

Der kolorierte Kolorierer: Druckgraphiken von und nach Antonio Tempesta mit hinzugesetzten Farben

Eckhard Leuschner

Eine Geschichte des Handkolorits in der italienischen Druckgraphik existiert nicht einmal in Ansätzen. Angesichts der weitgehend fehlenden Forschung wäre es vermessen, an dieser Stelle den Versuch unternemen zu wollen, eine solche zu liefern. Momentan bleibt kein anderer Weg, als an einem Künstlerbeispiel eine Fallstudie zu betreiben und davon ausgehend einige Forschungsfragen für die Zukunft zu stellen.

Was hand- oder schablonenkolorierte Drucke angeht, denkt der sich im Bereich der Kunstgeschichte Italiens bewegende For-

scher zuerst an das 18. Jahrhundert, etwa an die Luxusausgaben von Giovanni Volpatos Reproduktionen der Loggien Raffaels,¹ Landkarten von Vincenzo Coronelli² oder Klerikerportraits von Cristoforo dall' Acqua³ (Abb. 1, 2). Vor allem aber geht es um die oft noch immer mit einem Unterton der Geringschätzung als »Gebrauchsgraphik« bezeichnete Produktion von Ornamentstichen, Guckkastenblättern und »Santini«, Heiligenbildchen also, der einflussreichen, in Bassano del Grappa ansässigen Verlegerdynastie der Remondini⁴ (Abb. 3), die sowohl zahlreiche entsprechende Werke in Auftrag gab als auch ältere Druckplatten von anderen Verlegern erwarb und wiederauflegte, wobei die Kolorierung diese teils schon ziemlich alten Stiche offenkundig mit Neuigkeitwert ausstatten sollte.

Kunstgeschichtlich weitaus weniger prominent und kaum aufgearbeitet ist die Handkolorierung von Stichen, die in Italien vor dem 18. Jahrhundert entstanden. Farbigkeit als Aspekt gerät in Forschungsarbeiten zur italienischen Druckgraphik aus Renaissance und Barock meist nur in den Fokus, sobald es um den Reigen der Farbholzschnitte von Ugo da Carpi über Andrea Andreani bis zu Bartolommeo Coriolano und Antonio Maria Zanetti geht;⁵ außerdem kommt die Rede gelegentlich in der Geschichte des Mediums Aquatinta darauf,⁶ in hochspezialisierten Studien zur Nutzung buntfarbiger Papiere, Variationen der Graustufen durch die Wahl einer mehr oder weniger »schwarzen« Druckfarbe oder Feinheiten des Druckvorgangs.⁷ Weitgehend unerforscht ist, wie weit das Handkolorieren von Stichen im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitet war und ob es dort zu dieser Zeit überhaupt auf die Be- oder Ausmalung von Druckgraphiken spezialisierte Künstler gab, deren Produktion in Art und Umfang den inzwischen besser untersuchten Handkoloristen in Deutschland und den Niederlanden an die Seite zu stellen wäre.

Wenn gemäß der dem Autor des vorliegenden Beitrags eigenen Forschungsinteressen nun Antonio Tempesta (1555–1630) in den Blick rückt, hat dies ausdrücklich nicht damit zu tun, dass für diesen in Florenz und Rom von ca. 1580 bis 1630 als Maler, Zeichner und Radierer tätigen Künstler nachgewiesen wäre, dass er selbst seine Druckgraphiken koloriert oder professionelle Handkoloristen beschäftigt hätte, die Graphiken nach seinen Vorgaben



1 Cristoforo dall' Acqua und unbekannter Handkolorist, Kardinal Antonio Marino Priolo, Radierung, undatiert



2 Giovanni Volpatos Reproduktionen der Pilaster in den Loggien Raffaels im Vatikan, kolorierte Kupferstiche, Slg. Frank, Stuttgart



