

Mehr als eine illustrierte Neuausgabe

Lea Hagedorn
Das Museum im Buch.
Paolo Giovios *Elogia* und die Por-
trätssammelwerke des
16. Jahrhunderts. Berlin, Deut-
 scher Kunstverlag 2020. 367 S., Ill.
 ISBN 978-3-422-98122-5. € 48,00

Die sichtbare Verbindung der *res gestae* einer berühmten Persönlichkeit mit ihrem Porträt ist ein seit der Antike bekannter Topos. Praktisch umgesetzt bedeutete dies eine räumliche Juxtaposition, etwa die Aufstellung von Porträtbüsten in Bibliotheken, oder auch die Kombination ikonischer und textueller Elemente in Buchform. Bereits der alt-römische Gelehrte M. Terentius Varro habe – so berichtet Plinius d. Ä. (*Naturalis historia*, XXXV, 11–14) – „der reichen Fülle seiner Bücher“ die Porträts von 700 berühmten Männern beiseitegestellt. Durch die weitreichende und zeitenüberdauernde Verbreitung in Form von Abschriften werde den Geehrten nichts weniger als Unsterblichkeit zuteil. Während Varros *Hebdomades vel de imaginibus libri XV* früh verloren gingen, hat sich das varronische Vorbild tradiert und offerierte besonders dem Renaissance-Humanismus einen Anknüpfungspunkt für eigene prosopographische Unternehmungen. Konzentrierte sich das frühhumanistische Interesse noch hauptsächlich auf die Helden der Antike (z. B. Francesco Petrarca's *De viris illustribus*), so richtete sich dann der Fokus zunehmend auf berühmte Persönlichkeiten der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart. Im Laufe des 16. Jahrhunderts erschienen zahlreiche mit Porträts ausgestattete Bücher; Andrea Fulvius *Illustrium imagines* (Rom: Jacopo Mazzochi 1517) ist eines der frühesten. Zentral ist auch Pietro Per-

nas (1519–1582) in Basel verantwortete Edition von Paolo Giovios (1483–1552) *Elogia*. Diese waren noch von Giovio selbst in den 1540/50er Jahren als reine Textausgaben herausgegeben worden. Ob es am fortgeschrittenen Alter des Autors oder an Finanzierungsschwierigkeiten lag, dass damals kein Bildmaterial mit einbezogen wurde, ist unklar. Durch die Widmung an Ottavio Farnese in den *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* (Venedig: Michele Tramezzino 1546) weiß man zumindest, dass die Beigabe von Porträts durchaus in Giovios Sinne gewesen wäre. Realisieren konnte dies aber erst Perna Jahrzehnte später. Seine Werkausgabe der Giovanischen Schriften umfasst, mit jeweils veränderten Titeln, die *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (1575), die *Elogia virorum literis illustrium* (1577), die *Vitae illustrium virorum* und schließlich die *Opera omnia* (beide 1578) – bis auf letztere sind alle mit Holzschnitten nach Rissen Tobias Stimmers (1539–1584) ausgestattet.

Nach wie vor zählen Porträts in Büchern nicht unbedingt zu den *high profile*-Forschungsfeldern der Kunstgeschichte. Dennoch hat das Phänomen in den letzten Jahren wiederholt die nötige Beachtung gefunden, sei es in Form von breit angelegten Gattungsanalysen (vor allem Pelc 2002 und Casini 2004, auch Clough 1993) oder mit einem Fokus auf Teilaspekten (Döring/Hefe/Hefele/Pfisterer 2018). Dort bereits jeweils mit variierender Intensität besprochen, sind zu den *Elogia* außerdem die Beiträge von Ernst Ferdinand Koßmann (1922), Paul Ortwin Rave (1959), Andreas Wartmann (1995) und Patricia Eichel-Lojkine (2001) hervorzuheben. Lea Hagedorn widmet der Basler *Elogia*-Ausgabe mit ihrer Dissertationsschrift nun erstmals eine umfassende Studie. In fünf Kapiteln beschäftigt sie sich eingehend mit gattungsdefinitorischen Problemen, der Werkgenese der *Elogia*, ihrer Funktion als Sammlungssubstituten, dem an

die Porträts gestellten Authentizitätsanspruch und der Werkrezeption. Dabei behält sie stets Faktoren wie Abhängigkeitsverhältnisse und normative Entwicklungen im Kontext weiterer Porträtwerke des 16. Jahrhunderts im Blick. Die von ihr besprochenen Publikationen – inklusive der *Elogia* sind dies 43 – erfasst ein akribisch erarbeiteter, klar strukturierter Katalog im Anhang. Dieser geht weit über eine rein formale Erschließung hinaus, da auch editorische Spezifika und Interdependenzen der Publikationen deutlich werden. Hagedorns Anliegen ist es, „ein über das Einzelwerk hinausgehendes Verständnis der druckgraphischen Porträtkopie im Buch“ (36) zu entwickeln.

