

ULRICH PFISTERER

Beweise von Glückseligkeit

Künstlerbildnisse in Serien: Interesse, Status, Kanon

*Quo maius, ut equidem arbitrator, nullum est
felicитatis specimen quam semper omnes
scire cupere, qualis fuerit aliquis.*

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

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

Pantheon – Parnass

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

Sammlungen von Bildnissen – Serien von Künstlern

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



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

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

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

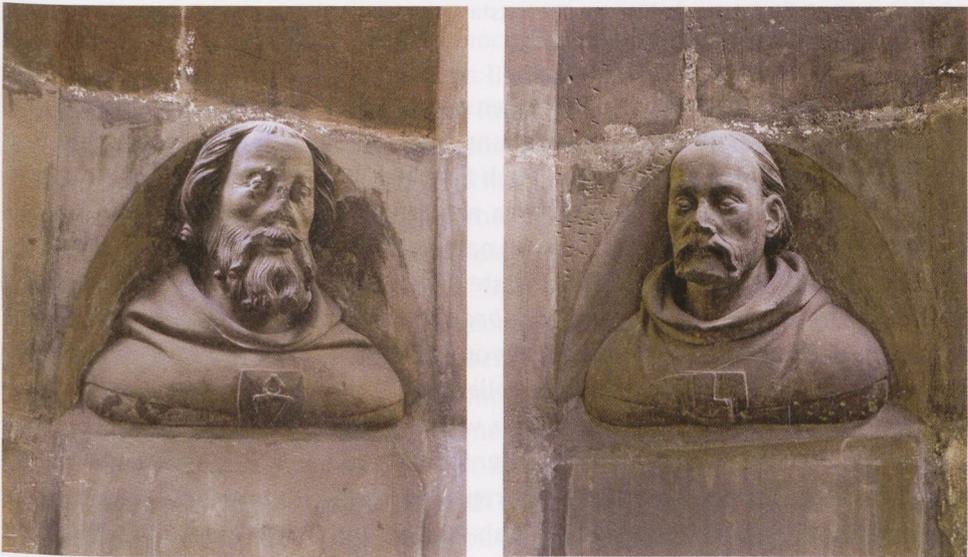


Abb. 4a u. b: Peter Parler: Matthias von Arras und Selbstbildnis, um 1374/75, Prag, Veitsdom



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

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

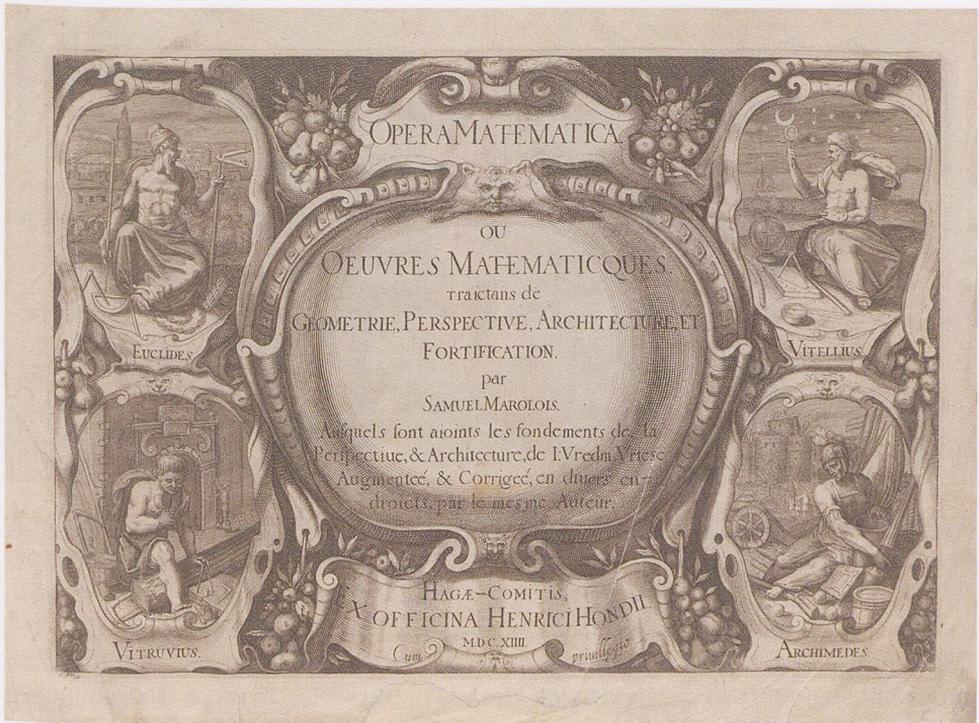


Abb. 6: Samuel Marolois: Opera mathematica – Œuvres mathématiques, Den Haag 1614, Titelblatt

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

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

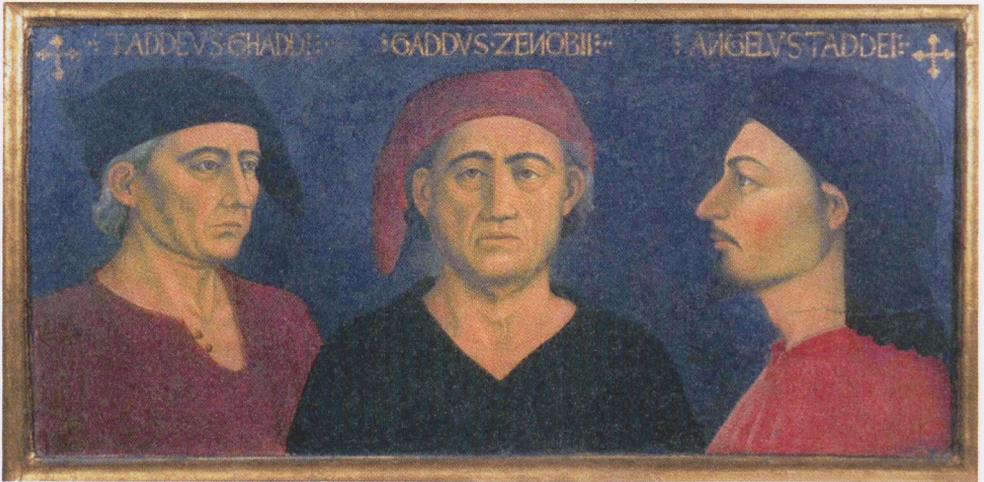


Abb. 7: Unbekannter Maler: Bildnistafel des Gaddo, Taddeo und Agnolo Gaddi, um 1420/30, Florenz, Galleria degli Uffizi