3 Handkolorierter Stich aus der Produktion der Remondini

bearbeiteten.⁸ Die im Folgenden vorgestellten Handkolorierungen der Drucke Tempesta oder nach dessen Entwurf bilden stilistisch keine Einheit, sondern verweisen mit aller Deutlichkeit auf das oben geschilderte Problem der für Italien weitgehend fehlenden Zusammenstellung und Auswertung des Materials. Selbstredend ist die überwältigende Mehrheit der heute bekannten Abzüge der Radierungen Tempesta un koloriert, doch hat ironischerweise schon Hermann Voss dem Stil der Ölgemälde des Künstlers eine Tendenz zum schlichten Ausmalen der Konturen attestiert: »Tempesta Technik ist im wesentlichen die eines kolorierenden Zeichners; von Luftperspektive und überzeugender räumlicher Wirkung ist noch kaum die Rede.«⁹ Frei nach Voss: Wer auch immer Drucke Tempesta nachträglich mit Farben versah, arbeitete gemäß einer graphischen Methode, die der Florentiner – in seiner Malerei – selbst praktizierte.

Schreien die Radierungen Tempesta also gleichsam nach der Hand des Koloristen? Zur Beurteilung der Berechtigung dieser Frage ist zu erwägen, wie weit das zeitgenössische Gespür für die Differenz der künstlerischen Medien – (Druck-)Graphik hier, Malerei dort – eigentlich ausgeprägt war: Schon Erasmus von Rotterdam zeigte sich dafür sensibel und betonte, dass, wer einen Kupferstich Dürers, der ganz aus dem Schwarz-Weiß lebe, mit Farben überdecke, diesen Stich zerstöre.¹⁰ Und auch die Technik der Radierung erlebte zur Zeit Tempesta wahrscheinlich nicht nur aus Gründen der Beschleunigung des graphischen Prozesses eine Blüte, sondern auch deswegen, weil sie als Medium galt, das die individuelle künstlerische Handschrift, genauer gesagt: die Federzeichnung, besonders getreu zu reproduzieren vermochte.¹¹ Von dieser Warte musste auch schon um 1600 eine nachträgliche, von anderer Hand hinzugefügte Kolorierung unlogisch wenn nicht gar störend erscheinen. Aber folgt eine solche »medienspezifische« Argumentation wirklich Konventionen, die im italienischen Seicento

weithin galten? Um diese Frage zu beantworten, ist neben einem genauen Studium der Kunstliteratur – dazu unten mehr – der Blick auf erhaltene Kunstwerke sowie auf Zeugnisse für die Sammelpraxis der Epoche geboten.

Tatsächlich gibt es Abzüge von Radierungen und ganzer Raderserien Tempesta, die altkoloriert zu sein scheinen; meist handelt es sich allerdings, wie z.B. bei einem entsprechend bearbeiteten Exemplar der sogenannten »Zweiten Monatsserie«¹² (Abb. 4), um die kleinerformatigen und weniger virtuosen Serien des Künstlers, also um eine solche, bei der es mehr um die visuelle Vermittlung elementarer Wissensbestände und weniger um das druckgraphische Abbild zeichnerischer Delikatesse ging. Davon



4 Antonio Tempesta und unbekannter Handkolorist, Blatt aus der Monatsserie, Radierung, undatiert, Kunsthandel

L'age d'or.



5 Antonio Tempesta und unbekannter Handkolorist, Blatt aus den Metamorphosen, Radierung, 1606, Privatbesitz

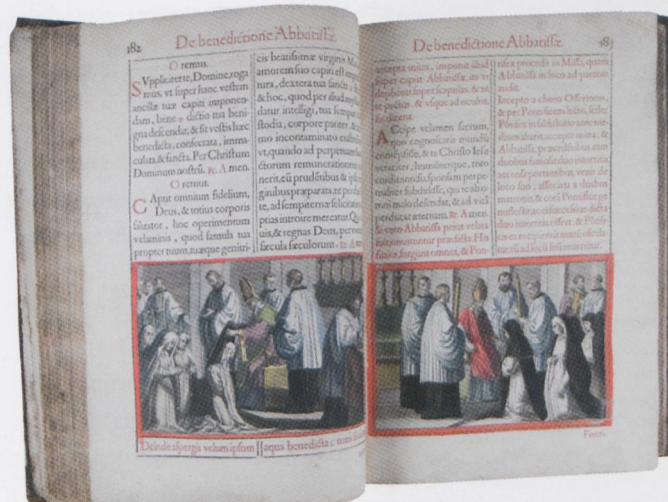
L'age d'argent.



