt, der eine eigenständig gedruckte Lebensbeschreibung erhielt, neben Michelangelo.



Taf. 7a: Lambert Suavius: Kupferstich-,Papier-medaille' auf Albrecht Dürer, 1561



Taf. 7b: Lambert Suavius: Kupferstich-,Papier-medaille' auf Michelangelo Buonarroti, 1561



Taf. 7c: Lambert Suavius: Kupferstich-,Papier-medaille' auf Lambert Lombard, 1561

Bezeichnenderweise werden ein Jahrzehnt später dann aber doch nur das Bildnis Dürers von Johannes Wierix (dat. 1571) und das Bildnis Michelangelo (jetzt mit der Altersangabe „LXXI“) mit veränderten Umschriften von einem Grafiker aus dem Umkreis der Wierix nachgestochen.<sup>6</sup> 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. 10) bei.<sup>7</sup>

ULRICH PFISTERER

## Heinrich Pantaleon

- 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 (s. Anm. 1); 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 médailles des plus renommées personnes – Seconde Partie* (1581, vgl. Kat. 11) 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. 8

### 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  
Bayerische Staatsbibliothek, München

**Deutscher** Übersetzung des Autors als *Teutscher Nation Heldenbuch*, ab 1567 bis 1588 in vier Ausgaben

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 bildtussen (so viel möglich)“, so der Untertitel auf dem Frontispiz, insgesamt 1603 Holzschnitt-Porträts, versehen.

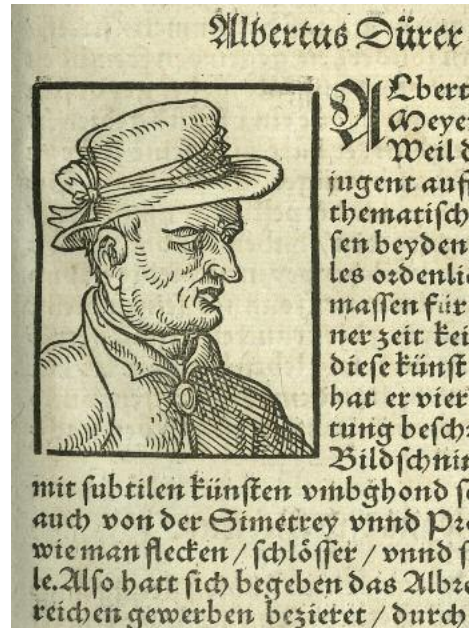
Im Hinblick auf die Frage nach gedruckten Künstlerporträts ist die *Prosopographia* vor allem deshalb interessant, weil hier mit Albrecht Dürer auch ein bildender Künstler – aber eben auch nur ein einziger – in eine Heroengeschichte mit chronologisch umfassendem Anspruch aufgenommen und so implizit auch 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*.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> In der deutschen Ausgabe wird der Eintrag zudem um eine Bemerkung zum „künstliche[n] Holbayn“ angereichert, „das er alle andere weytt ubertroffen, dazu



Taf. 8a: Albrecht Dürer, in: Pantaleon: Prosopographia heroum, 1566, Bd. 3, S. 145



Taf. 8b: 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 Frysus 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. 8a). 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. 8b). 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. 8c: Andreas Vesalius, anonym nach Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1555), in: Pantaleon: *Prosopographia heroum*, 1566, Bd. 3, S. 271



Taf. 8d: Andreas Vesalius, Detail aus Frontispiz-Holzchnitt nach Jan Stephan van Calcar, in: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*, Basel 1555

*Schweizerchronik* des Johannes Stumpfius 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 Fulvius' 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. 8c), das sich eindeutig am Frontispiz seines Anatomietraktats *De humani corporis fabrica* von 1555 orientiert (Taf. 8d), 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 portraits et vies des hommes illustres* (vgl. Kat. 12) 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. Luthेरische 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<sup>v</sup>.