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

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

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

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

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

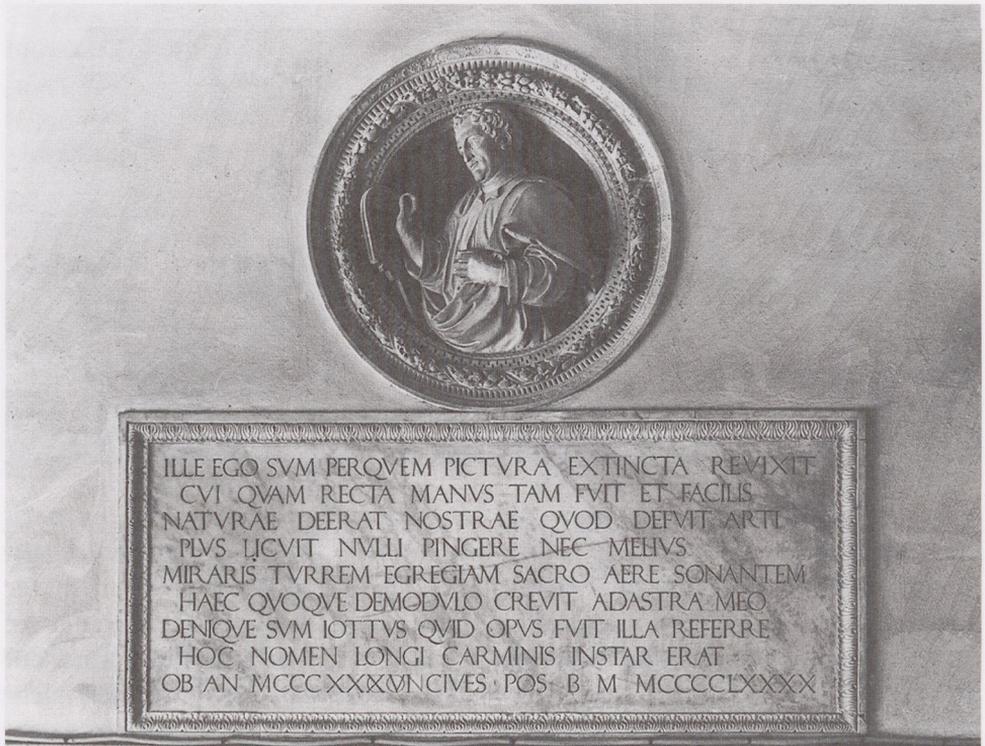


Abb. 8: Benedetto da Maiano: Epitaph für Giotto, 1489/90, Florenz, Dom

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

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

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

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

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



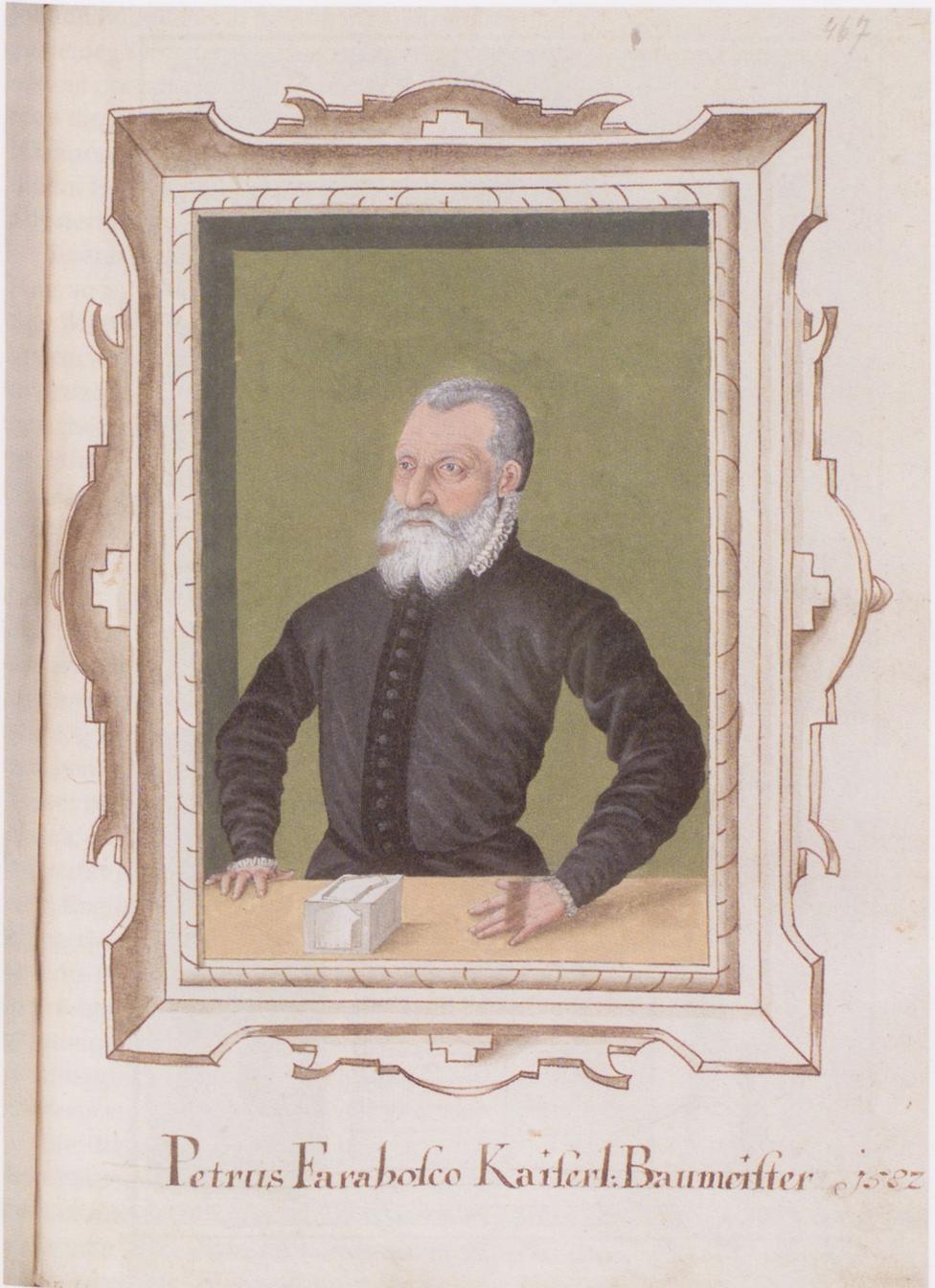
Abb. 9: Tobias Stimmer: Leon Battista Alberti, in: Paolo Giovio: *Elogia virorum literis illustrium*, Basel 1577, S. 63

