

**Ugo Ruggeri: Pietro e Marco Liberi.** Pittori nella Venezia del Seicento, Rimini: Stefano Pataconi Editore 1996; 344 S., zahlreiche Abb. ISBN 88-86197-07-1; Lire 240.000

„Pietro Wer?“ wird mancher fragen, der, von den üppigen weiblichen Akten auf dem Schutzumschlag angelockt, dieses Buch in die Hand nimmt. Tatsächlich handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit Ugo Ruggeris um den ersten Versuch, das künstlerische Schaffen des überwiegend in Venedig tätigen Pietro Liberi und dasjenige seiner Nachfolger monographisch zu behandeln. Ein solches Projekt ist dankenswert in einer Zeit, die sich, zumindest was die deutschsprachige Forschung zur italienischen Kunst betrifft, immer mehr auf einen volkshochschulartigen Kanon von wenigen vermeintlich großen Namen und Werken beschränkt. Denn für eine Heiligenverehrung à la Raffael sind die beiden Liberi ausgesprochen ungeeignet. Die gewaltige Zahl der mit ihnen in Verbindung gebrachten Bilder und nicht zu verkennende Qualitätsschwankungen lassen auf einen umfangreichen Werkstattbetrieb von beinahe industrieller Ausrichtung schließen. Wer sich mit Pietro und Marco Liberi beschäftigt, wird einige Gemälde und Fresken von beachtlicher, manchmal hoher Qualität vorfinden, muß sich zugleich aber durch ein Gestrüpp von Alltagsware und von unzähligen Repliken kämpfen. Diese Situation ist für die Künstler des venezianischen Seicento keineswegs untypisch; nur selten aber haben wir es mit einem so großen Bilderausstoß zu tun. Die schiere Masse ihrer Produktion macht die Liberi und ihren Kreis zum kunsthistorischen Problem – das betrifft keineswegs allein die vielen ihnen zugeschriebenen Arbeiten mit religiösen Motiven, sondern auch und gerade eine große Gruppe der im Venedig des 17. Jahrhunderts sehr beliebten säkularen Allegorien mit ihrer nicht selten ausgefallenen Thematik. Von einer Monographie über die für die venezianische Kunst des Seicento so repräsentativen Künstler Pietro Liberi und seinen Sohn ist also zu erwarten, daß sie sowohl Maßstäbe für die qualitative und stilistische Beurteilung ihrer Werke gibt, als auch, daß sie die besonderen Mechanismen und die weiteren kulturellen Voraussetzungen der örtlichen Kunstproduktion jener Jahre verdeutlicht. Um es vorwegzunehmen: Was die Stilkritik und die Konstituierung des malerischen und zeichnerischen Oeuvres von Pietro betrifft, hat Ruggeri einen brauchbaren Katalog vorgelegt – auf einige Schwächen seiner Arbeitsweise komme ich unten. Zur Erklärung von Pietro Liberis Themenwahl, besonders seiner oft so abstrus erscheinenden Allegorien und ihres kulturellen und intellektuellen Kontexts gibt das Buch allenfalls erste Hinweise; hier sind noch sehr viel eingehendere Studien nötig.

Der Meister des wahrscheinlich 1614 in Padua geborenen Pietro Liberi ist nicht bekannt. Eine in der Kunstliteratur mehrfach angenommene Lehrzeit bei Padovano erscheint aufgrund stilistischer Berührungspunkte möglich, läßt sich dokumentarisch aber nicht nachweisen. Die von Galeazzo Gualdo Priorato im Jahre 1664 verfaßte und 1818 im Druck herausgegebene erste Vita Liberis, von Ruggeri erfreulicherweise in einem Anhang abgedruckt (S. 93-97), erweckt den Eindruck, daß der Maler weitgehend als Autodidakt zu gelten habe. Prioratos offenbar aus eigenen

