

Ulrich Pfisterer

MOBILE MEDAILLEURE:
PIERRE II. WOERIOT DE
BOUZEY PORTRÄTIERT
FRANCESCO UND CLARA
TAVERNA IN MAILAND
1558/59

„MOBILE MEDAILLEURE“: PIERRE II. WOERIOT DE BOUZEY PORTRÄTIERT FRANCESCO UND CLARA TAVERNA IN MAILAND 1558/59

Geographische und mediale „grenzpolizeiliche Befangenheit[en]“, wie es Aby Warburg nannte,¹ stellen immer noch eine der größten Herausforderungen für die mit Artefakten, Bildern und Kunstwerken beschäftigte Forschung dar – auch für diejenige zu Medaillen und Medailleuren. So wurden die beiden Porträt-Schaumünzen des Mailänder Großkanzlers Francesco Taverna und seiner Ehefrau, Clara Taverna Tolentino, 1558/59 von dem aus Lothringen stammenden, zunächst aber in Lyon tätigen Goldschmied Pierre II. Woeiriot de Bouzey gefertigt.² Beide Medaillen sind rechts im Plattengrund, innerhalb des Schriftzuges knapp über der jeweils linken Schulter der Porträtierten, signiert mit den ineinander verschlungenen Initialen „PW[B]“, wobei das ‚W‘ aus zwei übereinander geschobenen ‚V‘ gebildet wird (Abb. 1a–c, 2a–c). Wenn sich diese Signaturen auf den nur knapp über 70 mm Durchmesser aufweisenden Medaillen auch winzig klein und absichtlich weniger erhaben als die Inschriften daneben präsentieren, zudem im Guß teils nicht ganz perfekt ausgebildet wurden, so zerstreut doch spätestens das ‚Lothringer Kreuz‘ mit den beiden Querbalken über den Initialen jeden Zweifel. Exakt so erscheint Woeiriots Signatur auch auf seinen zeitgleichen Porträt-Radierungen. Schließlich entspricht die Art und Weise, die Porträts auf dem Münzrund zu platzieren, Woeiriots zu Beginn der 1570er Jahre entstandenen Radierungen zumeist fiktiver Medaillen auf die Herzöge von Lothringen.³



Abb. 1a: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Francesco Taverna. 1558/59. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett

Abb. 1b: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Francesco Taverna. 1558/59. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett – Detail mit dem Monogramm

Abb. 1c: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Francesco Taverna. 1558/59. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett – Rückseite

Die dennoch bislang nicht erkannte Attribution der beiden monogrammierten Stücke ist also eigentlich nicht nur ganz einfach und offensichtlich, sondern bestätigt sich auch – wie gleich noch zu zeigen sein wird – in wünschenswerter Eindeutigkeit durch die biographischen Daten des Künstlers. Warum die Zuweisung der beiden Taverna-Medaillen an Woeiriot gleichwohl bislang nicht erfolgt ist, weder von Seiten der Forschung zur

1 Warburg [1912] 1922, S. 191.

2 Der bisherige Forschungsstand zu den beiden Medaillen unten im Katalog unter 1 und 2.

3 Clément 1591. – Zu Leben und Werk von Woeiriot umfassend Iwai 1986. – Choné 1991. – Pfisterer 2012.

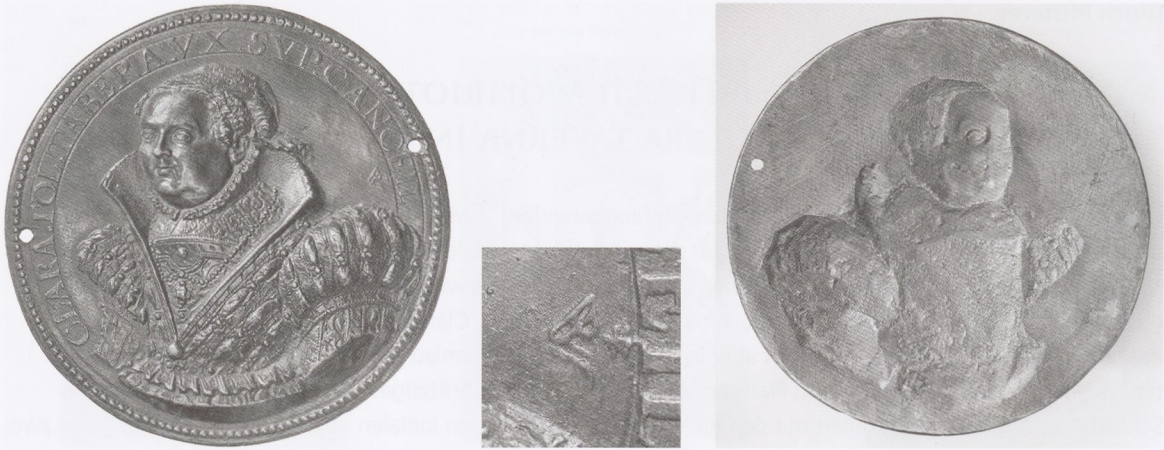


Abb. 2a: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Clara Taverna Tolentino. 1559. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett
 Abb. 2b: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Clara Taverna Tolentino. 1559. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett – Detail mit dem Monogramm
 Abb. 2c: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Clara Taverna Tolentino. 1559. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett – Rückseite

Medaille in Mailand noch in den Studien zu Woeiriot, stellt die eigentliche Frage bei diesem exemplarischen Fall eines ‚mobilen Medailleurs‘ dar. Im Folgenden sollen die daraus resultierenden Herausforderungen zumindest angedeutet werden: Über die Erweiterung und Präzisierung des vielfältigen Œuvres von Pierre Woeiriot hinaus (I.) wird an diesem Beispiel deutlich, dass die Vorstellungen zum Aktionsradius der Produzenten von Medaillen wie zum internationalen Mäzenatentum der Auftraggeber und zum Sammlertum von Medaillen bislang immer noch zu sehr in geographisch vor-definierten Räumen operieren (II.).⁴ Als weitere Schwierigkeit aus heutiger Sicht erscheint, dass sich die Berufskategorie des ‚Medailleurs‘ erst im Laufe des späteren 16. Jahrhunderts etablierte: Zuvor scheint eine solche Bezeichnung nicht verwendet worden zu sein. Nicht nur schloß offenbar zuvor die Ausbildung eines jeden Goldschmieds, Kupferstechers und Radierers, eines jeden Bildhauers, Wachsbossieres und Metallgießers und wahrscheinlich auch eines jeden Zeichners und Porträtmalers potentiell die Fähigkeit mit ein, Medaillenmodelle (oder zumindest Entwurfszeichnungen dafür) zu fertigen – womit also alle diese Personengruppen auch für eine Geschichte der europäischen Medaille im 15. und 16. Jahrhundert mit zu bedenken wären (III.). Mehr noch: Gerade das Fehlen eines genau umgrenzten Berufsfeldes (mit Vorschriften, Pflichten und ‚Standards‘) könnte eine daraus resultierende ‚künstlerische Offenheit‘ und damit das ästhetische Interesse an Medaillen begünstigt haben. Denn Erfindungskraft, künstlerische Qualitäten und Eigenheiten der *Conterfetter* oder *ymaigiers* führten dazu, dass sich der (Nach)Ruhm der Dargestellten und Auftraggeber verband mit dem Interesse an den Produzenten, der Wertschätzung verschiedener Produkte auch unter ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten und einem Sammeln, bei dem ganz unterschiedliche zeitliche, geographische und individuelle Lösungen nebeneinander gestellt und vergleichbar wurden (IV.).