6 Antonio Tempesta und unbekannter Handkolorist, Blatt aus den Metamorphosen, Radierung, 1606, Privatbesitz

abgesehen ist, zumal angesichts fehlender Angaben zur Provenienz, das Datum dieser mit Wasserfarben ausgeführten Kolorierung völlig unklar, sie kann also lange nach der Produktion der Drucke erfolgt sein. Ähnliches gilt für ein Exemplar der *Metamorphosen* Tempesta,³ in dem auf den ersten Seiten bestimmte Details, vor allem Inkarnat und Kleidungsstücke der Protagonisten, handkoloriert sind (Abb. 5, 6). Schon nach dem sechsten Blatt der Folgebroschüre brechen diese Kolorierungsversuche ab. Die pastellartige Farbtondeuten unverkennbar auf das 18. Jahrhundert, die über den Drucken handschriftlich hinzugesetzten Übersetzungen der lateinischen Bildlegenden nach Frankreich als Entstehungsort. Aber wodurch waren solche Ansätze zu einer Kolorierung bedingt? Gab es ernsthaftes künstlerisches Interesse – oder sollten Tempesta 150 *Metamorphosen*-Radierungen einfach einem Dilettanten als Ausmalbuch dienen?

Neben einzelnen Radierungen Tempesta sind auch Kupferstiche nach Vorlagen des Künstlers mit Farben versehen worden. Ob Zufall oder nicht, finden sich handkolorierte Kupferstiche nach seiner Invention vor allem in illustrierten Buchpublikationen aus dem religiösen Bereich. Ein im Kunsthandel befindliches Exemplar des 1596 von der *Typographia Linguarum Externarum* bzw. *Typographia Medicea* in Rom verlegten *Pontificale Romanum*



7 Seite eines handkolorierten Exemplars des mit Kupferstichillustrationen nach Antonio Tempesta versehenen *Pontificale Romanum* Clementis VIII, Rom 1596, Kunsthandel



8 Unbekannter Holzschneider und unbekannter Handkolorist, Seite aus den Arabisch-lateinischen Evangelien der *Typographia Medicea*, Rom 1591, Privatbesitz

Clementis VIII, das mit über 160 Kupferstichen von Francesco Villamena, Camillo Cungi und anderen nach teilweise in Windsor Castle erhaltenen Vorlagen von Tempesta versehen ist, enthält besonders reiche und buntfarbige, dem Stil nach wohl noch im 17. Jahrhundert entstandene Handkolorierungen (Abb. 7), die den druckgraphischen Charakter der Stichillustrationen überdecken und regelrecht auszulöschen versuchen.¹⁴ Die für das *Pontificale Romanum* Verantwortlichen hatten es explizit darauf angelegt, die Zeremonien des Papstamtes bzw. des stellvertretend für den Papst handelnden hohen Klerus, die in dem Buch beschrieben und bildlich vor Augen geführt werden, im Sinne der katholischen *riforma* einheitlich zu regeln. Die schlichte aber anspruchsvolle graphische und typographische Gestaltung des Buches war Ausdruck dieses Programms.¹⁵ Dennoch bestand schon aufgrund des ehrwürdigen Alters der beschriebenen kirchlichen Zeremonien offenkundig eine gewisse Sehnsucht nach dem von Malerhand gestalteten kostbaren Einzelstück. Womöglich wurden auch Geschenk- und Widmungsexemplare entsprechend luxuriös ausgestattet. Ob sich