Aufstieg des Geniekults im späteren 18. Jahrhundert nicht vorschnell für die gesamte Frühe Neuzeit zu generalisieren. So finden sich etwa im Porträtbuch des Hieronymus Beck aus dem späten 16. Jahrhundert unter 240 Bildnisminiaturen überhaupt nur drei Celebritäten, neben Amerigo Vespucci und Torquato Tasso auch der Kaiserliche Baumeister Pietro Ferabosco (Abb. 10).⁵²

Spezifiken von Grafik – Strategien der Grafiker

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

Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum (1549). 1577 gab dann Peter Perina in Basel posthum und mit Holzschnitten von Tobias Stimmer die *Elogia virorum literis illustrium [...] Ex eiusdem Museao* heraus, in denen sich auch das Porträt Leon Battista Albertis findet. Dessen architektur- und kunsttheoretische Produktion und sein aus dem Spiegel gefertigtes Selbstbildnis werden in der Kurzvita noch vor seinen anderen literarischen Produkten prominent gewürdigt – gleichwohl wird Alberti in die Porträtsammlung eben nicht als ‚Künstler‘, sondern als Gelehrter aufgenommen (Abb. 9).⁵¹ Noch in einer späteren, 1589 bei Konrad Waldkirch wiederum in Basel erschienenen Ausgabe, die nun erstmals tatsächlich auch Maler im Bildnis zeigt (vgl. Kat. 14 u. Abb. 7 *Essay von Rosen*), wird Alberti weiterhin an anderer Stelle des Buches als „Philologus“ klassifiziert. Erneut erinnert dies daran, das Interesse an Künstlern und eine positive Wahrnehmung ihrer gesellschaftlichen Bedeutung bis hin zum



Petrus Farabosco Kaisrl. Baumeister 1582

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

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

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

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



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

Sammlerin, lose Drucke (aber auch Zeichnungen, Medaillen usw.) nach eigenem Ermessen zu kombinieren, zu ordnen und zu reihen. Daraus folgt, dass letztlich jedes druckgrafische Bildnis Teil einer Serie werden (bzw. seinen seriellen Kontext auch wieder verlieren) konnte.⁵⁸ Eine solche Option auf nachträgliche Serienbildung wurde bereits von den ersten druckgrafischen Porträts durch die einigermaßen standardisierten Formate der Platten begünstigt. Besonders interessant in unserem Kontext sind zwei Beispiele: Die Nürnberger Michael und Georg Fennitzer brachten im Laufe ihres Berufslebens ein breites Angebot von Bildnissen in früher Schabkunst-Manier auf den Markt, darunter teils auch frei erfundene Konterfeis historischer Personen aus Nürnberg ebenso wie einige Künstlerporträts, die meisten Blätter lassen sich dabei zwei Größen und Rahmenformen zuordnen (Abb. 12).⁵⁹ An-

ders gelagert war der Fall der französischen Académie Royale de Peinture et de Sculpture, die ab 1655 auch Grafiker in ihre Reihen aufnahm und von diesen häufig als ihre zwei *morceaux de reception* die großformatige Reproduktion von Künstlerbildnissen verlangte (wobei der Umstand, dass es sich dabei auch um teils längst verstorbene Personen handelte, ein bemerkenswertes historisches Bewusstsein bezeugt). In der Regel hatte der neue Académicien am Tag seiner Aufnahme die Druckplatten und hundert Abzüge von jedem Stich an die Institution zu übergeben, die diese dann an die Mitglieder und anderweitig verschenkte.⁶⁰ Erstes Beispiel für dieses Vorgehen war das 1677 (1684 offerierte) von Gérard Edelinck gestochene Bildnis des Akademiedirektors Charles Le Brun nach dem Gemälde von Nicolas de Largillière. Wie in den Jahren seit 1700 üblich wurde, vermerkte dann etwa Louis Surugue explizit auf seinem Stich des 1674 verstorbenen Malers Louis de Boullogne d. Ä. (nach einem Bildnis des Antoine Mathieu): „Gravé par Louis Surugue en 1735 pour sa reception a l'Academie Royale“ (Abb. 13).⁶¹ Wenn schließlich in einem Akademieprotokoll von 1715 der Plan vermerkt ist, aus diesen Bildnissen – ergänzt um die jeweiligen Lebensbeschreibungen und versehen mit einem gestochenen Titelblatt – eine veritable „Histoire