WAS SIND PORTRÄTSAMMELWERKE?

Ein zentraler Punkt des einleitenden Kapitels ist die angesichts der diversen Erscheinungsformen von Porträts in Büchern nicht unproblematische Gattungsdefinition. Eine gängige Vorgehensweise ist die Kategorisierung in Bildnisvitenbücher, in denen die biographischen Texte im Vordergrund stehen und von Porträts wahlweise eingeleitet oder begleitet werden, und in Porträtbücher, in denen die Porträts dominieren und Texte lediglich in Form von kurzen Epigrammen zu finden sind. Dabei besteht laut Hagedorn durch die Konzentration auf das Bild-Text-Verhältnis grundsätzlich die Gefahr der Unschärfe oder einer zu engen Definition. So im Falle von Clough, der Pernas *Elogia* aus der Kategorie des Porträtbuchs aufgrund der integrativen Seitengestaltung ausschließt (*Abb. 1*), Theobald Müllers *Musaei Ioviani Imagines* (Basel: Pietro Perna 1577, Kat. 18.1) hingegen als solches anerkennt (1993, 17) – für das Perna dieselben Druckstöcke der Porträts verwendete, Rahmengröße und Textumfang jedoch reduzierte und damit an das kleinere Oktavformat anpasste (*Abb. 2*). Per definitionem sind diese Zuweisungen natürlich korrekt, doch bleiben dabei wichtige Aspekte wie die gesamtkonzeptionelle Kontextualisierung der Porträts unberücksichtigt.

Auch die Tendenz der Forschung zu einer hierarchisch-entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise, die von einer Emanzipation des Bildes vom Text und einer Weiterentwicklung vom „ty-

pisierten“ zum „authentischen“ Porträt ausgeht, wird von der Autorin als nicht tragfähig eingeordnet. Vielmehr handle es sich um parallel existierende Publikationsformen, deren Editions-kontext jeweils separat zu untersuchen sei (21f.). Um neue Lösungen für alte Probleme zu finden, möchte sie mit der Einführung des Oberbegriffs „Porträtsammelwerk“ einen Perspektivwechsel in die Wege leiten. Dabei bleiben bisherige Begrifflichkeiten gültig: Porträtbuch und Bildnisvitenbuch kennzeichnet Hagedorn als gleichwertige Vertreter, ikonographische Münzwerke als Sonderform des Porträtsammelwerks. Wo sich zunächst der Verdacht einer zirkulären Definition aufdrängt, ist doch ein grundlegend anderer und durchaus überzeugender Faktor ausschlaggebend. Demnach ist nicht die Buchgestaltung – also weder das quantitative Verhältnis von Bild und Text, noch das Seitenlayout – gattungskonstituierend, sondern das Prinzip der Porträtähnlichkeit in Abgrenzung zum typisierten Porträt, da nur dann dem Bildnis ein relevantes „Vermittlungspotenzial“ zukommt. Bild und Text stehen ergo in keinem Konkurrenzverhältnis, sondern fusionieren zur „bimedialen Darstellung einer konkreten Person“, die aufgrund ihrer Taten als erinnerungs- und nachahmungswürdig gilt. Wegen der Gleichwertigkeit von Bild und Text muss deshalb auch von der „Bebilderung eines Buches“ statt von der „Illustration eines Texts“ gesprochen werden (22–24).

Nicht nur in Ermangelung von Zeugnissen wie Korrespondenzen oder Vertragsabschlüssen verweist Hagedorn in Anlehnung an Gérard Genette (*Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M. 1989; frz. EA Seuils, Paris 1987) auf das Potenzial von Perimedien – sprich: neben den Porträtgraphiken wertet sie auch weitere dem Buch attachierte Elemente wie Vorreden, Widmungsschriften, Frontispize und Druckprivilegien aus. Ersichtlich werden hierdurch nicht nur Strategien der „Beglaubigung, Legitimierung und Selbstinszenierung“ (29) des Autors oder Herausgebers, sondern eben auch die konkret an die entsprechende Publikation gestellten Ansprüche.