### 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. 9

### 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 insigne cavati dall'opera di Giorgio Vasari in cui describe 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. 9a: Girolamo Genga, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 3, S. 503



Taf. 9b: Girolamo Genga (Rosso Fiorentino), in: Vasari: Effigie, 1628, XY

Zeichners [...] lediglich skizziert und schattiert“.<sup>1</sup> 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. 9d), das andere zu Beginn seiner Autobiografie (Taf. 9e), 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.<sup>2</sup>

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 volksprachlichen 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



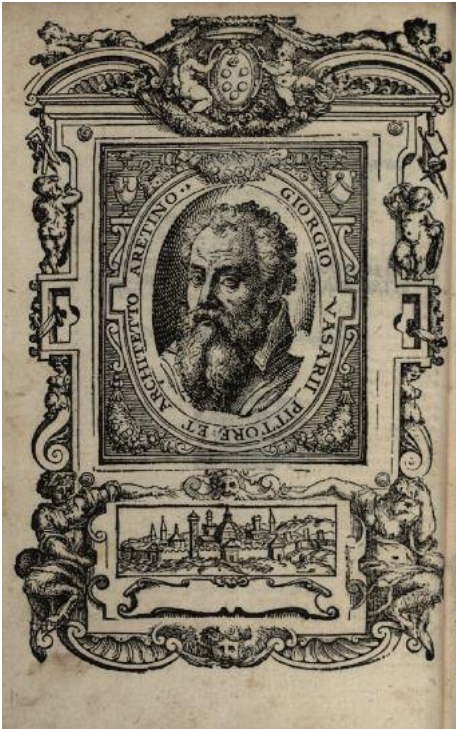
am Comer See waren leitend. Anlässlich des Drucks der ersten Ausgabe empfahl Giovio Vasari das Werk „ohne Figuren“ zu drucken, damit es schneller herauskommen könne, was auf den Umstand verweist, dass eine umfangreiche Bebilderung vermutlich mit Künstlerporträts vorgesehen war.<sup>3</sup> Erst die erweiterte 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.

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, Mantegna 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 herum lief. Pontormo zeigt Vasari als paradigmatischen Melancholiker mit verdrehten Augen und düsterem Blick. Die Köpfe der Künstler im Büstenformat sind in sechs unterschiedliche Porträt rahmen 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



Taf. 9c: Correggio, in: Vasari: Le vite (Dozza-Ausgabe), 1647, Bd. 3, S. 22



Taf. 9d (oben links): Giorgio Vasari, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 1, unpag. (vor Index)

Taf. 9e (oben rechts): Giorgio Vasari, in: Vasari: Le vite, 1568, Bd. 3, S. 980

Taf. 9f: Giorgio Vasari, in: Vasari: Effigie, 1628, XY

Giorgio Vasari



Taf. 9g (oben links): Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (Dozza-Ausgabe), 1647, Bd. **XX**, S. 376

Taf. 9h (oben rechts): Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (Bottari-Ausgabe), 1759–60, Bd. 3, vor S. 499



Taf. 9i: Giorgio Vasari, in: Vasari: Le Vite (della Valle-Ausgabe), 1791–94, Bd. 1, S. LXIII

Vincenzo Borghini schrieb: „Ich bete zu Gott, dass er uns augenblicklich von diesen Meißeln, Winkeln und Pinseln [in den Rahmen der Porträts] erlöse.“<sup>4</sup> In einer Vincenzo 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 da Treviso und Giovannantonio 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*, das lediglich die Künstlerporträts umfasst (Taf. 9 f) 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 Public 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.<sup>5</sup> Palma il Giovani 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. 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. 9a u. 9b). Das Exemplar der *Effigie* in der Biblioteca Nazionale di Firenze (Palat. 10.1.6.24) sollte aus zehn Blättern zu einer 84 x 146 cm messenden Tafel zusammengesetzt werden (SIMONATO 2010, S. 271).

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. 25 u. Kat. 27). Die von Carlo Manolessi mit Hilfe Giovan Pietro Belloris 1647 in Bologna publizierte Ausgabe der *Vite* ergänzte die fehlenden Porträts von Pietro Cavallini, Antonio Correggio (Taf. 9c), 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 (Taf. 9g). 1675 schlägt Giuseppe Maria Casarengi 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 Casarengi nicht verwirklichte Vorhaben hat Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* erst in Zeichnungen<sup>6</sup> und dann im Druck umgesetzt (vgl. Kat. 39). Giovanni Bottari ließ die Bildnisse für seine 1759–60 gedruckte Ausgabe neu stechen (Taf. 9h). 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,<sup>7</sup> 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. 9i) 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*.<sup>8</sup>

MATTEO BURIONI

- 1 Le Vite de più eccellenti architetti, scultori 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: Marburger 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 Bildin-  
terpretation, 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 BURIONI 2008, S. 59.