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

Immerhin als einen Nutzen des Porträtsammelns führt Apin dann aber doch ein Kunst-Argument an, nämlich, „daß man davon bey Zeiten einen *gout* bekommt, die Meister und derselben Manieren kennen und urtheilen lernet, ob es ein Original oder *Copie* sey.“⁶² Dabei liege die besondere Herausforderung von allen Porträts darin, dass sich bei ihnen möglichst genaue Naturnachahmung und künstlerischer Eigenstil überlagern. Die Vorstellung, dass speziell ein Künstlerselbstbildnis in ganz besonderer Weise durch das Zusammenfallen von Individualstil und Physiognomie des oder der Herstellenden

das Wesen einer künstlerischen Begabung zum Ausdruck bringt, quasi die ideale Umsetzung des „Jeder Maler malt sich selbst“ darstellt, findet sich dagegen in der frühneuzeitlichen Kunstliteratur erst seit dem späteren 17. Jahrhundert angedeutet.⁶³ Im Gefolge dieser Entwicklung ließ Erzherzog Cosimo III. 1681 die Selbstbildnissammlung seines Oheims Leopoldo in den Uffizien aufstellen. Und Cosimos Kunstsachverständiger und Sammlungsdirektor Francesco Maria Niccolò Gabburri unterschied etwa bei seiner eigenen Sammlung gezeichneter Künstlerbildnisse, die für ein Publikationsprojekt *Vite dei Pittori* als Ergänzung zu Orlandis *Abecedario pittorico* (1704) gedacht waren, zwischen Selbst- und den weniger geschätzten Fremdbildnissen: „Ritratti di Pittori Originali di loro propria mano“ versus „Ritratti che non sono Originali“. ⁶⁴ Mehrfach anzutreffen ist dagegen ein Gedanke, der etwa auch handschriftlich in einer Ausgabe der *Effigie di celebri Pittori, Architetti et Scultori* (1629) notiert wurde, einem Nachdruck allein der Künstlerbildnisse aus Vasaris *Vite* 1568: „Si tibi sint nullae Tabulae, nec picta poesis; / docti pictores hi tibi sufficient, / nam pictae Tabulae cedunt pictoribus. /



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

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

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

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



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

11
Georgio Vasari, Aretinus, Pictor, et
Architectus. Natus A^o 1514. Aretii primo a
Wilhelmo Masiliensi pictore Vitri informatus
A^o 1524 autem a Cardinali Cortonensi Sylvio
Passerini Florentiam delatus, ibidem in



Diagraphicis informatione, Michäelis Angeli, Sar-
torii & aliorum utebatur. De Pictoribus scripsit
Florentia mortuus A^o 1578, statis 64.

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

29. 29.
Antonius de Dyck. Pictor Antverpiensis. Natus 1599.
Prima peritia sua fundamenta Antverpia apud Petrum
Paulum Rubenium, cum jaceret, ab hoc ad megalographi-
ca sua plurimum applicabatur; cum tamen natura sua
ad ionica potius ferretur, hoc quoque genere potissimum
ita celebratur, ut in Anglia, præter opera alia præcipua,
in aula ibidem Regia effigies pingeret plurimas. Abhinc



in Italiam profectus, summo studio Titianam sibi metho-
dam edebat familiarem, cujus et Venustatem tanto pere aspe-
ctus est, ut proximior eidem nemo fuerit unquam; unde spe-
cinna quoque hujus tam Genua, quam Venetis et Roma edicit
plurime laudatissima. Magnam labore suo lucratus pecunia
summam, ut si attentior ad rem familiarem fuisset, auresque
Cupidinis evitare potuisset arcus, opibus abundasset quasi in fi-
nitis.
Mortuus est Anno 1641.

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

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

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

- 1 Tilmann BUDDENSIEG: Raffaels Grab, in: Ders. (Hg.): *Munuscula discipulorum*. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S. 45–70; Susanna PASQUALI: From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrious Men. Raphael's Tomb and Its Legacy, in: Richard Wrigley und Matthew Craske (Hg.): *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, Aldershot 2004, S. 35–56; Anna L. GENOVESE: *La tomba del divino Raffaello*, Rom 2015; Maria H. LOH: *Still Lives. Death, Desire, and the Portrait of the Old Master*, Princeton/Oxford 2015, v. a. S. 195–204.
- 2 Vgl. die Zusammenstellung bei Gesa SCHÜTZ-RAUTENBERG: *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler*, Köln u. a. 1978, v. a. S. 64–68 u. 136–146.
- 3 Etwa Bruno REUDENBACH: Pantheon, in: Hubert Cancik (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike – Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15.2, Stuttgart/Weimar 2002, S. 56–62; WRIGLEY und CRASKE 2004 (wie Anm. 1); Tod A. MARDER und Mark Wilson JONES (Hg.): *The Pantheon from Antiquity to the Present*, New York 2015.
- 4 Marisanta Di PRAMPERO DE CARVALHO: *Perchè Giovanni fu sepolto al Pantheon? Giovanni da Udine con Bramante e Raffaello*, Udine 2003.
- 5 Valerio MARTINELLI und Carlo PIETRANGELI: *La Promoteca Capitolina*, Rom 1955.
- 6 Zygmunt WAŻBIŃSKI: Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom 1988, S. 557–615; Dominique CORDELLIER: Raffaello: Due ritratti postumi, in: Ders. und Bernadette Py (Hg.): *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, Rom 1992, S. 30–34.
- 7 Carlo B. PIAZZA: *Opere pie di Roma. Descritte secondo lo stato presente*, Rom 1679, S. 516 f.: „in essa [Confraternità] v'entrano solamene persone, ch'esercitano arti d'ingegno, come sono Pittori, Architetti, Scultori, Stuccatori, Ricamatori, e simili.“ Zit. auch bei PASQUALI 2004 (wie Anm. 1), S. 39.
- 8 Régine BONNEFOIT: Von der weinenden *Italia* Canovas zur triumphierenden *Libertà* von Pio Fedì. Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons, in: Damian Dombrowski (Hg.): *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Berlin 2013, S. 36–59.
- 9 Etwa Jean-Claude BONNET: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, [Paris] 1998; Thomas GAEHTGENS: *Du Parnasse au Panthéon. La représentation des ‚hommes illustres‘ et des ‚grands hommes‘ dans la France du XVIII^e siècle*, in: Ders. und Gregor Weckind (Hg.): *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris 2009, S. 135–171.
- 10 Elizabeth CROPPER: Pietro Testa. 1612–1650; *Prints and Drawings*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988 (Ausst. Kat.), S. 224–228, Kat. Nr. 102 f.; James CLIFTON (Hg.): *A Portrait of the Artist 1525–1825. Prints from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, Houston 2005, S. 173–175 (Kat. 56).
- 11 Federico Zuccaris *Lamento della Pittura*-Stich (1579) zeigt, wie die Malerei immerhin von den Musen unterstützt wird; ein Stich des Aegidius Sadeler nach einem verschollenen Gemälde Hans van Aachens von 1596 dürfte dann erstmals darstellen, wie Athena die Malerei in den Kreis der Musen einführt; vgl. Matthias WINNER: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957.
- 12 Die Ausstattung des *Chambres des Muses* im Château d'Oiron aus der Zeit um 1632/42 ist das früheste mir bekannte Beispiel mit einer Muse der Malerei im Reigen ihrer Schwestern; in den 1640er Jahren dann ein Parnass-Gemälde des Jacques Stella mit neun Musen, darunter einer Muse der Malerei, und der triumphale Einzug der Muse der Malerei auf dem Parnass auf einem der erwähnten Stiche des Pietro Testa.
- 13 Sebastiano RESTA: *Indice del Libro intitolato Parnaso de' Pittori*, Perugia 1707; bereits Samuel van Hoogstraten hatte die Kapitel seines Kunsttraktates nach den Musen benannt.