AKTEURE UND WERKGENESE

In Kapitel II untersucht Hagedorn den Entstehungsprozess der *Elogia*, konzentriert sich dabei zunächst auf die Person und das Netzwerk Paolo Giovios, dann auf die Motive für die Neuausgabe und das Vorgehen Pietro Pernas. In Bezug auf Giovio adressiert sie dessen bereits gut erforschte,

epochale Gemäldesammlung mit 400 ‚wahren‘ Porträts in seiner Villa am Comer See (hierzu besonders: Linda Susan Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Princeton 1991). Diese galt als ideale Umsetzung des varronischen Prinzips, auch durch den „rhetorischen Coup“ (47) Giovios, der den existierenden Porträtbestand mit seinen

Elogia von 1546 literarisch verknüpfte. Auch das Nachleben der Porträtgemälde nach dem Tod des Sammlers, etwa durch Cristofano dell’Altissimos (um 1525–1605) im Auftrag Cosimos I. de’ Medici ausgeführten Kopienzyklus, kommt zur Sprache. Hagedorn thematisiert in diesem Zusammenhang auch bisher weniger intensiv beleuchtete biographische Details zu Giovio wie seinen Kontakt zu anderen Initiatoren gelehrter Porträtsammelwerke, namentlich Anton Francesco Doni (1513–1574) und Giorgio Vasari (1511–1574). Dies führt zu einer Konturierung jener Ausgangssituation, die für die Basler Ausgabe die unverzichtbare Grundlage darstellen sollte.

Ähnliches gilt für den weit weniger bekannten Perna, der sich, aus Oberitalien eingewandert, in der humanistisch geprägten Basler Buchdruckerszene etablieren konnte. Wichtige Geschäftspartner waren



Abb. 1 Tobias Stimmer, Bildnis des Romulus, in: Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel: Pietro Perna 1575, Holzschnitt/Typendruck, 2^o, S. 3. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Biogr.c. 48 (<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10141560?page=12,13>)

für ihn der dortige Verleger Heinrich Petri (1508–1579) und vor allem Bernhard Jobin (vor 1545–1593), der nicht nur Verleger in Straßburg, sondern auch der Schwager von Tobias Stimmer war. Die Beteiligung Stimmers, der die Porträtgemälde in Como abgezeichnet hat, mit ein grundlegender Faktor für die Genese der Perna-*Elogia*, ist erst relativ spät erkannt worden (erstmalig: Koßmann 1922). Dementsprechend ausführlich widmet sich die Autorin unter Berücksichtigung des aktuellen Stands der Stimmer-Forschung den Umständen dieser Kollaboration. Stimmers Status als reproduzierender Künstler wird durch das fehlende Monogramm auf den Holzschnitten und die Nicht-Erwähnung seines Namens in Pernas Peritexten relativiert. Ein anderer Punkt ist die Frage, auf welche Vorlagen Stimmers Holzschnittporträts überhaupt zurückgehen. Giovios ursprünglicher Porträtbestand hat sich nicht geschlossen erhalten, er selbst nahm in seinen *Elogia* nicht aus-

schließlich auf diesen Bezug, und auch Altissimos erhaltene Kopien gehen zum Teil auf Vorlagen aus anderer Provenienz zurück. Auf der Basis ihrer Auswertung verschiedener Quellen (Titelblätter, die Porträtbestände in den Uffizien in Florenz und der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand) und der Vorarbeiten von Klinger und Bruno Fasola (Per un



Abb. 2 Tobias Stimmer, Bildnis des Romulus, in: Theobald Müller, *Musaei Ioviani Imagines*, Basel: Pietro Perna 1577, Holzschnitt/Typendruck, 8' [Taf. 2]. München, Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 1434)

*Romulus hac facie, Romam qui condidit urbem
 Illam orbis dominam, conspicendus erat:
 Quique rudes primus Mauortia bella Quirites
 Edocuit, ante sed quoque pacis opus.
 Nil mirum Latios tanta ad fastigia fasces
 Conscerdisse, Deo cum satius auctor erat*

nuovo catalogo della collezione Gioviana, in: *Paolo Giovio. Il rinascimento e la memoria. Atti del convegno. Como, 3.–5.6.1983* [Raccolta storica, Bd. 17], 169–180) argumentiert Hagedorn überzeugend dafür, dass der Großteil der Stimmer-Holzschnitte tatsächlich auf die Porträts im Comer *Musaeum* zurückgeht. Dies trifft vor allem auf die beiden *Elogia*-Ausgaben von 1575 und 1577 (Kat. 18 und 19) sowie die ebenfalls von Perna als Ergänzung der *Elogia* von 1575 herausgegebenen *Musaei Ioviani Imagines* (Kat. 18.1) zu.