Der Fall des Pierre II. Woeiriot kann dies belegen. Woeiriot kam 1531 oder 1532 im lothringischen Neufchâteau zur Welt. Sein Geburtsort wird in einem Vertrag genannt. Der Zeitpunkt der Geburt läßt sich nur annähernd aus der Angabe auf seinem 1556 publizierten, spektakulären Selbstbildnis rückerschließen, das ihn „mit 24 Jahren“ zeigt.⁵ Schon sein Großvater Pierre I. war Goldschmied des Herzogs von Lothringen gewesen, als Goldschmied arbeitete wohl auch der kaum bekannte Vater Jacquemin. Dieser hatte Urbaine de Bouzey aus einem alten Lothringischen Rittergeschlecht geheiratet. Ihr Sohn Pierre betonte daher zeitlebens seinen Status als Adliger

4 Vgl. Jones 1987 zur Relevanz italienischer Modelle für die frühen Medaillen in Frankreich.

5 Zu den Lebensdaten Marot 1952, S. 137. – Choné 1991, S. 542–660, hier vor allem S. 544 zu Geburtsdatum und -ort. – Zum Selbstbildnis ausführlich Pfisterer 2012, S. 117–134.

und nutzte bereits auf dem Selbstbildnis von 1556 das Allianzwapen der Woeiriot-Bouzey (drei Ringe und ein steigender Löwe). Nach dem Tod von Mutter (nach 1571) und Vater (1574) mußte Pierre allerdings jahrelang mit seinen Verwandten um den Anspruch auf Titel und Erbe, in das ihn seine Eltern bereits 1568 eingesetzt hatten, eine juristische Auseinandersetzung führen, die er erst um 1580 für sich entscheiden konnte.⁶

Spätestens seit 1554/55 befand sich Woeiriot in der heimlichen Hauptstadt des französischen Humanismus, in Lyon. Im Kommentar zu Tafel VI seines *Pinax iconicus* (1556), einer neuartigen Form des antiquarischen ‚Bildkommentars‘ zu Lilio Gregorio Giraldis Abhandlung über antike Bestattungsbräuche (1539), in dem Woeiriot als selbstbewußtes Autorenbildnis auch sein bereits erwähntes Selbstporträt publiziert hatte, ist vermerkt, dass Woeiriot in der Stadt gewohnt habe, deren Ansicht er im Hintergrund der Tafel VI minutiös wiedergibt. Allerdings suggeriert die Formulierung, dass er zum Zeitpunkt des Erscheinens des *Pinax iconicus* 1556 von dort schon wieder weggezogen war.⁷ Das monogrammierte und 1555 datierte Porträt der berühmten, in Lyon lebenden Autorin Louise Labé scheint der früheste Beleg für seinen Kontakt zu den Intellektuellen-Zirkeln der Stadt. Woeiriots Erfolg als Porträtist belegt auch ein 1557 publiziertes Gedicht des Charles Fontaine, in dem dieser den „Freund“ Woeiriot ebenfalls um ein Porträt bittet und ihm zugleich in paragonaler Steigerung ein noch besseres ‚Bildnis‘ durch seine Feder als Gegengabe (also wohl ein Lobgedicht) verspricht.⁸

Zu vermuten ist, dass Woeiriot nach seiner Abreise aus Lyon 1556 und wahrscheinlich sogar erst nach 1557, als Fontaine sein Gedicht auf ihn verfaßte, zu einer oder mehreren größeren Reisen aufbrach. 1561 spricht Woeiriot selbst von seiner in der Jugend unternommenen „peregrination lointaine diverse & curieuse“.⁹ Die Forschung hat Rom und Augsburg als Ziele vermutet. Sicher ist allein, dass mehrere Bildnis-Radierungen, die Woeiriot im Jahr 1559 fertigte, eigentlich nur in Italien entstanden sein können: in Bologna die Porträts des Achille Bocchi und seiner Tochter Costanza, wohl in Mantua dasjenige des dortigen Bischofs, Federico Gonzaga, möglicherweise in Rom diejenigen des Bernardino Savelli und Diego de Cobos.¹⁰ Woeiriots 1560 datiertes Porträt des am 25. Dezember 1559 gewählten und am 6. Januar 1560 inthronisierten Papstes Pius IV. dagegen basiert auf Giovanni Battista Cavalieris früher im gleichen Jahr publiziertem Stich und scheidet somit als sicherer Anhaltspunkt für Woeiriots Reiseroute aus.¹¹ Da nämlich das Bildnis des lothringischen Dichters Louis des Masures von Woeiriot ebenfalls auf 1560 datiert ist, muß Woeiriot spätestens in diesem Jahr aus Italien zurückgekehrt sein. Dass er bereits im Vorjahr noch in Italien den Bildnisstich Raffaels von der Hand Giulio Bonasones kopiert und das Ergebnis dem Lothringischen Kanzler Nicola Baili dediziert hatte, läßt zudem erahnen, dass die Rückkehr ins Umfeld des Lothringischen Hofes von längerer Hand vorbereitet worden war.¹² Woeiriot bemühte sich jedenfalls erfolgreich um die Gunst des Herzogs. Ab 1561 figuriert er unter den „pensionnaires“ des Lothringischen Hofes, vor 1566

6 Vgl. zusammenfassend *Costumes générales 1607, fol. 46r*, wo auch kurz der Streit um den Titel resümiert wird. – *Gautrot 2003, S. 24f.*

7 *Woeiriot 1556, fol. C3r (6. Tafel)*: „In huius historiae tabula, PETRVS VVOERIO icwn artificiosibimus delineator idemq[ue] exarator Lugduni inclytam civitate[m], quam tunc inhabitabat, tanquam parergon minutißimis monogrammis, animi gratia, depinxit, ex suburbano Becouillani castelli colliculo consideratam, nullis, quae ad natiuam urbis formam & situm pertinent intra extrave moenia, praetermißis, sic, ut quisquis eam viderit facile agnoscat.“ – Vgl. dazu auch *Fontaine 2002*.