- 14 Bislang am ausführlichsten Wolfram PRINZ: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung, Berlin 1971; Stefanie MARSCHKE: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihrer Funktion von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998, v. a. S. 137–176; Wolf-Dietrich LÖHR: Porträtgalerie, in: Manfred Landfester (Hg.): Der Neue Pauly. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15.2, Stuttgart/Weimar 2002, S. 502–515; vgl. auch Jeremy HOWARD und Francis HASKELL (Hg.): The Artist Delineated. An Exhibition of Studio Interiors, Portraits and Self-portraits of Artists and Academy Views, London 1984; Gregor M. LECHNER: Künstlerporträts. Der Bestand der Göttinger Sammlung, Götting/Krems 1987; Richard HÜTTEL (Hg.): Jedem seine Maske. Graphische Künstlerporträts vom 16.–19. Jahrhundert, Trier 2002; Kirsten AHRENS (Hg.): Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, Münster 1997; CLIFTON 2005 (wie Anm. 10); Tommaso CASINI: La voluttà della stampa. Pittori e architetti illustri nei libri di ritratti e biografie; breve „excursus“ da Giorgio Vasari a Ignazio Enrico Hugford, in: L'Erasmus 32 (2006), S. 68–75; Nijolė MASIULIONYTĖ (Hg.): Fecit ad vivum. Portretų chudožnikov v zapadnoevropejskoj gravjūre XVI–XVIII vekov, St. Petersburg 2009.
- 15 Es fehlt eine zusammenfassende Darstellung zu frühneuzeitlichen Künstleranekdoten; Giottos Entdeckung etwa bei Pierre MONIER: Histoire des arts qui ont rapport au dessein, Paris 1698, S. 145; das Treffen von Tizian und Michelangelo im Beisein Vasaris und unter der Büste Raffaels als Frontispiz im *Dialogue sur la peinture de Louis Dolce, intitulé l'Aretin*, Florenz 1735. – Vgl. bislang Pierre GEORGEL und Anne-Marie LECOQ: La peinture dans la peinture, Paris 2^e 1987; Hermann U. ASEMISSEN und Gunter SCHWEIKHART: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994; und dann für die Jahrzehnte ab 1800 Bernhard MAAZ (Hg.): Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen, Berlin 2008.
- 16 Vgl. nur Nicole BIRNFELD: Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15.–17. Jahrhunderts, Weimar 2009.
- 17 Siehe dazu den Beitrag von Diletta Gamberini in diesem Band.
- 18 Plinius, nat. 39, 9; Plinius: epist. 3, 7, 8. S. zusammenfassend LÖHR 2002 (wie Anm. 14).
- 19 Plinius, nat. 35, 11; Ausonius: Mosella 305–309; vgl. auch Christine JOOST-GAUGIER: The Early Beginnings of the Notion of „uomini famosi“ and „De viris illustribus“ in Graeco-Roman Literary Tradition, in: *Artibus & Histroiae* 6 (1982), S. 97–115.
- 20 Giuliano TANTURLI: Le biografie d'artisti prima del Vasari, in: Luisa Becherucci (Hg.): Il Vasari, storiografo e artista, Florenz 1976, S. 275–298.
- 21 Filippo VILLANI: Philippi Villani de origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus, hg. v. Giuliano Tanturli, Padua 1997; im Druck betont dann etwa besonders prominent schon auf dem Titelblatt die Bedeutung berühmter Künstler für eine Stadt Paolo MORIGIA: La nobiltà di Milano, divisa in Sei Libri [...] Nel Quinto, Si favella de' Pittori, Scultori, Architetti, Miniatori, & altri virtuosi, in diverse sorti di virtù, Milanesi [...], Mailand 1595, S. 276–300. Vgl. auch Johannes BARTUSCHAT: Dalla vita del poeta alla vita dell'artista. Tendenze del genere biografico nel Quattrocento, in: *Letteratura & arte* 1 (2003), S. 49–57.
- 22 Dazu Ulrich PFISTERER: Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 61–97.
- 23 Gunter SCHWEIKHART: Boccaccios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellung von Malerinnen im 16. Jahrhundert, in: Matthias Winner (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 113–136; Giulia PUMA: Tamaris, Irène et Marcia. Femmes peintres et sculptrices dans les enluminures des manuscrits Des cleres et nobles femmes (1401–1404), in: Philippe Guérin und Anne Robin (Hg.): Boccaccio e la Francia, Florenz 2017, S. 187–200; vgl. auch Kat. 1 und 3.
- 24 Michael V. SCHWARZ: Peter Parler im Veitsdom. Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus,