Erzählungen Liberis gespeister Text berichtet von einem sich zuerst als Abenteurer und Soldat im Kampf gegen die Türken durchs Leben schlagenden jungen Mann, der nach seinem Entschluß, Maler zu werden, im Juni 1638 nach Rom gekommen sei. Dort habe er „tante belle cose così di pittura come di scultura“ angetroffen, daß er sich ganz in seinem Element gefunden und drei Jahre lang Tag und Nacht studierend zum Maler aufgeschwungen habe. Als Zimmergenossen unseres Künstlers nennt Priorato Stefano della Bella, dessen Fortgang 1641 nach Paris auch den Abschied Liberis von Rom bewirkt habe. Wie Ruggeri anmerkt, sind diese Angaben zu einem mehr als dreijährigen römischen „Erbblühen“ Liberis mit Vorsicht zu genießen – schon aus dem Grund, weil sie nur zu genau dem in den Jahren der Abfassung der Vita aufkommenden Geniekult und der zunehmenden Selbststilisierung der Künstler als ganz aus der eigenen Schaffenskraft erwachsene Talente entsprechen; man fühlt sich nicht ohne Grund an den fast gleichaltrigen Salvator Rosa erinnert<sup>1</sup>. Skepsis verdient die Chronologie Prioratos auch deshalb, weil eine Arbeit Liberis in Florenz, das Deckenfresko im Oratorio dei Vanchetoni (S. 4, fig. 1), bereits für 1639-40 dokumentiert ist. Diese Plafondmalerei kann als einer der frühesten florentinischen Reflexe auf Pietro da Cortonas Freskierung des Salone im Palazzo Barberini gelten.

Überhaupt ist Cortona derjenige Maler, dessen Manier für Liberi immer bestimmend blieb. Auch wenn die manchmal aufdringlich „herkulischen“ Körper auf Liberi Bildern ein Studium Michelangelos und die für ihn typischen weiblichen Profilköpfe Einflüsse der Bilder Raffaels verraten, so muß doch die römische Malerei des beginnenden Hochbarock als eigentliche Wurzel der Kunst Liberis gelten. Es ist allerdings bezeichnend, daß die Kunstliteratur des späten 17. und des 18. Jahrhunderts, deren Stellungnahmen zu Liberi von Ruggeri in einem instruktiven eigenen Kapitel (S. 83-91) zusammengefaßt und kommentiert worden sind, diesen unverkennbar elementaren Einfluß Cortonas unerwähnt läßt und sich fast völlig auf die vermeintliche Vorbildlichkeit der Klassiker des römischen und venezianischen Cinquecento beschränkt. Pietro Liberi selbst hat sich nach seiner Etablierung in Venedig mit großem Erfolg als Fortsetzer der Lokalgrößen vom Schläge eines Veronese oder Zelotti vermarktet. Die Anlehnung an das heimische Cinquecento verband er effektiv mit einer Instrumentierung der neuen malerischen Errungenschaften von Domenico Fetti, Bernardo Strozzi, Francesco Maffei und der Bolognesen. Zu Beginn seiner Karriere in der Lagunenstadt, 1643, soll sich Liberi aber laut Priorato als regelrechter Fälscher betätigt haben, der mit seinen Nachschöpfungen älterer Kunst, etwa der Madonnen Guido Renis, die Kunstkenner in die Irre führte. Erst als fast jedes auf dem Markt angebotene alte Gemälde in den Verdacht gekommen sei, ein „Liberi“ zu sein, habe er, unter falschem Namen, „in einer neuen Manier“ zwei Evangelisten für SS. Giovanni e Paolo gemalt. Nachdem diese Bilder großen Beifall fanden, habe er seine Kunst mit dem Signet Liberi öffentlich ausgeübt. Ein 1650 für die gleiche Kir-

<sup>1</sup> Rosa behauptete von sich, nie einen Lehrer gehabt zu haben, weshalb er auch nie einen Schüler akzeptieren wolle; vgl. J. Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/London 1995, S. 7.

che gemaltes Altarbild habe auch durch die Tatsache Bewunderung hervorgerufen, daß Liberi es in nur dreizehn Tagen gemalt habe.