8 *Fontaine 1557, S. 103*: „A Pierre Voeriot, lors qu’il pourtrayoit l’Auteur. // De ma plume le petit trait, / Amy, si tu me pourrais bien, / Te rendra encor mieux pourtrait / Que ce doux trait du pinceau tien / Ne va trassant ce pourtrait mien.“ – Zum Motiv, dass das ‚Gemälde‘ der Dichtung besser sei als echte Malerei s. bereits *ebd.*, S. 5 die erste Ode an Heinrich II.; zum größeren Kontext dieser Vorstellung *Ludwig 1998* und *Campo 1998*. *Choné 1991, S. 549* erkennt diesen Zusammenhang, wenn sie das Gedicht als sicheres Indiz für ein verlorenes Bildnis Fontaines von der Hand Woeiriots interpretieren zu dürfen glaubt.

9 Vgl. den Originaltext von 1561 in Anm. 21.

10 Dazu *Choné 1991, S. 550–555 und 627f.*

11 Zu diesem Stich vgl. *Cavalieri 2001, S. 64*; vgl. auch den offenbar bereits wieder in Lyon nach Giorgio Ghisi (1558) kopierten Bildnisstich auf Franciscus Duarenus; dazu *Bellini 1998, S. 136–138, Kat. 29*.

12 *Robert-Dumesnil 1835–1868, Bd. 7, 1844, Nr. 303*. – Bonasones Stich entstand wohl 1549, vgl. *Illustrated Bartsch 1982, S. 136, Nr. 347–I [171]*.

wird er zum ‚Hofbildhauer‘, „sculptur [!] du duc de Lorraine“, ernannt und erhielt bis 1579 als „ymagier“ jährlich fast 100 *francs*; belegt sind zudem zahlreiche Sonderzuwendungen und andere Gunstbezeugungen für seine Werke.¹³ Nach 1580 nimmt seine künstlerische Produktion, die es bis dahin auf rund 420 Nummern Druckgraphik gebracht hat, ab. 1599 stirbt Pierre Woeiriot.

Im Verlauf von auf Woeiriots Reise durch Norditalien und wohl auf seinem Weg nach Rom lassen sich nun die Taverna-Medaillen ganz zwanglos entstanden denken. Gefertigt wurden sie im Zeitraum 1558/59. Dies ergibt sich aufgrund der Altersangabe „70 Jahre“ auf der Medaille des 1488 geborenen Francesco Taverna und noch eindeutiger durch die Datierung „1559“ am Armsatz von Clara Taverna Tolentinos Medaille. Ungewöhnlich für Italien wurde bei beiden Stücken auf ausgearbeitete Rückseiten verzichtet, was aber damit zusammenhängen mag, dass Woeiriot nicht allzu viel Zeit in Mailand verbrachte. Leicht verstehen läßt sich auch, warum die Medaille für Clara derzeit nur in einem Exemplar des Berliner Münzkabinetts nachgewiesen ist: Das Interesse am Konterfei des Großkanzlers und zweimächtigsten Mannes in Mailand dürfte deutlich größer gewesen sein als dasjenige an den Bildnissen des Ehepaars zusammen oder gar demjenigen der Gattin allein. Dabei kann nicht sicher von einem Auftrag Tavernas ausgegangen werden; zumindest theoretisch wären auch Geschenke – sogar aus eigenem Antrieb gefertigte (Werbe-)Gaben Woeiriots – an den Statthalter denkbar. Auf jeden Fall zeigen die beiden Stücke, dass bei Taverna mit großem Interesse an internationaler, von den heimischen Erzeugnissen abweichender, ‚neuartiger‘ Kunstproduktion zu rechnen war:¹⁴ Woeiriots bewundernswert feinteilig ausgearbeitete, zugleich sehr plastisch wirkende Büsten in Dreiviertelansicht könnten sich nicht deutlicher von den zeitgleichen Mailänder Spitzen-Stücken eines Leone Leoni oder Jacopo da Trezzo unterscheiden – von der Flut weiterer Bildnismedaillen ganz zu schweigen, von der Leoni 1561 berichtet: „man macht so viele Medaillen, dass sich jede Person heutzutage porträtieren läßt, und auf den Plätzen [Mailands] sind die Verkaufsstände voll mit Schwefelabgüssen [nach diesen Medaillen], die nicht viel kosten und schön anzusehen sind.“¹⁵ Vergleicht man Woeiriots Stück mit den zwei nur vier Jahre zuvor, 1554/55 entstandenen Medaillen auf Francesco Taverna von Pietro Paolo Galeotti (Abb. 3),¹⁶ scheint es sogar, als ob Woeiriot bewußt einige Gestaltungselemente dieser



Abb. 3: Pietro Paolo Galeotti: Francesco Taverna. 1554/55. London, Victoria & Albert Museum

- 13 Choné 1991, S. 556. – ‚Hofbildhauer‘ bei De Montenay 1571, *Extrait du Privilege*. – Vgl. auch Lepage 1875, S. 110 zur Bezahlung über 100 *francs* an Woeiriot „ymagier“ aus der herzoglichen Kasse 1572/73 für „certaines figures qu’il a taillé et gravé en bronze, desquelles il a fait présent à Monseigneur.“
- 14 Zu Mailand und Taverna vor allem Cupperi 2008. – Cupperi 2013.
- 15 So Leone Leoni in einem Brief an den Bischof von Arras vom 14. Mai 1561: „[...] ne fano tante [medaglie], che ogni persona oggi si fa ritrarre, et ne sono sopra le piazze i banchi carichi di solfo, per esser cosa di pocco costo, et fa bel uedere; [...]“ Zit. nach Plon 1887, S. 385f.
- 16 *Currency of Fame* 1994, S. 164f., Kat. 57 (Donald Myers). – Toderi und Vannel 2000, Kat. 1506f. – Attwood 2003, Bd. 1, Kat. 837 und 160 (mit Zweifeln an der Zuschreibung an Galeotti).

vorausgehenden Medaillen aufgegriffen hätte, um umso deutlich in Wettstreit mit diesen zu treten: Die Angleichungen betreffen neben der Gestaltung der Inschrift und ihrem Verhältnis zur Büste vor allem den Ort der Künstlersignatur rechts im Plattengrund. Dazu kontrastieren die von Woeiriot in ganz anderer Weise plastisch in den Raum gedrehte Büsten im Dreiviertel-Profil aber auch besonders augenfällig.

Entscheidend für ein Verständnis der Medaillen dürfte schließlich nicht nur sein, dass der Mailänder Großkanzler intensive Kontakte zum französischen Hof pflegte, sondern auch, dass Taverna unmittelbar vor ihrer Entstehung im Jahr 1558 vom Vorwurf der Korruption und Unterschlagung freigesprochen und wieder als Großkanzler eingesetzt worden war, während er die drei Jahre zuvor mit Anschuldigungen zu kämpfen hatte und sogar im Gefängnis saß.¹⁷ Die Medaillen waren insofern auch der Beweis, dass er wieder in der Gesellschaft ‚zurück‘ war.