- in: Winner 1992 (wie Anm. 23), S. 55–84; zu möglichen früheren und zu späteren Beispielen von Baumeistern s. die Zusammenstellung von Kurz GERSTENBERG: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters, Berlin 1966; auch aus der mittelalterlichen Buchmalerei sind Beispiele bekannt, etwa um 1140 der Schreiber Hildebertus mit seinem Gehilfen Everwinus, s. Wolf-Dietrich LÖHR, in: Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, S. 26 f.
- 25 Siehe jüngst Berthold HUB: Filaretos papierenes Haus des Architekten, in: Andreas Tacke, Thomas Schauerte und Danica Brenner (Hg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Petersberg 2018, S. 58–77.
- 26 Dieter METZLER: Renaissance-Bildnisse antiker Architekten am Haus eines Stadtbaumeisters in Sélestat (Schlettstadt), in: Antike und Abendland 19 (1973), Nr. 2, S. 146–162; Hans-Peter SCHWARZ: Das Künsatlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies, Braunschweig 1990, S. 175 f. (Kat. 17); MARSCHKE 1998 (wie Anm. 14), S. 148 f.
- 27 Ulrich PFISTERER: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Matthias Müller u. a. (Hg.): Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010, S. 8–21.
- 28 Liana DE GIROLAMI CHENEY: Le dimore di Giorgio Vasari, New York 2011.
- 29 Vielleicht etwas zu sehr Vasari vertrauend Mila HORKÝ: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.
- 30 Vgl. nur Hannah BAADER: Das Selbst im Anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520, Paderborn 2015.
- 31 Victoria J. AVERY: Alessandro Vittoria collezionista, in: Andrea Bacchi u. a. (Hg.): „La bellissima maniera“. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, Trient 1999, S. 141–151; DIES.: The House of Alessandro Vittoria Reconstructed, in: The Sculpture Journal 5 (2001), S. 7–32. Vgl. auch Gunter SCHWEIKHART: Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums im 16. Jahrhundert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 51 (1990), S. 123–130.
- 32 Andrew J. MARTIN: Eine unbekannte Sammlung bedeutender Porträts der Renaissance aus dem Besitz des Hans Jakob König, in: Kunstchronik 48 (1995), S. 46–54; MARSCHKE 1998 (wie Anm. 14), S. 150–154.
- 33 Carl Brandon STREHLKE: The Princeton ‚Penitent Saint Jerome‘, the Gaddi Family, and Early Fra Angelico, in: Record/Princeton University, Art Museum 62 (2003), S. 4–27; Jean K. CADOGAN: The Social Identity of Agnolo Gaddi and His Family: a Florentine ‚Success Story‘, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 74 (2011), S. 153–176. – Zur Beziehung zu Cennini s. Wolf-Dietrich LÖHR und Stefan WEPPELMANN: ‚Glieder in der Kunst der Malerei‘ – Cennino Cennini Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie, in: Dies. (Hg.): Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Berlin 2008, S. 14–17; zur Datierung von Cenninis Traktat Ulrich PFISTERER: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Hubert Locher und Peter Schneemann (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 95–117.
- 34 Franco und Stefano BORSI: Paolo Uccello, Mailand 1992, S. 349–351.
- 35 GERSTENBERG 1966 (wie Anm. 24), S. 175 f.
- 36 Friedrich WINKLER: Augsburger Malerbildnisse der Dürerzeit, Berlin 1948; Guido MESSLING: Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis, Dresden 2006, S. 262–280.
- 37 Michael V. SCHWARZ und Pia THEIS: Giotto Pictor, 2 Bde., Bd. 1: Giotto's Leben, Wien u. a. 2004, S. 384–387 (Kat. II h 1).
- 38 SCHÜTZ-RAUTENBERG 1978 (wie Anm. 2), S. 30–60; Elisabeth OY-MARRA: Florentiner Ehrengräber der Frührenaissance, Berlin 1994; speziell zu Giotto's Kenotaph Doris CARL: Il ritratto com-

- memorativo di Giotto di Benedetto da Maiano nel duomo di Firenze, in: Margaret Haines (Hg.): *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and Its Sculpture*, Fiesole 2001, S. 129–147; Alexander NAGEL: *Authorship and Image-making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral*, in *Res* 53/54 (2008), S. 143–151; Wolf-Dietrich LÖHR: *Die Rede der Hand. Giottos O und die Autorschaft des Künstlers bei Polizian und Vasari*, in: Christel Meier-Staubach u. a. (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011, S. 163–193; zu Brunelleschi Paul STIFF: *Brunelleschi's Epitaph and the Design of Public Letters in Fifteenth-century Florence*, in: *Typography papers* 6 (2005), S. 67–114; Christiane J. HESSLER: „Concurrunt clipeis“. Ghibertis spätes Selbstbildnis und Brunelleschis Grabmemoria im Florentiner Dom. Ein Nachtrag zum Konkurrenzverhältnis zwischen den Erzrivalen des Quattrocento, in: Hannah Baader u. a. (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, München 2007, S. 50–114. – Wenn die Identifizierungen von Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN zutreffen, wären schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts Statuen antiker Literaten und Dichter aus Florenz und der Toskana für die Domfassade realisiert worden: Florentiner Statuen von „Uomini illustri“ aus dem frühen Quattrocento. Versuch über die Fassade von S. Maria del Fiore, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 38 (1999), S. 41–91.
- 39 Luciano BERTI (Hg.): *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, Florenz 1993; vgl. dann etwa Malcom BAKER: *De Troyes à Westminster. Pierre-Jean Grosley et la commémoration des grands hommes en France et en Angleterre vers 1760*, in: Gaehtgens und Wedekind 2009 (wie Anm. 9), S. 13–38, und die Beiträge in WRIGLEY und CRASKE 2004 (wie Anm. 1); zur anders gelagerten Situation in Deutschland Roland KANZ: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*, München 1993.
- 40 Das Haus wurde 1549 erworben, allerdings zeigt eine Zeichnung im Giebel die Jahreszahl „1563“, die wohl die Umgestaltung der Fassade datiert; der Silberpokal der Antwerpener Lukasgilde kombiniert ebenfalls die Bildnisse des Jan van Eyck und Dürers; s. SCHWARZ 1990 (wie Anm. 26), S. 185, Kat. 20; Anja GREBE: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, S. 238.
- 41 Joanna WOODALL: „His Majesty's most majestic room“. *The Division of Sovereign Identity in Philip II of Spain's Lost Portrait Gallery at El Pardo*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 46 (1995), S. 52–103; Oliver MILLAR (Hg.): *Abraham Van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I*, in: *Walpole Society* 37 (1958–1960).
- 42 Linda S. KLINGER: *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, 2 Bde., PhD Diss Princeton Univ. 1991; MARSCHKE 1998 (wie Anm. 14), S. 143–145; Philippe COSTAMAGNA: *La constitution de la collection de portraits d'hommes illustres de Paolo Giovio et l'invention de la galerie historique*, in: Christelle Brothier (Hg.): *Primitifs italiens. Le vrai et le faux*, Mailand 1992, S. 167–175.
- 43 PRINZ 1971 (wie Anm. 14); Friedrich KENNER: *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 14 (1893), S. 37–186; 15 (1894), S. 147–259; 17 (1896), S. 101–274; 18 (1897), S. 135–261; 19 (1898), S. 6–146; Lucy PETER, in: *Anna Reynolds, Lucy Peter und Martin Clayton: Portrait of the Artist*, London 2016, S. 246 f., Kat. 142.
- 44 Vgl. mit einigen niederländischen Künstlern Albert CHATELET: *Visages d'antan. Le Recueil d'Arras (XIV^e–XVI^e s.)*, Lathuile 2007; mit zwei spanischen Malern Francisco PACHECO: *Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla 1983; für Frankreich dann David A. BELL: *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680–1800*, Oxford 2001.
- 45 Tommaso CASINI: *Gallerie di ritratti, biografie di artisti e la nascita delle Accademie e dei Musei*, in: Maia Wellington Gahtan (Hg.): *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Florenz 2012, S. 89–97.