auch einige handkolorierte Holzschnitte (Abb. 8) aus einem anderen Produkt der *Typographia Medicea*, den Arabisch-lateinischen Evangelien (1591), mit einer solchen Funktion des Buches erklären lassen, muss dahinstehen, weil für dieses zerlegte und jüngst in Einzelblättern im Kunsthandel verkaufte Exemplar wiederum jeder Kontext und damit auch jede Chance auf eine genauere regionale und chronologische Einordnung fehlt.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit lässt sich momentan nur für eine einzige Handkolorierung eines Kupfers nach Entwurf von Tempesta behaupten, dass sie deutlich vor 1700, wenn nicht sogar vor der Mitte des Seicento, entstanden ist: Es handelt sich um einen alt auf Leinwand montierten Abzug der so genannten »Kommunion in einer römischen Kirche« (Abb. 9, 10), eines großformatigen, von zwei Platten gedruckten Stiches des Francesco Fulcaro,¹⁶ der in der *Bibliothèque de l' Arsenal*, Paris, aufbewahrt wird. Die Herkunft aus der Sammlung von Kardinal Mazarin ist nach Auskunft von Peter Fuhling durch den Wappenstempel der *Bibliothèque Mazarine* auf der Rückseite bezeugt.¹⁷ Die Leinwandmontierung legt nahe, dass dieser Stich einst als gerahmter Wandschmuck verwendet worden ist.

Gezeigt ist in der unteren Hälfte der Komposition ein Altar in einem Kircheninnenraum und davor die Verteilung von Obla-

ten an eine große Zahl von Gläubigen; zugleich wird an verschiedenen Stellen der Kirche die Beichte abgenommen. Die Zeremonie wird in der oberen Hälfte der Komposition zum himmlischen Ereignis erweitert, in dem man inmitten einer großen Engelschar den toten Christus im Schoße seiner Mutter sieht; aus seinen Wunden sprießen Rosen. Engel nehmen diese Rosen entgegen und flechten sie zu Kränzen, die sie, auf Wolken von der *Madonna della Pietà* hinab in den Kirchenraum steigend, den Gläubigen als Rosenkränze überreichen.

Das Werk Fulcaros trägt im ersten Zustand links unten die Angabe »Antonius Tempesta figuravit« und rechts unten die Stechersignatur »F. Fulcarus F. 1615«. Wie die ursprüngliche Unterschrift¹⁸ verrät, war der Druck das Auftragswerk einer den Jesuiten nahestehenden römischen Bruderschaft, der *Compagnia della Santa Communione generale*, die das Werk Papst Paul V. widmete. Der in Paris bewahrte handkolorierte Abzug entspricht diesem seltenen ersten Druckzustand, während der zweite Zustand die Adresse von Giovanni Paluzzi trägt, eines in Rom zur Mitte und in der zweiten Hälfte des Seicento tätigen Verlegers von Bildrucken,¹⁹ der die Signatur des wenig bekannten Fulcaro zu »F. Villamena F.« veränderte, womit wohl – unter Beibehalten der Nennung des Inventoren Tempesta – die Marktgängigkeit des Stiches erhöht werden sollte. Zwar erlauben die vom Koloristen des Pariser Abzugs verwendeten Farbtöne (selbst wenn man die schlechte Erhaltung in Rechnung stellt) keine Zuschreibung an Tempesta selbst, doch entspricht das noch nicht wirklich hochbarocke Kolorit der Stilphase vor der Zeit, in der Paluzzi die Änderungen an der Platte vornahm. Wie verbreitet solche Überarbeitungen römischer Kupferstiche durch händische Hinzufügung von Farben im frühen 17. Jahrhundert waren, ist momentan eine offene Forschungsfrage.

Wie schon angedeutet, verbindet sich diese Frage mit dem Prestige unkolorierter Stiche bei zeitgenössischen »Nutzern« und Sammlern von Druckgraphik: War im Italien des 17. Jahrhunderts das Bewusstsein für die medienbedingten Besonderheiten der einzelnen Kunstformen wirklich ausgeprägt? Giulio Mancini, ein mit Tempesta offenbar persönlich bekannter Kunstfreund, scheint praktisch nicht zwischen der bunten Welt der Malerei und dem Schwarz-Weiß der Druckgraphik unterschieden zu haben, lobte er doch die Radierungen des Künstlers mit den Worten »fin adesso



9 und 10 Francesco Fulcaro nach Antonio Tempesta und unbekannter Handkolorist, Eucharistiefeyer in einer römischen Kirche, Kupferstich, 1613, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris links: Detail



ALTA SANCTA DI N. S.
C. congregazione della Santa Comunione generale, sotto
l'alta B. e. que. d. la molto dell'apostolo spirituale, nelle
Chiese di tutti i luoghi. Cui ora delle Sacramenti Eucharis-
tice, e. e. nelle festività, e. e. nelle festività.