Freilich scheinen die beiden Taverna-Medaillen die Frage nach Woeiriots numismatischem Œuvre eher noch zu verkomplizieren als zu vereinfachen. Denn das einzige Beispiel, für das Woeiriots Autorschaft bislang allgemein akzeptiert wird, sieht stilistisch doch sehr anders aus. Es handelt sich um die 1566 datierte Schaumünze auf den zu diesem Zeitpunkt 97jährigen Lyoneser Goldschmied und Gelegenheitsdichter Simon Costière, von dem drei untereinander abweichende Versionen bekannt sind (Abb. 4a–b, 5). Victor Tourneur glaubte 1925 bei einem Exemplar in Brüssel am unteren Rand der Büste das schwer lesbare Monogramm „PWBF“ (‚F‘ für ‚fecit‘) erkennen zu dürfen.¹⁸ Und: Tourneur argumentierte, dass die drei bekannten Varianten der Costière-Medaille zu drei unterschiedlichen, weit auseinanderliegenden Zeitpunkten gefertigt wurden: 1566, frühes 17. Jahrhundert und nach dem 17. Jahrhundert. Dass Woeiriot das Bildnis dieses später mit über 102 Jahren verstorbenen Mannes gefertigt haben soll, hat darüber hinaus in der Folge zu Spekulationen Anlaß gegeben, Woeiriot habe seinerzeit nicht nur bei seinem Vater, sondern danach bei Costière eine Goldschmiede-Lehre absolviert.



Abb. 4a–b: Pierre II. Woeiriot de Bouzey (zugeschr.): Simon de Costière. 1566. Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Médailles

Abb. 5: Pierre II. Woeiriot de Bouzey (zugeschr.): Simon de Costière. 1566. Washington, National Gallery of Art

Allerdings unterscheidet sich die Art der Signatur auf Costières Medaille mit vier Buchstaben hintereinander nicht nur von den anderen Signaturen Woeiriots aus dieser Zeit, sie findet sich auch nicht auf den anderen Exemplaren dieser Medaillenversion. Zudem scheint diese Variante nicht nur gröber gearbeitet und weniger geschickt in der Verbindung von Büste und Inschrift als die Fassung, wie sie etwa die National Gallery in Washington bewahrt (die laut Tourneur aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen soll). Die Datierung der Washingtoner Version entspricht in ihrer Platzierung auf der unteren Schnittfläche der Büste auch in etwa der Datierungsweise

¹⁷ Calvi 1882. – *Storia di Milano* 1961, S. 462.

¹⁸ Zu den Medaillen Woeiriots grundlegend *Meaume 1874* und *Tourneur 1925*, der auch die älteren Zuschreibungen bespricht. Siehe unten Katalog 3.

der Medaille für Clara Taverna. Mit dieser vergleichbar ist hier zudem die plastisch präzise durchgearbeitete Gesichtspartie des Dargestellten – wenngleich diese Costière-Medaille insgesamt erkennbar mit weniger Aufwand hergestellt wurde. Evident ist allerdings, dass sich diese (losen) Vergleiche an der Grenze dessen bewegen, was eine stilistische Analyse leisten kann.

Zwei Schlußfolgerungen deuten sich an: Woeiriot war als Medailleur keinesfalls ein *dilettante*,¹⁹ die Ausarbeitung seiner Porträts in diesem Bildmedium erfolgte auf ähnlich perfektioniertem Niveau wie bei seinen Druckgraphiken und vermutlich auch seinen Goldschmiede- und Schmuckarbeiten. Der weniger aufwendige Stil bei Costière wäre dann also überhaupt nur als Ergebnis bewußter Entscheidung zu verstehen. Es bleibt die Verunsicherung durch die vermeintlich spätere Fassung etwa in Washington, die möglicherweise die qualitativ bessere Version darstellt. Dies ließe sich vielleicht so erklären, dass erst bei einem späteren Nachguß/Restitutionsstück das Künstlermonogramm Woeiriots ein einziges Mal eingearbeitet wurde – und damit die ‚anonyme‘ Medaille auf Costière ‚interessanter‘ gemacht werden sollte?



Abb. 6: Anonym (teils Pierre II. Woeiriot de Bouzey zugeschr.): Charles IX., König von Frankreich, und Charles III., Herzog von Lothringen. Zwischen 1560 und 1574. Washington, National Gallery of Art

Mit der Ausarbeitung der Costière-Medaille weiterhin vergleichbar scheint schließlich ein Bildnis von Charles III. von Lothringen. Dieses findet sich auf einer Medaille, deren anderer Seite das Konterfei von Charles IX. von Frankreich ziert, das stilistisch jedoch einigermaßen anders gestaltet ist (Abb. 6a–b).²⁰ Wenn Woeiriot auch an diesem Stück beteiligt gewesen sein sollte, müßte man eine komplizierte (freilich nicht unvollstellbare) Beteiligung mehrerer Modelleure annehmen, bei der Woeiriot wohl vor allem auch die Inschrift auf der Seite von Charles III. von Lothringen nicht selbst ausgeführt hätte. Gerade vor dem Hintergrund dieser möglichen weiteren Zuschreibungen an Woeiriot wird aber auch nochmals ersichtlich, dass die beiden Taverna-Medaillen seine Meisterstücke in diesem Medium darstellen.

Der Fall des Pierre Weiriot gewinnt aber nicht zuletzt auch durch dessen großes künstlerisches Selbstbewußtsein an Interesse. Dieses zeigt sich nicht nur in dem frühen, dem ersten in Frankreich überhaupt produzierten druckgraphischen Selbstbildnis und im lebenslang vorgetragenen Anspruch, dem Adel anzugehören. Woeiriot äußerte sich vor allem in den Vorworten seiner Publikationen auch in seltener Explizitheit zu seinen künstlerischen Intentionen. ‚Medailleur‘ ist dabei, wie angedeutet, noch keine Kategorie – in Frankreich scheint der Begriff zu dieser Zeit ganz unbekannt. Wenn er in seltenen Fällen in Italien verwendet wird, dann kann er neben

19 Anders noch Pfisterer 2012, S. 128f.

20 Diese erstmals von Meaume 1874 geäußerte Attribution, bereits von Tourneur 1925 nur unter Vorbehalt (allein die Seite mit Charles III. von Woeiriot?) akzeptiert, wird seitdem ohne weitere Argumente wiederholt; siehe unten Katalog 4.