- 46 Daraus sind zwei Blätter mit je acht Bildnissen bekannt, s. Annemarie STEFES: *Niederländische Zeichnungen 1450–1850*, Köln u. a. 2011, Katalog 2, S. 658 f., Kat. 1258 f.; ich danke Matteo Burioni für den Hinweis.
- 47 PRINZ 1971 (wie Anm. 14), S. 27 f.
- 48 *Inscriptiones II.8*, vgl. Harriet ROTH (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“* von Samuel Quiccheberg, Berlin 2000, S. 50f; vgl. zur Druckgrafik S. 52 f. u. 138–145.
- 49 Zu Künstler-Medaillen gibt es keine umfassende Untersuchung, vgl. George F. HILL: *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912; vier Beispiel für Wachs-Ovale aus dem Italien (?) der 2. Hälfte des 16. Jh. mit Pontormo, Lucas Cranach d. Ä., Francesco Salviati und wohl einem anonymen Künstler in: James G. MANN: *Wallace Collection Catalogues. Sculpture*, London 1981, S. 168 f., Kat. S419–S422; die vermutlich frühesten ephemeren Beispiele bespricht Jochen BECKER: „Greater than Zeuxis and Apelles“. *Artists as Arguments in the Antwerp Entry of 1549*, in: Ronnie Mulryne und Elizabeth Goldring (Hg.): *Court Festivals of the European Renaissance*, Aldershot 2002, S. 171–195.
- 50 Paul O. RAVE: *Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959), S. 119–154; Johan CUNNALLY: *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999; Patricia EICHEL-LOJKINE: *Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d'hommes illustres au XVI^e siècle*, Louvain 2001; Milan PELC: *Illustrium Imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden u. a. 2002; Tommaso CASINI: *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografia illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florenz 2004.
- 51 Paolo GIOVIO: *Elogia virorum literis illustrium [...] Ex eiusdem Musaeo*, Basel 1577, S. 63.
- 52 Günther HEINZ: *Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 71 (1975), S. 165–310, hier S. 300 f.
- 53 Sigmund Jacob APIN: *Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*, Nürnberg 1728.
- 54 [Johann R. FÜSSL:] *Allgemeines Künstler=Lexicon*, Zürich 1763, S. 729–772 (Verzeichnis aller in Kupferstiche gebrachter Künstler Portraits, welche bisdahin habe in Erfahrung bringen können.).
- 55 Georg W. PANZER: *Bevtrag zur Geschichte der Kunst, oder Verzeichnis der Bildniße der Nürnbergischen Künstler*, Nürnberg 1784; vgl. dann DERS.: *Verzeichnis von nürnbergischen Portraits aus allen Staenden*, 3 Bde., Nürnberg 1790–1821.
- 56 APIN 1728 (wie Anm. 53), S. 106 f.
- 57 APIN 1728 (wie Anm. 53), S. 31.
- 58 Dazu etwa Stephan BRAKENSIEK: *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim 2003; DERS.: *Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte; das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681)*, in: Robert Felfe und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Berlin 2006, S. 130–162; DERS.: *Kenntnis aus Kassetten. Die Loseblatt-Sammlung als offenes Modell zur nutzbringenden Organisation einer Graphiksammlung in der Frühen Neuzeit*, in: DERS. und Michael Polfer (Hg.): *Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500–1830*, Mailand 2009, S. 33–47; Maria I. VOGEL: *Die Klebebände der Fürstlich Waldeckischen Hofbibliothek Arolsen. Wissenstransfer und -transformation in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2015.
- 59 F.W.H. HOLLSTEIN: *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, Bd. 8, hg. v. K.G. Boon und R.W. Scheller, Amsterdam 1968, S. 38–45; Arwed ARNULF, in: Anne-Kathrin Sors (Hg.): *Die englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation*, Göttingen 2014, S. 50–79.