- 5 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'Academia 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].
- 6 Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366.
- 7 Porträt von Bindo Altoviti, Washington National Gallery, ehemals als Selbstporträt von Raffael angesehen.
- 8 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. – Charles DAVIS: Kat. Nr. 11, in: 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. – Sharon GREGORY: Vasari and the Renaissance Print, Farnham 2012, S. 63–132. – 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. – Maria H. LOH: Still Lives: Death, Desire, and the Portrait of the Old Master, Princeton 2015, S. 19–25. – Ruth MORTIMER: Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts. Catalogue of Books and Manuscripts. Part II: Italian 16<sup>th</sup> 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. – Wolfram PRINZ: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Viten-bildnisse 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. – Giovanni PREVITALI: Guglielmo della Valle, in: Paragone 7 (1956), S. 3–11. – 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. 10**

**Dominicus Lampsonius**

**Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies**

Antwerpen: Apud Viduam Hieronymi Cock  
1572

[1] Bl., 23 Porträts, ca. 21,1 x 12,3 cm  
British Museum, London

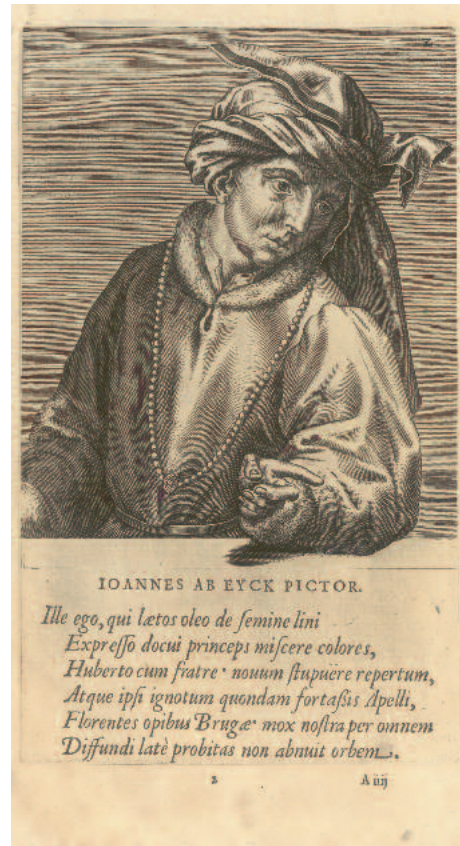
Neuaufgabe bei Theodoor Galle, *Illustrium quos Belgium habuit Pictorum effigies*, Antwerpen o. D.

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. 10a). 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 erinnerndes 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 auf eine Zeichnung Dürers zurück; Porträtzeichnungen von Orley und Leyden sind im *Tagebuch der Niederländischen Reise* erwähnt.<sup>1</sup> Auch in den lateinischen Gedichten fällt der Name Dürer mehrfach.

Der Anstoß zur Stichserie ging von Cocks Witwe oder möglicherweise sogar von ihm selbst aus. Dadurch 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 jedoch 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.<sup>2</sup>



Taf. 10a: Hieronymus Cock, in: Lampsonius: Pictorum Aliquot, 1572, Taf. 23



Taf. 10b: Jan van Eyck, in: Lampsonius: Pictorum Aliquot, 1572, Taf. 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. XY 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. 10b) 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. 9) 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 Fürstbischöfe von Lüttich, weiterhin mit dem Geografen Abraham Ortelius befreundet und hatte 1565 eine lateinische Vita des Malers Lambert Lombard verfasst, der er einen Selbstporträtstich voranstellte.<sup>3</sup> In zwei erhaltenen Briefen an Giorgio Vasari lobte Lampsonius ausführliche dessen *Vite*, die er in einem noch heute in der Königlichen Bibliothek von Brüssel erhaltenen Exemplar der ersten Ausgabe besaß,<sup>4</sup> und strich die Meisterschaft der Niederlande in der Druckgrafik heraus. Es ist deswegen kein Zufall, dass Lampsonius vermutlich auf Anregung der Witwe 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.<sup>5</sup>

Die lateinischen Gedichte von Lampsonius verwendete Karel van Mander 1604 ausgiebig in seinem *Het schilder-boeck*.<sup>6</sup> Theodoor Galle kam in den Besitz der Druckstöcke, veranstaltete vermutlich ca. 1600 eine Neuausgabe und fügte die Lebensdaten der Künstler auf den Druckplatten hinzu. In diesem Neudruck fehlt das Porträt von Hieronymus Cock, der so auch in den späteren Porträtserien von Hondius (vgl. Kat. 19) bis zu den *True Effigies* von 1694 (vgl. Kat. 45) 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.