Abb. 7a–b: Antoine Le Pois: *Discours sur les medalles et graveurs antiques, principalement Romaines*. Paris 1579, Taf. A und a

einem Medaillen-Produzenten auch einen Münz- und Medaillenkennner oder –sammler meinen.²¹ Woeiriot selbst betont vielmehr vier andere Punkte: Die Goldschmiedekunst habe ihm den Weg zu allen anderen Künsten eröffnet; er besitze eine umfassende, humanistisch-antiquarische Bildung; seine Reisen hätten ihm die besten Meister und Werke aus Antike und Gegenwart vor Augen geführt; und der Wert seiner Kunst gründe vor allem in seiner Erfindungskraft.

Die Bildung und Gelehrsamkeit Woeiriots zeigt sich dabei nicht nur in Büchern wie dem *Pinax iconicus* von 1556, wo Woeiriot als Autor einer neuen Art von illustriertem Antikenkommentar auftritt. Die Quellen überliefern für Woeiriot mehrere offenbar sehr geschätzte druckgraphische Serien zu antiken Kaisern und Monumenten. Erhalten haben sich seine Miniaturkopien nach Giovanni Battista Cavalieris Stichsammlung zu den antiken Statuen Roms sowie die Illustrationen (Holzschnitte und Radierungen) in der 1579 veröffentlichten Abhandlung über antike Münzen und geschnittene Steine des Lyoner Mediziners Antoine le Pois (*Discours sur les medalles et graveurs antiques*).²² Bei diesen Tafeln beeindruckt vor allem Woeiriots Bemühen, die Darstellungen so zu differenzieren, dass der Unterschied zwischen den in den Stein eingegrabenen Bildern und den erhabenen Reliefs auf den Münzen deutlich wird (Abb. 7a–b).

Vor allem aber bringt Woeiriots 1561 in Lyon bei Rouille in einer französischen und italienischen Ausgabe publiziertes Büchlein über Ringe (*Livre d'Aneaux d'Orfèverie* bzw. *Libro d'Anelli d'Orefici*) die angesprochenen

21 Caro 1757, S. 121 (Brief vom 29. März 1559 an den Sammler Antonio Palma): "per esser voi medaglista, e per darmi anco delle medaglie, [...]" Sixtus' V. gewährt dann einer Reihe von „medallari“ mit einem *privilegium Pontificis* das Recht, Medaillen mit seinem Bildnis herzustellen, vgl. Alteri 2004, S. 94. In Frankreich spricht Poullain 1612, S. 58 von "nos Medaillistes". – Den Hinweis auf Sixtus verdanke ich Martin Hirsch, der eine Studie zur Berufsbezeichnung der Medailleure im Druck hat.

22 Le Pois 1579. – Dazu Pfisterer 2012. – Choné 2011. – Zum (politischen) Deutungspotential ‚moderner Medaillen‘ im Lyon des späten 16. Jahrhunderts siehe bereits Favier 1573.

Aspekte auf den Punkt.²³ Schon das Thema kann als Selbstbezug verstanden werden, bestand das Woeiriot-Wappen doch aus drei Ringen. Dediziert war es dem Humanisten-Freund Woeiriots, Bartélémy Aneau (d.h. ‚Ring‘). Das eröffnende Sinnbild deutet den Ring dann als Symbol für das allumfassende („enkyklos“ – ‚kreisförmige‘) Wissen der Antike. Die 38 folgenden Tafeln (einschließlich zweier Entwürfe zu Ohrringen) entfalten quasi das gesamte Wissen und die gesamte Inventivkraft zum Thema Ringe und enden angemessen mit einem Todesring. Die vorangestellte Erklärung zur „Intention des Autors“ liest sich wie eine Programmschrift für ‚mobile Goldschmiede‘: „Da ich von meiner ersten und ursprünglichen Beschäftigung, der Goldschmiedekunst, die von den manuellen Künsten das kostbarste und unvergänglichste Material bearbeitet, d.h. das Gold, wie es der Name dieser Kunst anzeigt, die Grundlage genommen habe und diese dann auf die Kunst des Porträts, der Malerei und Skulptur, der Perspektive und Architektur, außerdem auf vertieften und erhabenen Reliefschnitt, die Gravierkunst und die Nachahmung der Natur angewandt habe, die ich [allesamt] sowohl von der Natur selbst als auch durch Unterweisung der großen Meister, aber auch durch Arbeit und dauernde Übung und sorgfältiges Nachahmen bei weiten, verschiedenen und bemerkenswerten Reisen gelernt habe: um die antiken Ausnahmewerke zu sehen, zu studieren und ihnen nachzueifern und diese nach meiner Möglichkeit zu erneuern und wiederzugeben; [...]; um wegen all dem nicht undankbar zu erscheinen gegenüber meiner ersten Beschäftigung mit der Goldschmiedekunst, die mir den Weg zu allen anderen [Künsten] eröffnet hat und bei der ich begonnen habe, deshalb wollte ich ihr [mit diesem Buch] meine Referenz erweisen [...].“²⁴ Woeiriots Gaben sind seine variationsreichen Erfindungen, von denen er behauptet, dass sie sich entscheidend seiner Mobilität verdanken: gespeist von Erfahrungen aus verschiedensten Gegenden und realisiert in den unterschiedlichsten künstlerischen Medien. Die Medaille war ein wichtiges Element in diesem Reigen – dessen Logik aber nur funktioniert, weil Woeiriot das gesamte künstlerische Wissen und Betätigungsfeld für sich in Anspruch nahm, und eben nicht als spezialisierter Medailleur auftrat. Diese Schlußfolgerung ist nun letztlich gar nicht weit von derjenigen Einschätzung entfernt, in der erstmals explizit von Woeiriot als Medailleur die Rede gewesen war, wenn auch mit anderen Begründungen – nämlich in Pierre-Jean Mariettes Manuskript gebliebenen Notizen zu einem Künstlerlexikon aus dem mittleren 18. Jahrhundert: „[...] j’ai toujours soupçonné Woeiriot de n’avoir pas fait sa principale profession de la gravure en taille douce, ainsi que beaucoup d’orfèvres de son temps, qui tous ont gravé et fait des médailles. Il falloit alors plus d’une profession pour faire subsister un artiste, surtout quand c’étoient des professions où l’ouvrier pouvoit être employé par toutes sortes de gens.“²⁵

23 Zur Deutung ausführlicher Pfisterer 2012, S. 121f.; in diesem Band sind auch alle für die Kunstauffassung Woeiriots relevanten Texte abgedruckt.