PAPA PAOLO SESTO
quinto della Madonna della Pietà, e. e. nelle festività, e. e. nelle festività.
quinto della Madonna della Pietà, e. e. nelle festività, e. e. nelle festività.
di GESU. Cui ora delle Sacramenti Eucharisticis, e. e. nelle festività.
super. standenti nel principio, e. e. nelle festività.

l'han fatto conoscere per tutt' Europa dove è arrivato il diletto della pittura« (bis heute haben [seine Drucke] ihn in ganz Europa, wo die Liebe zur Malerei hingelangt ist, bekannt gemacht).²⁰ Schwarz-weiße Radierungen hochgeschätzt als Werke der Malerei – oder zumindest als vollgültige Substitute derselben? Auf diese Behauptung Mancinis mag die in der Kunsttheorie seit Giorgio Vasari elementare Vorstellung durchgeschlagen sein, die gezeichnete Linie (disegno) sei der gemeinsame Anfangsgrund aller Künste.

Hingegen wusste der römische Künstlerbiograph Giovanni Baglione in seinen *Vite* (1642) zu differenzieren: »Se il Tempesta avesse posto in opera, & aggiustati tutti li suoi disegni, co' colorirli [...] non vi saria stato un suo pari, tanto era abbondante di belli pensieri con ogni gran facilità espressi, ma li metteva fuori assai terminati, e crudi si, che non piacciono. E così il Signor Iddio ha compartite le sue gratie: & a chi ne ha dato una, & a chi ne ha conceduta un'altra« (Wenn Tempesta seine [sc. radierten] Zeichnungen auch noch mit Farben versehen hätte, würde er nicht seinesgleichen gehabt haben: So voll war er von schönen Einfällen, die er mit großer Leichtigkeit ausdrückte. Allerdings brachte er sie zu wenig vollendet²¹ und ziemlich roh hervor, so dass sie nicht gefallen. So hat der Herrgott nunmal seine Gnaden verteilt: dem einen diese, dem anderen jene).²² Es ist deutlich, dass der oben zitierte Hermann Voss in diesen Sätzen Bagliones seine Anregung gefunden hat. Immerhin scheint sich der deutsche Kunsthistoriker damit dem Kunstgeschmack des frühen Seicento genähert zu haben; denn im Licht des Zitates aus den *Vite* ist es vielleicht kein Zufall, dass der heute in Paris bewahrte Kupferstich von Fulcaro nach Tempesta just zu jener Zeit koloriert wurde, als Baglione seinem Bedauern Ausdruck verlieh, dass den »pensieri« Tempestras zu ihrer Vollendung die Farbe fehle.

Zwar übernahm die Kunstliteratur seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Bagliones Auffassung von der Farb-Schwäche Tempestras, ordnete diese aber anderen Aspekten unter. Zum Beispiel lobte der Kunsttheoretiker André Félibien an Tempesta: »Il avoit un genie particulier pour les batailles, pour les chasses, pour des cavalcades, & pour bien représenter toutes sortes d'animaux.

Ce n'est pas la couleur qu'il faut considerer dans ses tableaux, mais ses dispositions & les expressions vives & naturelles de tout ce qu'il representoit.« (Er hatte ein besonderes Genie für Schlachten- und Jagdszenen, Kavalkaden und die Darstellung aller möglichen Tiere. Man muss sich in seinen Bildern nicht um die Farbe kümmern, sondern um die Disposition und den lebendigen und natürlichen Ausdruck von allem, was er dargestellt hat).²³ Auch Félibien, der die Radierungen Tempestras in den *Entretiens* intensiv diskutierte, aber vermutlich keinerlei Kenntnis von dessen Gemälden hatte,²⁴ hielt durch Verwendung des Ausdrucks »ses tableau« an der Gleichsetzung von Radier- und Malkunst fest, doch lässt sich an seiner Würdigung erkennen, dass für einen Kenner wie ihn die fehlende Farbe in Tempestras Drucken kein Negativfaktor war. Noch deutlicher formulierte Félibiens Kollege Filippo Baldinucci, der den Aspekt der Farbe völlig beiseiteließ und stattdessen die gute Invention und Komposition lobte, die Tempestras graphischen Werken die Qualitäten des »Pittoresken« verleihe, womit er implizierte, dass diese Radierungen gerade deswegen als perfekte Hilfsmittel für den Maler dienen könnten, weil sie selbst keine Werke der Malerei seien.²⁵