Etwas ungeschickt gewählt ist allerdings der Titel des Unterkapitels II.2.4 „Die verlorenen Risse aus Como“. Hier erwartet man doch eher eine Auseinandersetzung mit den verlorenen Stimmer-Zeichnungen als die durchaus aufschlussreiche Analyse jener Holzschnittporträts, deren Vorlagen sich nicht eindeutig im Giovio-Bestand verorten lassen. Das Schicksal von Stimmers Rissen, die höchstwahrscheinlich bei der Holzschnittproduktion in Bernhard Jobins Werkstatt verbraucht worden sind, wird dann anschließend thematisiert (Kap. II.2.5: „Die Holzschnitte aus Straßburg“). Deutlich wird die enge Kooperation zwischen den Verlagen Pernas in Basel und Jobins in Straßburg, die sich nicht auf die *Elogia* beschränkte, lässt sich doch für andere Publikationen der Austausch von Porträtgraphiken nachweisen (Kat. 20, 23 und 24).

MUSAEUM UND BUCH

Ihre perimediale Ausstattung im Sinne Genettes manifestiert die „Transformation der *Elogia* zu einem Museum in Buchform“ (99), was als grundlegende Intention und besondere Leistung Pernas zu bewerten ist. In Kapitel III untersucht Hagedorn die ausschlaggebenden Elemente, etwa den von Stimmer gestalteten Titelrahmen, in dem Gelehrtentum und weltliche Macht durch ikonographische Bezüge gleichsam adressiert und verbunden sind (Abb. 3). Damit war er auf alle vier Bücher der Perna-*Elogia* anwendbar und findet sich in sämtlichen vier Büchern (natürlich mit jeweils angepasstem typographischen Titel) vorgeschaltet; eine durchdachte Entscheidung von Verlegerseite, mit der die konzeptionelle Einheit der Ausgabe auch visuell markiert ist. Hagedorn interpretiert

die portalartige Rahmengestaltung als „räumliche Schwelle“ (104) in das Buch hinein. Dies ist kein neuer Gedanke, er ist aber im Fall von Pernas Buchmuseum durch die Anbindung an weitere Perimedien besonders tragfähig: So sehen sich die Leser:innen der *Elogia virorum literis illustrium* nach dem ‚Betreten‘ des Buches mit dem Autoporträt konfrontiert, werden also gewissermaßen von Giovio in dessen *Musaeum* willkommen geheißen. Dort stellen zehn alternierend eingesetzte, ikonographisch gestaltete Porträtrahmen visuelle Bezüge zu den Charaktereigenschaften und Funktionen der Dargestellten her. Vor allem unterstützen sie aber auch die räumliche Assoziation an eine Porträtgalerie.

Intensiv widmet sich die Autorin der „Medialisierung“ der einst real existierenden Porträtgemäldesammlung. Dabei betont sie, dass es eben nicht um eine exakte Spiegelung des Bestands im Buch ging, sondern um die „ikonisch-mediale Translation“ der dem *Musaeum* zugrundeliegenden Grundgedanken in ein anderes Medium (112–115). Sie untersucht die Modi dieser ikonischen Translationsprozesse und weitet dabei den Blick auf andere Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts aus. Serialität, die eine Modifikation durch Vereinheitlichung impliziert, wird als wichtiges „Qualitätsmerkmal“ (117) von Porträtsammelwerken festgehalten. Besonders interessant ist dies in Bezug auf Stimmers Adaptionen, stand dieser doch vor der Herausforderung, einen heterogenen Gemäldebestand möglichst homogen in den Holzschnitt zu transferieren, ohne dass die Erkennbarkeit der Vorlagen oder distinktive Merkmale der Dargestellten verloren gingen. Die dahingehende Auswertung der PorträtHolzschnitte zeigt, dass Stimmer diese Aufgabe mit seinen bewussten Reduktionen und Detailänderungen in den meisten Fällen erfolgreich gemeistert hat (Abb. 4 und 5). Translation – und diese Erkenntnis bezieht sich nicht ausschließlich auf Stimmer, sondern generell auf die Bebilderung von Büchern im besprochenen Zeitraum – kann daher nicht mit Reproduktion gleichgesetzt werden (123).