24 *Woeiriot 1561*: „Parquoy ie de mon premier & propre estat, Orfevre, qui des arts manuez tracte le plus precieux & plus incorruptible subiet, qui est l’or, comme le nom de l’art le mostre, ayant par iceluy prins principe, & depuis à iceluy adiousté les art de pourtaicture, peinture, & sculpture, perspective & Architecture, auûi de taille enlevée, & enfoncée, engraveure, & imitation du naturel, provenues tant de nature propre, que acquises par instruction des Maistres eleuz, que auûi par labeur, & exercice continuel, & imitation diligente, aveq peregrination lointaine diverse & curieuse : pour voir, connoistre, & ensuivre les singularitez antiques, & icelles à ma poûbilité renouveler & représenter : En sorte que peu ne me semble, & ne me repens y avoir employé partie de ma ieuneûe : le n’ay voulu estre ingrat envers, mon premier art d’orfevrerie, qui aux autres m’ha ouvert le chemin, & par lequel i’ay commencé : Ains[i] à sceluy ay voulu rendre devoir de reconoiûance aveq acceûion des parties que te pourroye avoir acquises.“ – Auf die Bedeutung dieser Passage verweist auch *Mendrel 2014*.

25 *Mariette 1851–1860, Bd. 1, S. 381* (s.v. Clouet, François).

KATALOG DER MEDAILLEN VON PIERRE II. WOERIOT DE BOUZEY

SIGNIERT:

1. Francesco Taverna (1488–1560), Großkanzler von Mailand

Av: Büste in Dreiviertelansicht nach rechts: „FRAN[ciscus] . TABERNA . CO[mes] . LANDR[iani] . MAGN[us] . CANCELLARIVS . AN[norum] . LXX“, im Feld rechts Monogramm „PWBF“

Rv: –

Guß; Bronze; 70,3–71 mm (Berlin, Staatl. Museen, Münzkabinett)

Lit.: *Armand 1883–1887, Bd. 2, S. 205, Kat. 13, Bd. 3, S. 112f., 255* (anonymer Mailänder Medailleur). – *Börner 1997, S. 181, Kat. 785f.* (anonymer Mailänder Medailleur). – *Toderi und Vannel 2000, Bd. 1, Kat. 148f.* („Monogrammista V.V.P.“). – *Cupperi 2008, S. 150f.* (Monogrammist WPBF [Peter Weinher?]). – *Wettstreit in Erz 2013, S. 270, 277f., Kat. 193a–b (Walter Cupperi)* (Monogrammist WPBF [Peter Weinher?]).

2. Clara Taverna Tolentino (genaue Lebensdaten unbekannt), Gattin von Francesco

Av: Büste in Dreiviertelansicht nach links: „CLARA . TOL[entina] . TABER[n]A . VX[or] . SVP[remi] . CANCELL[arii]“, im Feld rechts Monogramm „PWBF“, am Büstenschnitt des Armes datiert „1559“

Rv: –

Guß; Bronze; 71 mm (Berlin, Staatl. Museen, Münzkabinett; einziges bekanntes Exemplar)

Lit.: Wie Nr. 1.

ZWEIFELHAFT:

3. Simon de Costière (1469–nach 1572), Goldschmied, Juwelier und Dichter in Lyon

Variante 1

Av: Brustbild mit Hut: „SIMON · COSTIERE · AN · AE [lig.] · 97 · 1566“

Rv: –

Guss; Bronze; 57 mm (Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Médailles)

Variante 2

Av: Brustbild mit Hut: „SIMON · COSTIERE · AN · ET [lig.] · AE [lig.] · 97“, am Büstenschnitt des Armes datiert „1566“

Rv: –

Guss; Kupferlegierung; 68,3 mm; 110,79 g (Washington, National Gallery of Art)

Lit.: *Rondot 1888, S. 21, 41* (möglicherweise Selbstbildnis). – *Mazerolle 1902–1904, Bd. 1, xcvi und Bd. 2, Nr. 438* (anonym). – *Rondot 1904, S. 167* (Selbstbildnis Costières). – *Tourneur 1925*. – *Jones 1982, Bd. 1, S. 112f., Nr. 97* (Woeiriot). – *Currency of Fame 1994, S. 314 (Jean-Baptiste Giard)*. – *Pollard 2007, Bd. 2, S. 623, Nr. 623* (Woeiriot, aber Version 2 in Washington als autograph und beste erhaltene Version). – *Rouhette und Tuzio 2008*. – *Lyon Renaissance 2015, Kat. 145*.

Kommentar: Nach *Tourneur 1925, S. 87* handelt es sich bei Variante 1 um Woeiriots Werk, bei Variante 2 um eine Überarbeitung/Nachschöpfung des frühen 17. Jahrhundert („elle a été refaite à coup sûr postérieurement au debut du XVI^e siècle“). Zentrales Argument dafür ist die vermeintlich sinnlose, falsche Inschrift mit dem ligierten „ET“. Vorgeschlagen sei hier, es als „TE“ und Abkürzung von *terrenus* zu verstehen: „anno terrenae

aetatis“. Die ungewöhnliche Wendung würde dann das bemerkenswert lange ‚irdische Leben‘ des Dargestellten im Unterschied zu seinem ewigen himmlischen hervorheben. Dagegen unterscheidet sich die Inschrift von Variante 1, die Alter und Datum zusammen in der Umschrift angibt, von Woeiriots Werken Kat. 2 und 4 (?), die auf dem Büstenschnitt des Armes datieren.

4. Charles IX. (1550–1574), König von Frankreich (ab 1560), und Charles III. (1543–1608), Herzog von Lothringen (ab 1545)

Av: Brustbild in antikisierender Rüstung mit Lorbeerkranz: „CAROLVS · IX · GALLIAR' · REX ·“; unter der Büste „1572“.
Rv: Brustbild mit federgeschmücktem Hut: „CAROL[us] · D[ei] · G[r]at[i]ae · CAL[ab]riae · LOTH[ar]ingiae · B[arri] · GEL[riae] · DVX“

Guss; Kupferlegierung; 46,9 mm; 58,12 g (Washington, National Gallery of Art; Exemplar der ehem. Sammlung Monnier Nr. 444 aus Silber, 47 mm)

Lit.: *Robert-Dumesnil 1835–1868, Bd. 9, S. 329 (Édouard Meaume)*. – *Meaume 1874*. – *Lepage 1875, S. 110* (keine Rechnungsnachweise für eine entsprechende Medaille in der herzoglichen Buchhaltung), *S. 221* (Zuschreibung referiert). – *Mazerolle 1902–1904, Bd. 1, xciv und Bd. 2, Nr. 356* (Zuschreibung referiert). – *Rondot 1904, S. 93, 213* (nur Seite mit Charles III. von Woeiriots?). – *Tourneur 1925* (nur Seite mit Charles III. von Woeiriots?). – *Pollard 2007, Bd. 2, S. 833, Nr. 873* (beide Seiten von Woeiriots).