### 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.

## Kat. 11

### Guillaume Rouillé

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

Lyon: Guillaume Rouillé

<sup>2</sup>1577–1578 recte 1581

4°; 2 Bde., Bd. 1: [3] S., 176 S., 338 Holzschnitt-Bildnisse in Medaillenform (inkl. Leerrunden) |

Bd. 2: 311 S., [8] S., 622 Holzschnitt-Bildnisse in Medaillenform (inkl. Leerrunden)

Bayerische Staatsbibliothek München

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 Fulvius *Illustrium imagines*, Rom 1517); andererseits fügte es sich in die schnell um sich greifende Modeerscheinung der Bildnisviten-Bücher mit Konterfeis berühmter Personen aller Zeiten, wie sie seit den 1540er Jahren publiziert wurden.



Taf. 11a: Michelangelo und Raffael, in: Rouillé: *Promptuaire des médailles*, Bd. 2, 1578 [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“. 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 wurde (ANDREOLI 2006, S. 257, Anm. 34), finden sich dann Künstlerporträts:



Taf. 11b: Johannes Stöffler und Albrecht Dürer, in: Rouillé: Promptuaire des médailles, Bd. 2, 1578 [1581], S. 248



Taf. 11c: Enea Vico (zugeschrieben): Porträt Michelangelos, 1545, Kupferstich, London, British Museum



Taf. 11d: Giulio Bonasone (zugeschrieben): Porträt Raffaels, 1531–76, Kupferstich, London, British Museum

Michelangelo und Raffael treten als Paar auf (Taf. 11a); Dürer, der auch als Autor theoretischer Texte hervorgehoben wird, erscheint möglicherweise deshalb mit dem Astrologen, Mathematiker und Kosmografen Johannes Stöffler zusammengruppiert (Taf. 11b).

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. 9). 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 Vasaris *Le-*



1584 schrieb François Grudé, sieur de La Croix du Maine, in seiner *Bibliothèque* alle Holzschnittporträts des *Promptuaire* Georges Reverdy zu.<sup>3</sup> Auf diese erste Attribution folgte eine weitere an Corneille de la Haye (Corneille de Lyon).<sup>4</sup> 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. 12

### 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, nn. Bl. mit handschriftlichen Notizen zum Inhalt (vermtl. 16. Jh.), 52 Nachzeichnungen auf 52 Versos von Porträts in Röteln mit teilweiser Beschriftung in Tinte (vermtl. 16. Jh.), 664 Fol., 222 Taf.

Bibliothèque nationale de France, Paris

Neuaufgaben und Übersetzungen: *Histoire des plus illustres et scavans hommes de leurs siècles. Tant de l'Europe que de l'Asie, Afrique & Amerique. Avec leurs Portraits en Taille-douces, tirez sur les veritables Originaux*, 8 Bde., Paris <sup>2</sup>1670/71; <sup>3</sup>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



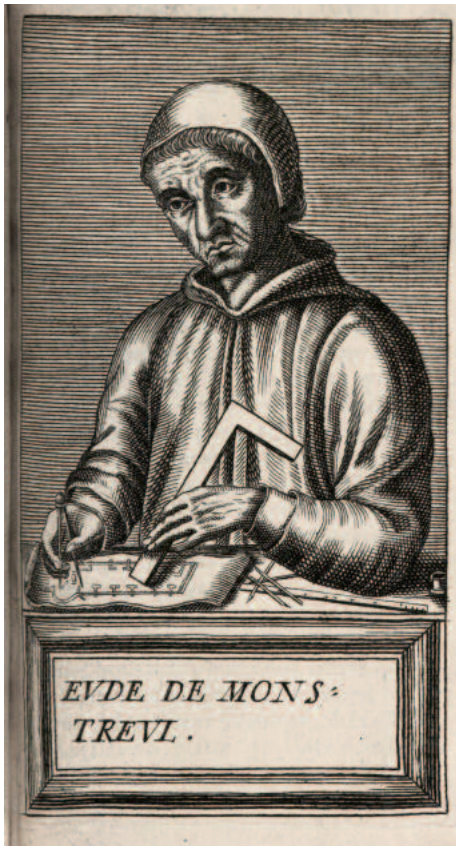
Taf. 12a: Berthold Schwarz, in: Thevet: *Les vrais pourtraits et vies*, 1584, Fol. 505<sup>r</sup>



Taf. 12b: Eudes de Montreuil, in: Thevet: *Les vrais pourtraits et vies*, 1584, Fol. 503<sup>r</sup>

André Thevet (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 erschienenenes Werk, das bereits in der Erstausgabe unbekannte Viten außereuropäischer Herrscher enthielt.