Solche sauberen, auf das Medienspezifische bedachte Abgrenzungen der Produkte der selbst als Inventoren tätigen Stecher oder Radierer (peintres-graveurs) von denen der Maler flossen aus der Kunsttheorie in die Handbücher für den Graphiksammler des späten 17., 18. und 19. Jahrhunderts ein. In der Autorität dieser Bücher dürfte der Hauptgrund dafür zu suchen sein, dass in den erhaltenen oder gut dokumentierten graphischen Sammlungen Europas, die seit dieser Zeit in bemerkenswerter Gleichförmigkeit entstanden, handkolorierte italienische Drucke selten zu sein scheinen und auch die anfangs dieses Aufsatzes genannte Gebrauchsgraphik des 18. Jahrhunderts kaum Aufnahme fand. Aber ob dieser Eindruck korrekt ist, werden wir erst dann wissen, wenn erstens die erhaltenen alten Graphikkollektionen genauer auf handkolorierte Drucke durchsucht sind und zweitens relevantes Material auch abseits dieser (gleichsam den »hegemonialen« Diskurs vertretenden) Sammlungen ausfindig gemacht worden ist.

Anmerkungen

- 1 Zum Künstler vgl. Annie Gilet: Giovanni Volpato: Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse, Cinisello Balsamo 2007
- 2 Vgl. etwa die in: Vincenzo Coronelli e l'Imago Mundi, hrsg. von Donatino Domini und Marica Milanese, Ravenna 1998, abgebildeten Beispiele
- 3 Zum Künstler vgl. Eckhard Leuschner: Artistic Identity in a Plurality of Styles: Observations on Cristoforo dall'Acqua, Engraver and Publisher in Eighteenth Century Vicenza, in: L'incisione veneta del Settecento. Nuovi Studi, hrsg. von Giuseppe Pavanello, Venedig 2012 (Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Atti: Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Bd. 170,1), S. 49–73
- 4 Vgl. die Beispiele in: Remondini. Un editore del Settecento, hrsg. von Mario Infelise und Paola Marini, Mailand 1990, wobei zu berücksichtigen ist, dass die Remondini nicht nur Handkolorierer beschäftigten, sondern auch im 18. Jahrhundert noch mit der Technik des im Italien der Renaissance so beliebten Farbholzschnittes operierten.
- 5 Zur Gattung des Farbholzschnitts vgl. Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock, hrsg. von Dieter Graf und Hermann Mildener, Berlin 2010
- 6 Christiane Wiebel: Aquatinta oder die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya, München 2007
- 7 Vgl. Clay Dean, Theresa Fairbanks, Lisa Pon: Changing Impressions. Marcantonio Raimondi & Sixteenth-Century Print Connoisseurship, New Haven 1999
- 8 Ganz unmöglich ist es allerdings nicht, dass Schüler oder Mitarbeiter Tempesta solche Aufgaben ausführten – man denke an seinen Lehrling Vincenzo Leonardi, der später als Zeichner für das Papiermuseum des Cassiano dal Pozzo tätig war, sich also mit der farbigen Darstellung von Objekten auf Papier bestens auskannte (vgl. Alla ricerca di „Ghiongrat“: studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630), hrsg. von Rossella Vodret, Rom 2011, S. 133, 231 und 523, Nr. 2156).
- 9 Hermann Voss: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Bd. 2, Berlin 1930, S. 333
- 10 Desiderius Erasmus: De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus, Köln 1528, S. 54: »Haec felicissimis lineis iisque nigris sic ponit ob oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi.« Vgl.: Painted prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings, and Woodcuts, hrsg. von Susan Dackerman, Ausst.-Kat. Baltimore Museum of Art, Saint Louis Museum of Art, University Park, Pa., 2002, S. 12