NICHT VON WOERIOT

5. Jeton auf die Heirat 1575 von Erich II. von Braunschweig-Lüneburg-Calenberg (1528–1584) und Dorothea von Lothringen (1545–1612)

Av: Verschlungene Initialen ‚E‘ und ‚D‘: „ENRICVS · ET · DOROTHEA“

Rv: Alter, über dem zwei Hände aus Wolken ineinander gelegt sind, darüber die Sonne: „# AD PERP[etua] · FOEL[icitas] · CONNVB[us] · MEMOR[ia] 1575“, auf dem Altar „FIDEI“

Prägung; Silber; 22 mm; 2,47 g (Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Münzkabinett)

Lit.: *Brockmann 1985, Bd. 1, S. 33, Kat. 25a*. – Online-Katalog Landesmuseum Württemberg, Münzkabinett (<http://www.museum-digital.de/bawue/index.php?t=objekt&suinin=1&extern=yes&exWho=1&oges=4236>) (Matthias Ohm)

Kommentar: Die Zuschreibung Brockmanns basiert auf dem Lothringer Kreuz, das als „Zeichen des Medailleurs“ verstanden wird, und dem Umstand, dass die Hochzeit in Nancy abgehalten wurde und der Jeton dort entstand. Das Kreuz mit Doppelbalken dürfte aber schlicht auf die Herkunft Dorotheas verweisen, es stimmt mit Woeiriots Signatur der Zeit nicht überein.

6. Jeton auf die Heirat 1575 von Erich II. von Braunschweig-Lüneburg-Calenberg (1528–1584) und Dorothea von Lothringen (1545–1612)

Av: Ein gepanzerter Arm: „+ FECIT · POTEN[tia] · IN · BRACHIO · SVO“

Rv: Altar wie bei Nr. 5, über dem zwei Hände aus Wolken ineinander gelegt sind, darüber die Sonne: „# AD PERP[etua] · FOEL[icitas] · CONNVB[us] · MEMOR[ia] 1575“, auf dem Altar „FIDEI“

Prägung; Bronze; 22 mm (Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Münzkabinett)

Lit.: *Brockmann 1985, Bd. 1, S. 33, Kat. 25b*.

Kommentar: Wie für Nr. 5.

7. Henri II. (1519–1559, König ab 1547) und Caterina de' Medici (1519–1589)

Av.: Brustbildnis in Rüstung, mit Lorbeerkranz und Ordenskette des Hl. Michael: „HENRICVS · II · GALLIARVM REX INVICTISS · P P ·“

Rv.: Büste nach links: „KATHARINA · DE · MEDICIS · REGINA · FRANCORVM ·“ Unter der Büste: „1555“

Guß, Silber, 53,5–55 mm (Paris, Bibliothèque Nationale, Sér. Roy. 107 und München, Staatl. Münzsammlung; Exemplar der ehem. Sammlung Baron J. Pichon Nr. 335 Prägung aus Bronze, 54 mm; Exemplar British Museum Prägung aus Blei, 59 mm)

Lit.: *Robert-Dumesnil 1835–1868, Bd. 9, S. 329 (Édouard Meaume). – Rondot 1887, S. 72. – Mazerolle 1902–1904, Bd. 1, S. xciv–xcv, Bd. 2, Nr. 102 (Zuschreibung offen). – Jones 1982, Bd. 1, S. 88, Kat. 68.*

8. Henri II. (1519–1559, König ab 1547) und Caterina de' Medici (1519–1589); Goldmedaillen für deutsche Offiziere nach der Entsetzung von Thionville 1558 im Auftrag des Marschalls von Vieilleville

Nicht identifiziert

Lit.: *Mariette 1851–1860, Bd. 1, S. 381 (s.v. Clouet, François). – Barre 1867, S. 176. – Mazerolle 1902–1904, Bd. 1, S. xciv–xcv (widerlegt Barres Gleichsetzung mit den 1558 bei Guillaume Martin in Auftrag gegebenen Stücken, Typus nicht identifiziert).*

BIBLIOGRAPHIE

- Alteri 2004 *Giancarlo Alteri, Summorum Romanorum Pontificum Historia Nomismatibus Recensitis Illustrata Ab Saeculo XV ad Saeculum XX. Città del Vaticano 2004.*
- Armand 1883–1887 *Alfred Armand, Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. 3 Bde. Paris 1883–1887.*
- Attwood 2003 *Philip Attwood, Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections. London 2003, 2 Bde.*
- Barre 1867 *Albert Barre, Graveurs généraux et particuliers des monnaies de France; contrôleurs généraux des effigies; noms de quelques graveurs en médailles de la Renaissance française. Paris 1867 [zuerst in diesem Jahr in: Annuaire de la Société française de numismatique].*
- Bellini 1998 *Paola Bellini, L'opera incisa di Giorgio Ghisi. Bassano del Grappa 1998.*
- Börner 1997 *Lore Börner, Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock, 1450 bis 1750 (Bestandskatalog des Münzkabinetts Berlin). Berlin 1997.*
- Brockmann 1985 *Günther Brockmann, Die Medaillen der Welfen. Köln 1985, 2 Bde.*
- Calvi 1882 *Felice Calvi, Il gran cancelliere Francesco Taverna e il suo processo secondo nuovi documenti. In Archivio storico Lombardo 9, 1882, S. 5–11.*
- Campo 1998 *Robert E. Campo, Ronsard's Contentious Sisters. The Paragone between Poetry and Painting in the Works of Pierre Ronsard. Chapel Hill (NC) 1998.*
- Caro 1757 *Annibal Caro, Opere, Bd. 2: Lettere familiari. Venedig 1757.*
- Cavalieri 2001 *Giovanni Battista Cavalieri. Un incisore trentino nella Roma dei Papi del Cinquecento. Villa Lagarina 1525–Rom 1601. Hrsg. v. Paola Pizzamano. Rovereto 2001.*
- Choné 1991 *Paulette Choné, Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525–1633). «Comme un jardin au cœur de la chrétienté». Paris 1991.*
- Choné 2011 *Paulette Choné, 'Hauts discours plaisans, industrieux, chascun selon son coeur, son art & suffisance ...' Notes de lecture en marge de Discours sur les medalles et graveures antiques ... d'Antoine Le Pois (1579). In: Le livre demeure. Studies in book history in honour of Alison Sauners. Hrsg. v. Alison Adams und Philip Ford. Genf 2011, S. 59–80.*
- Clément 1591 *Nicolas Clément, Austrasiae Reges Et Duces Epigrammatis. Köln 1591.*
- Coutumes générales 1607 *Coutumes générales du bailliage du Bassigny, rédigées par les trois Estats d'iceluy, conuocquez à c'est effect par Ordonnance de Serenissime Prince Charles par la grace de Dieu, Duc de Calabre, Lorraine, Bar, Gueldres, etc. ... Pont-a-Mousson 1607.*
- Cupperi 2008 *Walter Cupperi, La medaglia nella Milano asburgica (1535–1571). Artisti, committenti e fortuna europea, Diss. Scuola Normale Superiore, Pisa 2008 [online: **].*
- Cupperi 2013 *Walter Cupperi, Grenzverkehr. In: Wettstreit in Erz 2013, S. 270–273.*
- Currency of Fame 1994 *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance. Hrsg. v. Stephen Scher. New York 1994.*
- De Montenay 1571 *Georgette de Montenay, Emblèmes ou devises chrestiennes. Lyon 1571.*