Die 1584 in Paris in zwei Bänden erschienenen *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



Taf. 12c: Eudes de Montreuil, in: Thevet: Histoire des plus illustres et scavans hommes de leurs siecles, Bd. 7, <sup>3</sup>1695, o. P.

der Neuen Welt, Johannes Guttenberg oder aber Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus.<sup>1</sup>

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. 12a). 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. 12b). Just der „maître des œuvres de maçonnerie du roi“<sup>2</sup> 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 auf-

gestützt 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 Tintenfasschen am Rand. Der Architekt wird uns hier zwar gattungstypisch vor Augen gestellt, zugleich dürfte die Darstellung aber zwei Bildwelten miteinander verbinden: Einerseits findet sich 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.<sup>3</sup> Vielmehr dürfte es sich hier um ein fiktives, retrospektives Porträt handeln, das einzelne Motive frei adaptiert.<sup>4</sup> 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. 12c).

Wohl nicht ganz ohne ‚Stolz‘ nimmt Thevet das Bildnis eines französischen Architekten in seine *vrais portraits* 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 Yves GALLET: Montreuil, Eudes de, in: Andreas Beyer u. a. (Hg.): *De Gruyter AKL. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 90, Berlin/Boston 2016, S. 358 f.
- 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 portraits 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. 13

### 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: Apud Conr. Valdkirch.

1589

8°; Teil 1: [143] S., 83 Porträts, Teil 2: [XY] S., 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“<sup>1</sup>) 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<sup>2</sup>) 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. 13a: Leonardo da Vinci, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 276



Taf. 13b: Tizian, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 238



Taf. 13c: Baccio Bandinelli, in: Reusner: Icones sive Imagines, 1589, S. 280

über Bildnisbüsten sowie sein Bericht über die *Imagines* oder *Hebdomades* des Marcus Terentius Varro.<sup>3</sup> Die Information über Varros verlorene Sammlung von 700 Porträts berühmter Griechen und Römer, in sieben Berufskategorien gegliedert, hatte in der Renaissance eine bedeutende Nachwirkung.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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, Jurisconsultus, 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 Leo Baptist 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. 13a), „Andreas Sarlous [del Sarto] Florentinus Pictor“, „Titianus Pictor“ (Taf. 13b), „Michael Angelus Bonarolus Patr. Flor. Statuarius“, „Baucius Bandinellus Statuarius“, „M. Valerius Sculptor Gemmarum“ (Taf. 13c), „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. 9) 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 Fulvius *Illustrium imagines* (1521), die schon das Varronische Format aufgreifen, wie auch an das Vorwort zum *Promptuarium* von Guillaume Rouillé (1553; vgl. Kat. 11), 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 scene [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.

- 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. 14

### Jan van der Straet

#### Nova Reperta

Antwerpen: Philipp Galle

Ca. 1590

Quer 4°; 19 Fol. und ein Frontispiz

Deutsches Museum, München

Nachdrucke der Serie: Das Buch erschien zwischen 1591 und 1638 in mindestens drei Ausgaben bei Philipp, Theodoor, und Johannes Galle in Antwerpen. Die Stiche finden sich auch in zwei weiteren Publikationen: *America Retectio* (Entdeckung Amerikas), gestochen von Adriaen Col-laert, 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



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

vierte Kooperation der Gruppe dar, die zwischen 1576 und 1605, also bis zum Tod Jan van der Straets, gemeinsam agierte. Zwei weitere Veröffentlichungen wurden initiiert, aber nie vollendet (Druck von Dantes *Divina Commedia* und Homers *Odysee*).<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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: „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.<sup>4</sup>

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 (Taf. 14). 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.<sup>5</sup> 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 Infe-*



*rioris Effigies* von 1572 (vgl. Kat. 10) reproduziert worden war. Jan van der Straet stattete ‚seinen‘ van Eyck jedoch mit zeitgenössischen Kennzeichen des kultivierten, 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. – 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. – Alessandra Baroni VANNUCCI: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. *Flandrus Pictor et inventor*, Milan 1997.

## Kat. 15

### **Aegidius Sadeler d. J.**

Bartholomäus Spranger und seine verstorbene Frau Christina

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

Das großformatige Gedenkblatt zählt hinsichtlich der Konzeption und Ausführung zu den eindrucksvollsten Kupferstichen Aegidius Sadeliers (1570–1629), der als erster Hofkupferstecher Kaiser Rudolfs II. in Prag tätig war (Taf. 15). 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,<sup>1</sup> 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!“<sup>2</sup> 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 fahren lassen, 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. 15: 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 wahren 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 Urhebererschaft 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 erwidern, 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<sup>v</sup>].
- 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.