Nicht erst diese Nachrichten von Liberis meisterhaftem Talent in der Imitation fremder Stile und das Lob seiner großen Schnelligkeit in der Produktion erinnern an die Berichte über einen Hauptmeister der Epoche, an Luca Giordano. Selbst wenn in solchen Anekdoten hergebrachte Topoi der Kunstliteratur verarbeitet sein mögen, kommen wir nicht umhin, in der eng an Pietro da Cortonas Großpinselei orientierten Richtung der zeitgenössischen italienischen Kunst vielerorts ähnliche Tendenzen auszumachen. Das Publikum, nicht zuletzt die immer größere Zahl von Privatsammlern, hatte Gefallen am stilistischen Changieren und am *far presto*; diese künstlerischen Parallelphänomene in Neapel und Venedig müssen in der Frühzeit durchaus nicht in einer unmittelbaren Bekanntschaft der beiden Maler begründet gewesen sein. Tatsächlich war, wie Ruggeri richtig vermerkt, der Einfluß des weitaus jüngeren Giordano in Venedig erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre fühlbar – und wurde natürlich auch für die Liberi bedeutsam<sup>2</sup>. Doch der durchschlagende Erfolg von Pietros Malerei in Venedig (kaum eine Kirche blieb laut Priorato ohne ein Bild seiner Hand) begründet sich primär aus der genannten Rückbindung der malerischen Effekte Cortonas an eine venezianische Tradition, der schon die Kunst des römischen Hochbarock in Kolorit und Pinselführung viel zu verdanken hatte. Weit- aus weniger glaubwürdig erscheint Ruggeris These, daß die Malerei von Rubens deutlichen Einfluß auf Liberi hatte. Die Komposition des Bildes *Kampf auf der Brücke* (S.23, fig.23) war beispielsweise selbstverständlich nicht durch einen Blick auf das heute in München befindliche Bild von Rubens begründet, sondern durch den – bei Ruggeri auch genannten – Nachstich von Lucas Vorsterman. Pietro Liberis Anlehnung an die Kunst des Flamen entspricht eher einer zeitgenössischen Vorstellung von dessen Malerei als daß sie je, selbst während seiner Zeit in Wien nicht, durch eine wirklich intensive Auseinandersetzung mit Originalen von Rubens geprägt worden wäre. Auch in dieser Hinsicht ist der Vergleich mit Giordano hilfreich, dessen großformatige Darstellung des eine Friedensallegorie malenden Rubens im Prado bezeichnenderweise aus zahlreichen Zitaten nach Cortonas Barberini-Decke zusammengesetzt ist<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Die offenbar von De Dominici in die Welt gesetzte Legende von einem sehr frühen Venedigaufenthalt Giordanos mit zahlreichen dort zurückgelassenen oder zumindest dorthin spediten Gemälden führt selbst in der allerjüngsten Forschung noch zur Überschätzung seines Einflusses auf die venezianische Kunst dieser Jahre – vgl. etwa Dal Poggettos fraglos falsche Frühdatierung von Giordanos *Madonna del Purgatorio* in San Pietro di Castello (Pietro Ricchi 1606-1675, Rimini 1996, S. 81), die Ferrari/Scavizzi (Luca Giordano. *L'opera completa*, Neapel 1992, Kat.Nr. A 178) überzeugend um 1665 ansetzen. Auch Liberis früher Altar *Antonius und Venezia in Anbetung der Dreifaltigkeit* in der Salute (Ruggeri P. 18) zeigt zwar Anklänge an Cortona, hat aber nicht den mindesten Bezug zur Malerei von Giordano. Hingegen könnte der auf den Globus gelehnte Gottvater auf Giordanos *Geburt Mariens* in der gleichen Kirche (entstanden wohl 1667, Ferrari/Scavizzi Kat.Nr. A 223a) das entsprechende Detail von Liberis *Antonius*-Bild zitieren, während Liberis – leider sehr nachgedunkelte und verdreckte – *Verkündigung* am selben Ort (entstanden vor 1674, Ruggeri P 188) Elemente der auf Ribera fußenden „dunklen“ Manier Giordanos aufweist.