- Favier 1573 *Nicolas Favier, Figvre Et Exposition Des Povtraictz Et Dictons contenuz es medailles de la conspiration des rebelles en France, opprimee & estaincte par le Roy Tres-Chrestien, Charles IX. le 24. iour d'Aoust 1572. Lyon 1573.*
- Fontaine 1557 *Charles Fontaine, Odes, enigmes et epigrammes. Lyon 1557.*
- Fontaine 2002 *Marie M. Fontaine, Antiquaires et rites funéraires. In: Les funéraires à la Renaissance. Hrsg. v. Jean Balsamo. Genf 2002, S. 329–355.*
- Gautrot 2003 *André Gautrot, Pierre Woeiriot, les Briot et les Guichard. Graveurs, medailleurs et monnayeurs, Langres 2003.*
- Illustrated Bartsch 1982 *The Illustrated Bartsch, Bd. 29. Hrsg. v. Suzanne Boorsch. New York 1982.*
- Iwai 1986 *Mizue Iwai, L'œuvre de Pierre Woeiriot (1532–1599). Paris [1986] [Thèse de Doctorat de 3^e Cycle].*
- Jones 1982 *Mark Jones, A Catalogue of the French Medals in the British Museum. London 1982, 2 Bde.*
- Jones 1987 *Mark Jones, Medal-Making in France 1400–1650: The Italian Dimension. In: Italian Medals. Hrsg. v. John Graham Pollard (Studies in the History of Art 21). Washington 1987, S. 57–71.*
- Lepage 1875 *Henri Lepage, Notes et documents sur les graveurs de monnaies et médailles et la fabrication des monnaies des ducs de Lorraine depuis la fin du XV^e siècle. Nancy 1875 [zuerst in: Mémoires de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée Historique Lorrain sér. 3, 3, 1875].*
- Le Pois 1579 *Antoine le Pois, Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement Romaines. Paris 1579.*
- Ludwig 1998 *Walter Ludwig, Das bessere Bildnis des Gelehrten. In: Philologus 142, 1998, S. 123–161.*
- Lyon Renaissance 2015 *Lyon Renaissance, Arts et Humanisme. Hrsg. v. Ludmila Virassamynäiken. Lyon/Paris 2015.*
- Marot 1952 *Pierre Marot, L'edition des 'Icones XXXV ad sacrae historiae fidem compositae' de Pierre Woeiriot. In: Gutenberg Jahrbuch 1952, S. 136–145.*
- Mariette 1851–1860 *Pierre J. Mariette, Abecedario ... et autres notes inédites ... sur les arts et les artistes. Hrsg. v. Charles-Philippe de Chennevières und Anatole de Montaiglon, 6 Bde. Paris 1851–1860.*
- Mazerolle 1902–1904 *Fernand Mazerolle, Les médailleurs français du XV^e siècle au milieu du XVII^e siècle, 3 Bde., Paris 1902–1904.*
- Meaume 1874 *Édouard Meaume, Les médailles gravées par Pierre Woeiriot de Bouzey. In: Journal de la Société d'Archéologie Lorraine 1874, S. 171–175.*
- Mendrel 2014 *Thomas Mendrel, L'Escarcelle et le cœur du 'bon chrestien'. Une nouvelle pièce d'orfèvrerie de Pierre Woeiriot (1532–1599). In: Peindre à Lyon au XVI^e siècle. Hrsg. v. Frédéric Elsig. Cinisello Balsamo 2014, S. 107–117.*
- Pfisterer 2012 *Ulrich Pfisterer, Die Kunst der Übersetzung. Pierre Woeiriot, Giovanni Battista Cavalieri und die Antike in Frankreich. In: Pierre II. Woeiriot de Bouzey: Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus. Hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Heidelberg 2012, S. 113–229.*
- Plon 1887 *Eugène Plon, Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II. Paris 1887.*

- Pollard 2007** *John Graham Pollard, Renaissance Medals II: France, Germany, The Netherlands, and England (The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue). New York/Oxford 2007.*
- Poullain 1612** *Henri Poullain, Traictés des monnoyes. Paris 1612.*
- Robert-Dumesnil 1835–1868**
Alexandre P. Robert-Dumesnil, Le peintre-graveur français, 10 Bde. Paris 1835–1868.
- Rondot 1887** *Natalis Rondot, Jacques Gauvain. Orfèvre, graveur et médailleur à Lyon au seizième siècle. Lyon 1887.*
- Rondot 1888** *Natalis Rondot, Les orfèvres de Lyon, du XIV^e au XVIII^e siècle. Paris 1888.*
- Rondot 1904** *Natalis Rondot, Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France. Paris 1904.*
- Rouhette und Tuzio 2008** *Thierry Rouhette und Francesco Tuzio, Musée des Beaux-Arts de Lyon. Médailles françaises des XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles. Lyon 2008.*
- Storia di Milano 1961** *Storia di Milano. Bd. 9: L'epoca di Carlo V (1535–1559). Mailand 1961.*
- Toderi und Vannel 2000** *Lorenzo Toderi und Fiorenza Vannel, Le medaglie italiane del secolo XVI. Florenz 2000, 3 Bde.*
- Tourneur 1925** *Victor Tourneur, Simon Costière et Pierre Woeiriot. In: Arethuse. Revue trimestrielle d'art & d'archéologie 2/3, 1925, S. 85–88.*
- Warburg [1912] 1922** *Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma [1912]. Rom 1922, S. 179–193.*
- Wettstreit in Erz 2013** *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Hrsg. v. Walter Cupperi, Martin Hirsch, Annette Kranz und Ulrich Pfisterer. Berlin/München 2013.*
- Woeiriot 1556** *Pierre Woeiriot, Pinax iconicus antiquorum ac variorum sepulturis rituum ex Lilio Gregorio excerpta, picturisq; iuxta Hypographas exacta arte elaboratis effigiata ... Lyon 1556.*
- Woeiriot 1561** *Livre d'Aneaux d'Orfèverrie de l'Invention de Pierre Woeiriot Lorrain, Lyon 1561 [Reprint hrsg. v. Diana Scarisbrick. Oxford 1978].*

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1a–c, 2a–c: Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett:

Abb. 3: Currency of Fame 1994

Abb. 4a–b: Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Médailles

Abb. 5, 6: Pollard 2007

Abb. 7: Autor