- 11 Zur frühneuzeitlichen Auffassung der Radierung als reproduzierte Zeichnung vgl. Etching in Italy: The First Two Centuries, hrsg. von Richard W. Wallace und Sue Welsh Reed, Boston 1989
- 12 Kunsthandel Daniele Squaglia, Lucca, <http://www.danielesquaglia.it/en/ancient-prints-1600/astrology/tempesta-antonio-1555-1630/twelve-months-year> (konsultiert am 9.02. 2018). Vgl. The Illustrated Bartsch, Bd. 37: Antonio Tempesta, Part III, hrsg. von Sebastian Buffa, New York 1984, Nr. 186–197 (B. 1346–1357): THE TWELVE MONTHS, SECOND SERIES
- 13 Zu Tempesta's Metamorphosen-Radierungen vgl. Eckhard Leuschner: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005, S. 435–438
- 14 Erik Chaim Kline Bookseller, vgl. <https://www.klinebooks.com/pages/books/39771/m-vestrius-barbianus-camillo-graffico-antonio-tempesta-francesco-villamena-giacomo-luna/pontificale-romanum-clementis-vi-ii-pont-max-iussu-restitutum-atque-editum-fully-hand-colored> (konsultiert am 19.02. 2018)
- 15 Ausführlich zu den Illustrationen des *Pontificale Romanum Clementis VIII* der Typographia Linguarum Externarum bzw. Typographia Medicea vgl. demnächst Eckhard Leuschner: »Acciò le sacre ceremonie si osservino uniformamente in tutte le chiese«: Images of Catholic Liturgy in Raimondi's »Pontificale Romanum« (with an Outlook on Their Reuse in Picart's »Religious Ceremonies of the World«), in: Typographia Linguarum Externarum: the Medici Oriental Press. Knowledge and Cultural Transfer around 1600, hrsg. von Eckhard Leuschner und Gerhard Wolf, 2018 (in Vorbereitung)
- 16 Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Inv. Nr. EST. Ft 4 HA 10, Nr. 80. Für den Hinweis auf dieses Werk sei Peter Fuhring herzlich gedankt. Zum Stich von Francesco Fulcaro nach Tempesta (Kupferstich, ca. 70 × 49,5 cm, zusammengesetzt aus zwei Blättern von je 35 × 49,5 cm), Repositorien von Zustand 1: Rom GN, FC. 38 H 20, 48202, nur unteres Blatt; Albartina, Wien, It I.41, p. 93, nur oberes Blatt) vgl. Leuschner 2005, (wie Anm. 13), S. 238f.
- 17 Schriftliche Mitteilung von Peter Fuhring an den Verfasser
- 18 Die Unterschrift ist vollständig zitiert in Leuschner 2005, (wie Anm. 13), S. 244, Anm. 70
- 19 Zur Chronologie Giovanni Paluzzis vgl. Eckhard Leuschner: Francesco Villamena's 'Apotheosis of Alessandro Farnese' and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture around 1600, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art 27, 1999, S. 145
- 20 Giulio Mancini: Alcune Considerazioni Appartenenti alla Pittura come di Diletto di un Gentiluomo, hrsg. von Adriana Marucchi und Luigi Salerno, Rom 1956, S. 111
- 21 Zu dieser Übersetzung von »assai terminati« (Grundsätzlich könnte man diese Worte auch mit »zu sehr vollendet« übersetzen, was hier aber nicht passt.) vgl. Leuschner 2005, (wie Anm. 13), S. 18, Anm. 10
- 22 Giovanni Baglione: Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori, Rom 1642, hier zitiert nach der Ausgabe 1649, S. 316
- 23 André Félibien: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Paris 1666–1685, hier zitiert nach der Ausgabe Trevoux 1725, Bd. 3, S. 330
- 24 Vgl. Eckhard Leuschner: »Une Histoire telle que celle-ci, qui tient un peu du Roman«: Allegorie und Historie in Antonio Tempesta's »Infanten von Lara« und bei André Félibien, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32, 2005, S. 203–243
- 25 Filippo Baldinucci: Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, Florenz 1686, S. 32f.: »che elle avessero una qualità, che noi chiamiamo pittoresca, ch'è quanto dire, che col buon dintorno, e coll'ottima invenzione potessero essere di grande utiltade a' professori dell'arte«.