<sup>3</sup> Vgl. E. Leuschner, *Picturing Rubens Picturing. Some Observations on Giordano's Allegory of Peace in the Prado*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 139, 1997, S. 195-206.

Pietro Liberi muß es glänzend verstanden haben, die nötigen gesellschaftlichen Kontakte aufzubauen und zu pflegen, die seiner Kunst Eingang in die lokalen Kirchen, öffentlichen Gebäude und Privatsammlungen verschafften. Die von Ruggeri leider zu wenig analysierten Mechanismen der malerischen Selbstinszenierung Libेरis und dessen unbeirrbarere Tendenz zum *far spicco* im öffentlichen Raum finden sich beispielhaft auf der 1664 vollendeten riesigen Leinwand für die Sala dello Scrutinio des Dogenpalastes, wo die von venezianischen Truppen 1656 siegreiche ausgefochtene Seeschlacht gegen die Türken bei den Dardanellen dargestellt ist (Kat. Nr. P 98). Die malerische Qualität des pulverdampfenden Bildes, dem noch von Pallucchini eine „unglückliche Komposition“ attestiert wurde, läßt sich erst jetzt, nach Beginn der überfälligen Reinigung und Restaurierung, allmählich erschließen. Liberi blendete vor die sorgfältig rekonstruierte Anordnung der Schiffe eine Nahkampfszene, die links von der Figur eines nackten Kämpfers dominiert wird, der dem Bild in Venedig lange Zeit den Namen gab: *lo schiavo del Liberi*. Die Funktion dieser an sich überdimensioniert wirkenden Kämpferfigur wird erst im Kontext des Saals deutlich. Denn Liberi's Bild ist die letzte Szene auf der Ostwand, die sich dem von der Sala del Maggior Consiglio Eintretenden darbietet. Der mit seinen Augen an den einförmigen und sich dem Gesamteindruck des Raumes unterordnenden Schlachtenbilder Vicentinos entlangfahrende Betrachter wird von den michelangelesken Gestalten Liberi's notwendig zu einem Halt gezwungen. Der nackte Sklave mit dem Schwert wirkt wie ein gekonnt eingefügtes Stopschild für den Blick und sichert diesem Gemälde von Liberi eine Aufmerksamkeit, die ihm durch seine randständige Position nicht automatisch zugekommen wäre.

Die Kunst Pietro Liberi's fand eine weite Verbreitung auch außerhalb des Veneto. Seine Zeit am Wiener Hof 1658-59, von der die im Kunsthistorischen Museum bewahrte *Apotheose Kaiser Leopolds I.* das beachtlichste Zeugnis gibt, brachte ihm den Titel des Conte Palatino und beste Kontakte zu Auftraggebern im Deutschen Reich ein. Bilder von Liberi schmückten Räume der Henriette Adelaide von Savoyen in der Münchner Residenz (Kat. Nr. P 130-P 136) und fanden ihren Weg nach Pommersfelden. Ein großes Altarbild von Liberi befindet sich noch heute in der Münchner Theatinerkirche (Kat. Nr. P 193). Pietro Liberi erreichte es, von seinen Zeitgenossen als einer der bedeutendsten, wenn nicht der bedeutendste zeitgenössische Maler Venedigs betrachtet zu werden. Seine Funktion als Begleiter des von der Republik Venedig an Ludwig XIV. verschenkten *Abendmahls Christi* von Veronese oder seine 1683 erfolgte Ernennung zum Prior des neugegründeten Collegio dei Pittori lassen erahnen, welche Position er sich errungen hatte. Auch prominente Arbeiten für das Umland, darunter die große *Sintflut* für S. Maria Maggiore in Bergamo von 1662, die Freskierung der Sakristei des Santo in Padua 1665 (bei der zuerst die Mithilfe des Sohnes Marco nachweisbar ist) und die Leinwände für die Basilica della Rotonda in Rovigo von 1668, unterstreichen die von Liberi eingenommene Stellung. Sein pompöser Palazzo am Canale Grande, entworfen von Sebastiano Mazzoni, gibt noch heute einen Eindruck vom selbstbewußt vorgeführten sozialen Rang des Künstlers.