- 60 William McALLISTER JOHNSON: French Royal Academy of Painting and Sculpture. Engraved Reception Pieces: 1672–1789, Kingston 1982; Cathrin KLINGSÖHR-LEROY: Reproduktionen von Künstlerbildnissen des 17. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert, in: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 159–175.
- 61 McALLISTER JOHNSON 1982 (wie Anm. 60), S. 115 f., Kat. Nr. 51. Die korrigierte Jahreszahl, die zunächst auf 1733 lautete, scheint in diesem Fall zudem eine Komplikation und verzögerte Aufnahme anzudeuten.
- 62 APIN 1738 (wie Anm. 53), S. 68 f.
- 63 Vgl. etwa PRINZ 1971 (wie Anm. 14), S. 27 f.; Joanna WOODALL: „Every painter paints himself“: Self-portraiture and Creativity, in: Anthony Bond und Joanna Woodall (Hg.): Self Portrait. Renaissance to Contemporary, London 2005, S. 17–29; Daniel BOHDE: Die künstlerische Handschrift als Ausdruck des Charakters? Die scheinbare Kontinuität eines Topos‘: Giorgio Vasaris „maniera“ – Roger de Piles’ „caractères“ – Wilhelm Fraengers Formpsychogramme, in: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.): Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven, Venedig 2016, S. 67–78; und vor allem den Essay von Valeska von Rosen in diesem Band.
- 64 Dazu Nicholas TURNER: The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742), in: Christopher Baker u. a. (Hg.): Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750, Aldershot 2003 S. 183–204.
- 65 Paris, BNF K. 4049; darauf verweist Georg KAUFFMANN: Vasari – Poussin, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8 (1957/59), S. 252–256.
- 66 Licia RAGGHIANI COLLOBI: Il „Libro de’ disegni“ ed i ritratti per le „Vite“ del Vasari, in: Critica d’Arte n.s. 18 (1971), S. 37–59; DIES.: Aggiunte ai ritratti nel „Libro de’ disegni“ del Vasari, in: Critica d’Arte n.s. 19 (1972), S. 57–58; DIES.: Il libro de’ disegni del Vasari, Florenz 1974, Tafel-Bd., S. 4, 34, 37, 67, 121 u. 124.
- 67 Projekte von Lebensbeschreibungen mit Bildnissen, die nicht über das Stadium des Manuskripts und der Zeichnung hinauskamen, lassen sich etwa in den gezeichneten Künstlerporträtserien der Sammlungen von Francesco Maria Niccolò Gabburri und Nicola Pio nachweisen, s. Andrea DONATI: Conoscere Collezionando. I ritratti della collezione Gabburi, Foligno 2014; Jane Shoaf TURNER: Francesco Maria Gabburri’s *Portrait of Bartholomeus Spranger* in the Rijksmuseum, in: Master Drawings 53 (2015), S. 485–496 u. Anthony M. CLARK: The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio, in: Master Drawings 5 (1967), S. 3–23.
- 68 Dazu immer noch am besten Wolfram PRINZ: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen (Beiheft Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12), Florenz 1966, S. 42–46, hier auch eine Serie von 48 Zeichnungen wohl des späten 17. Jahrhunderts, damals auf dem Kunstmarkt; vgl. auch Giovanni MAZZAFERRO. Ritratti disegnati a mano nelle „Vite“ di Giorgio Vasari: nuove scoperte, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/11/giorgio-vasari.html> (zuletzt: 24.9.2018) und DERS.: Un „nuovo“ ritratto di Correggio in un esemplare delle *Vite* vasariane all’asta presso Sotheby’s, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/11/giorgio-vasari.html> (zuletzt: 24.9.2018).
- 69 Zu Poussin KAUFFMANN 1957/59 (wie Anm. 65); Casarengis Brief: „ho pensato fare tutti li ritratti dei pittori sì antichi come moderni in un libro grande di carta pecorina volendomi però valere dell’effigii fatte sì dal Vasari come da altri“, zit. nach PRINZ 1966 (wie Anm. 68), S. 44 f.
- 70 Giulio BORA: I disegni del codice Resta, Cinisello Balsamo, MI 1978, Nr. 6 (Giotto), 7 (Cimabue), 74, 74, 76, 76.2 (alle Correggio), 76.1 (Correggio, Stich von Giovanni Francesco Bugatti, 1691); zu Correggio Genevieve WARWICK: The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge, MA 2000. Zum Verhältnis von Vasari und Sandrart s. Lucia SIMONATO: Dalle *Vite* di Vasari all’*Academie* di Sandrart: Fonti e modelli per i ritratti della *Teutsche Academie*, in: Katja Burzer u. a. (Hg.): *Le Vite* di Vasari. Genesi, topoi, ricezione, Venedig 2010, S. 271–292.

- 71 Privatbesitz; die Wasserzeichen des Papiers finden sich auch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; vorhanden sind: 1) Abraham Bloemaert; 2) Peter Paul Rubens; 3) Bartholomäus Spranger; 4) Joos de Winge; 5) Guido Reni; 6) Adam Elzheimer; 7) Hans Holbein d. J.; 8) Nikolaus Manuel Deutsch; 9) Francesco Salviati; 10) Baccio Bandinelli; 11) Giorgio Vasari; 12) Giuseppe Cesari d'Arpino; 13) Johannes Bol; 14) Pieter Breughel; 15) Giuliano da Sangallo; 16) Domenico Puglio; 17) Tizian; 18) Paolo Veronese; 19) Hans von Aachen; 20) Joseph Heinz; 21) Taddeo Zuccari; 22) Michelangelo; 24) Anthonis van Dyck; 25) Hans Holbein d. Ä.; 26) Sigmund Holbein; 27) Polidoro da Caravaggio; 28) Correggio; 29) Jacopo Bassano; 30) Giovanni Lanfranco; 32) Gian Lorenzo Bernini; 33) Annibale Carracci; 35) Giulio Romano; 36) Giovanni Francesco Rustici; nn) Giorgione.
- 72 Zum Interesse an Sandrart im späten 18. Jahrhundert vgl. auch Kat. 118.
- 73 Zu Achilles Ryhiner-Delons Sammelstrategie, der eine Abschrift von Francesco Susinnos Messineser Künstler-Viten besaß, s. Ulrich PFISTERER: Der Katalog als Dialog. Achilles Ryhiner-Delons „Essai d'un catalogue de mes desseins“ von 1785, in: Kunstchronik 71 (2018), S. 261–277.