Von der Beliebtheit der Bilder Pietro Liberis bei fürstlichen deutschen Sammlern des späten 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts kündigt seine Präsenz in Dresden, Kassel, Braunschweig, Potsdam und Berlin. An letztgenanntem Ort befindet sich das bedeutendste Gemälde Pietro Liberis in einem deutschen Museum, das von Friedrich dem Großen erworbene Prachtbild *Diana und Aktäon*, von dem man nur hoffen kann, daß es in der neuen Galerie am Kemperplatz nicht im Depot verschwinden wird. Fast ausnahmslos handelt es sich bei den Bildern in Deutschland um die für die Kunst der Liberi besonders typischen weiblichen Akte in allegorisch-mythologischen Arrangements. Solche Gemälde bedienten die große Nachfrage des privaten Sammlertums und verließen in hoher Zahl das Studio. Dennoch gilt es, innerhalb dieser Gruppe zu unterscheiden: Einerseits begegnen wir bei Ruggeri Werken mit beachtlicher malerischer Qualität und ausgefeilter Ikonographie, etwa einem noch von Fragonard kopierten Bild, das der Autor nun *Amor und Psyche* titelt (Kat. Nr.P 60). Diese Mino Gabriele geschuldete neue Identifizierung des Themas überzeugt und zeigt beispielhaft, wie Liberis unverständlich oder kompliziert erscheinende Concetti sehr wohl auflösbar sind – man hätte sich von Ruggeri mehr ikonographische Analysen dieser Art gewünscht. Andererseits verdeutlicht das vorliegende Buch, daß der Maler und seine Gehilfen ein sehr begrenztes Repertoire von Posen und Figuren unbeirrt immer wieder einsetzten. Die Andeutung von religiösen Kontexten oder die Hinzufügung allegorischer Attribute war in einer augenscheinlich als geringerwertig betrachteten Massenproduktion für den freien Markt oft kaum mehr als ein Vorwand für die Darstellung der begehrten weiblichen Aktfiguren mit *Trademark* Liberis.

Dieser industrielle Ansatz macht fraglos einen bedeutenden Aspekt der Tätigkeit der beiden Liberi aus. Bei Ruggeri dominiert er allerdings in unverhältnismäßiger Weise, weil die vielen Sammlerbilder, die nach wie vor im Kunsthandel kursieren, dem Autor eine Fotodokumentation von weitaus besserer Qualität ermöglichen, als er sie für die großen Altarbilder und Freskenprogramme zu bieten vermag. Selbst Hauptwerke Pietro Liberis wie die *Eherne Schlange* in S. Pietro di Castello<sup>4</sup> oder die *Mystische Vermählung der Heiligen Katharina* in S. Caterina in Vicenza kann der Leser nur in bescheidenen und manchmal winzigen Schwarzweißabbildungen konsultieren. Betroffen davon ist leider auch die von Ruggeri im Fall von Pietros Gemälden versuchte chronologische Ordnung des Katalogs (für die Zuschreibungen an den weitaus weniger faßbaren Marco, von welchem nur ein einziges signiertes Bild bekannt ist, zieht er eine alphabetische Gliederung nach Standorten vor). Denn natürlich sind vor allem die Altarwerke und kirchlichen Auftragsarbeiten datiert und dokumentiert, und Ruggeri hätte sich für seine Zuschreibungen weitaus stärker auf diese Arbeiten stützen müssen, die den Figuren- und Posenfundus der Liberi oftmals bestens ausbreiten. Mehrfach wird ein undatiertes und unsigniertes Bild von ihm

<sup>4</sup> Die *Eherne Schlange* von 1660 ist, wenn auch sehr verdreht, ein bemerkenswertes Beispiel für Liberis lichtvollen Cortonismus, der deutlich mit der metallisch-kühlen und weitgehend auf Hell-Dunkel-Effekte basierten *Anbetung der Könige Ricchis* an der gegenüberliegenden Wand kontrastiert.

einfach durch Verweis auf ein anderes undatiertes und unsigniertes Werk in die Chronologie eingefügt.

Es ist bei der schlechten Dokumentationslage für viele dieser Gemälde unvermeidlich, daß die auf Stilvergleich basierenden Einordnungen in das Oeuvre von Pietro Liberi nicht alle überzeugen<sup>5</sup>. Im Falle des noch weniger faßbaren Sohnes Marco wird der Katalog an einigen Stellen zum Sammelsurium von Bildern, die man doch besser unter „Liberi-Werkstatt“ oder „Liberi-Nachfolge“ rubriziert hätte<sup>6</sup>. Der oft schlechte Erhaltungszustand dieser auch in den deutschen Museen stiefmütterlich behandelten Werke tut ein übriges, um eine Einordnung mühsam zu machen. Unverkennbar ist, mit welchen Schwierigkeiten Ruggeri zu kämpfen hatte. Die Schwächen seiner Kataloge werden immerhin teilweise durch eine *Cronologia* kompensiert, in der die dokumentierten Werke und die verfügbaren Quellen zur Vita beider Künstler nach Jahren übersichtlich aufgelistet sind (S. 99-107). So sei hier vorzugsweise die erfreuliche Tatsache betont, daß nun ein erster Gesamtüberblick über das Schaffen des so lange vernachlässigten Pietro Liberi für die weitere Forschung zur Verfügung steht.

Denn vertiefende Untersuchungen zu den Liberi, zur Vermarktung ihrer Bilder und zu ihrer Stellung im kulturellen Kontext des venezianischen Seicento sind nach wie vor ein Desiderat. Zwar ist insgesamt anzunehmen, daß die vielen „gelehrten“ Allegorien Pietros mit einem Bemühen um ein in bestimmten Sammlerkreisen verkaufsförderndes intellektuelles Gepräge seiner Kunst zu tun haben. Nicht zuletzt Liberis Jahre in Florenz mit möglichen Kontakten zu intellektuellen Multitalenten wie Lorenzo Lippi können dergleichen angeregt haben. Doch wäre zum Beispiel im Einzelfall zu prüfen, wie sich das Verhältnis der Adaptionen aus allegorischen Werken der lokalen Klassiker, etwa Tizian, zu den zahlreichen Entlehnungen aus Ripas *Iconologia* gestaltet, deren lexikalisch kodifizierte Personifikationen, ganz wie die Manier Pietro da Cortonas und die römische Kunsttheorie, zur Zeit von Liberis Anfängen mit Macht in Venedig einzogen<sup>7</sup>. Hier spielten sich Maler und Literaten die Bälle zu, wie etwa auch die oft aus Lemmata Ripas gespeisten Illustrationen in Boschinis *Carta del Navegar pitoresco* zeigen.

<sup>5</sup> Einige Beispiele für Bilder, deren Einordnung als eigenhändige Werke Pietros mir (nach dem Foto) zweifelhaft erscheint: P 103: unproportioniertes, schwaches Bild, allenfalls Werkstattarbeit. P 108: wirkt verdächtig grazil für das meist sehr viel robustere Formenrepertoire Liberis. P 145: untypisch in der Wahl des Ausschnitts und in der Physiognomie.

<sup>6</sup> Kat.Nr. M 15: kümmerliche Kopie. M 54: für Marcos Standards sind die Gesichtszüge der Frau viel zu ausgeprägt; das Bild fügt sich hingegen sehr genau in die Gruppe der von Ruggeri selbst dem Liberi-Nachfolger Antonio Domenico Beverense zugeschriebenen Gemälde (vgl. besonders das *Parisurteil* S. 67, fig. 78). Völlig aus dem Liberi-Kreis auszuschließen ist Ruggeris Kat.Nr. M 64 (Bordeaux) mit seinen untypischen Farben und trunkierten Figuren; ich bleibe bei meiner Einordnung „italo-flämisch, 1600-1630“ (E. Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt 1997, S. 431, Kat.Nr. 570).

<sup>7</sup> Vgl. etwa Gregor Webers anregende Notizen zu einer sowohl von Tizian als auch von der emblematischen Tradition bzw. der *Iconologia* beeinflussten *Allegorie der Weisheit* Liberis in der Dresdener Galerie (Vom Rätsel einer Hieroglyphe zum „Guten Rat“ von Pietro Liberi, in: *Dresdener Kunstblätter* 1995, S. 151-157). Zu den römischen Quellen der Kunsttheorie Boschinis, vor allem Agucchi und Mancini, vgl. M.F. Merling, *Marco Boschini's La carta del navegar pitoresco: Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice*, Brown University 1992, S. 211ff.

Pietro Liberi hatte eine führende Rolle bei der Errichtung der ersten mit den anderen großen Kunstakademien Italiens vergleichbaren Malerassoziation Venedigs, des Collegio dei Pittori. Auch seine Publikation eines Zeichenlehrbuchs in der Tradition von Agostino Carracci<sup>8</sup> deuten den in Venedig schon durch Palma Giovane unternommenen Versuch an, akademieartige Lehr- und Lernmethoden auf den lokalen Kunstbetrieb bzw. eine kunstliebende Schicht von *dilettanti* zu übertragen. In dieser Hinsicht wäre ausführlicher zu untersuchen, inwieweit „akademische“ Themen, etwa Personifikationen der Künste, von Liberi und seinen Kollegen aus der visuellen Kultur von Bologna, Florenz oder Rom importiert und mit dem Ziel der Konstituierung ähnlicher Organisationen, also zum Zweck einer visuellen Eigenwerbung verwendet wurden. Im Zusammenhang mit der von Liberi zielgerichtet betriebenen Selbststilisierung zum *pictor doctus* ist es bedauerlich, daß Ruggeri den 1931 von Silvio de Kunert<sup>9</sup> publizierten Katalog der im Nachlaß befindlichen Bücher des Künstlers, der auch wegen der hohen Zahl alchemistischer Titel von Interesse ist, nicht abgedruckt und ihn damit einem größeren Kreis von Benutzern vorenthalten hat. Elia Bordinon Favero hat in seinem 1994 erschienenen Buch über Pietros malenden und theoretisierenden Zeitgenossen Giovanni Battista Volpato<sup>10</sup> ansatzweise vorgeführt, wie fruchtbar eine solche Zusammenschau der intellektuellen und bildnerischen Aspirationen eines Künstlers aus dem gleichen Umfeld ist. Zu hoffen bleibt, daß gerade in diese Richtung zu den Liberi weitergeforscht wird.

ECKHARD LEUSCHNER  
*Bibliotheca Hertziana*  
 Rom

<sup>8</sup> Ruggeri macht nun erstmals auf diesen *Libro per imparare a disegnare i corpi humani* aufmerksam, von dem er bisher allerdings nur das Titelblatt finden konnte (Staatliche Graphische Sammlung München, Ruggeri S. 49, fig. 58).

<sup>9</sup> Silvio de Kunert, *Notizie e documenti su Pietro Liberi*, in: *Rivista d'arte* 13, 1931, S. 539-575 (Bücherinventar: 563-567).

<sup>10</sup> E. Bordinon Favero, *Giovanni Battista Volpato. Critico e pittore*, Treviso 1994.

**Eidler Schatz holden Erinnerns. Bilder in Stammbüchern der Staatsbibliothek Bamberg** aus vier Jahrhunderten, Text von Werner Taegert, Lichtbilder von Alfons Steber, Bamberg: Staatsbibliothek 1995; ISBN 3-924530-08-4.

Seit etwa einem Jahrhundert zieht die Forschung zur Klärung unterschiedlichster Sachverhalte immer wieder auch Stammbücher (Philotheken, Alba amicorum) heran, deren Erfassung, Katalogisierung und wissenschaftliche Aufarbeitung angesichts der erstaunlichen Überlieferungsdichte von etwa zwanzigtausend Stammbüchern, „die von deutschen Universitäten stammen und in öffentlichem Besitz sein dürften“ (G. Thomann), allerdings erst in den letzten Jahren verstärkt in Gang gekommen ist und – berücksichtigt man die vermutlich ebenfalls beträchtliche