Abb. 3 Titelblatt mit Titelrahmen von Tobias Stimmer, in: Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel: Pietro Perna 1575, Holzschnitt/Typendruck, 2^o. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Biogr.c. 48 (<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10141560?page=4,5>)

Für das Gesamtkonzept eines jeden Porträtsammelwerks fundamental und daher ebenfalls ausführlich erörtert, sind das Bild-Text-Verhältnis und die hiermit verfolgten Strategien. Hier wird deutlich, dass sich Pernas *Giovio-Elogia*, in denen Ekphraseis per se Bestandteile der Texte und mit der Bildausstattung eng verwoben sind, für die Analyse dieser Sachverhalte in besonderem Maße anbieten. Aufgezeigt wird etwa eine Bild-Text-Strategie, die Hagedorn „rekursive Begegnung“ (148) nennt.

Sie wird evident, wenn Giovios Text die beschriebenen Gemälde mit historischen Situationen oder Örtlichkeiten verknüpft, um die Glaubwürdigkeit des angesprochenen Porträts zu unterstreichen. Der Text verifiziert so die später ins Buch eingebrachten Holzschnittporträts, die umgekehrt auch als „ikonische Bezeugung“ (148) der Aussagen Giovios dienen. Hierdurch erklären sich in vielen Fällen kleinere Abweichungen der Holzschnitte von ihren Vorlagen, da Stimmer Details hinzufügte oder entfernte, um die Aussagen von Bild und Text in Einklang zu bringen. Diese Beobachtungen wer-



den in den folgenden Unterkapiteln in ähnlicher Form und unter Bezugnahme auf andere Porträtsammelwerke auf weitere Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses ausgeweitet – namentlich „Glorifikation“, „Bimediale Charakterisierung“, „Brüchigkeit und Diversität“ und „Das ‚soveräne‘ Bildnis“.

WAHRE BILDNISSE

Mit dem Authentizitätsbegriff und der Frage, was damit in der zeitgenössischen Wahrnehmung überhaupt gemeint war, beschäftigt sich das vierte Kapitel. Dies erfordert die Klärung des als Varian-



Abb. 4 Unbekannter Künstler, Bildnis des Paolo Giovio, 1546. Öl/Lw., 98 x 74 cm. Como, Pinacoteca Civica di Palazzo Volpi, Inv. Nr. 168 (Hagedorn, S. 350)

trovers diskutiert und beförderte kreative Formen im Umgang mit den Bildquellen. Fulvio Orsinis (1529–1600) Auffassung von Vorigentreue divergierte etwa so sehr von derjenigen Theodor Galles, dass die gemeinschaftliche Herausgabe der Antwerpener Ausgabe der *Illustrium imagines* (Kat. 14.1) im Streit endete (Kap. IV.2.1). Im Fall von Enea Vico (1523–1567), Jacopo Strada (1507–1588) und Hubert Goltz (1526–1583) kam es zu einem regelrechten numismatischen Gelehrtenstreit, der in dem Vorwurf gipfelte, Strada habe seine *Epitome thesauri antiquitatum* (Lyon [nicht Augsburg, wie im Quellenverzeichnis angegeben]: J. Strada und Thomas Guerin 1553) teils mit erfundenen Münzen

bebildert (Kap. IV.2.2).

Bei Porträtsammelwerken galten generell ähnliche Maßstäbe im Umgang mit Primärquellen wie in der humanistischen Historiographie. Dabei musste ein ‚wahres Bildnis‘ nicht unbedingt auf eine einzelne, konkret festzumachende Bildquelle zurückgehen, sondern konnte auch durch einen etablierten Bildtypus Glaubwürdigkeit erlangen; eine Verifizierungsmaßnahme, derer sich auch Giovio in zahlreichen Fällen bediente (196f.). Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte sich dann ein Kanon verifizierter druckgraphischer Porträts konsolidiert, der keiner Überprüfung mehr bedurfte, sondern variiert und überarbeitet wurde (Kap. IV.2.4). Die Tatsache, dass Giovio seinen Porträtmalbestand durch seine literarischen Ausführungen bereits verifiziert hatte, bot für Perna überdies eine angenehme Ausgangssituation, war er doch so als verantwortlicher Verleger vor eventuellen Anfeindungen geschützt. Vor allem aber ermöglichte ihm die bebilderte Neuausgabe

te gebrauchten Begriffs *ad vivum*, der in der Forschung bisher unterschiedlich und interdisziplinär diskutiert wurde (etwa von Walther Ludwig, Das bessere Bild des Gelehrten, in: *Philologus* 142 [1998], Heft 1, 123–161 und Klaus Niehr, Veræ imagines – Über eine Abbildungsqualität in der Frühen Neuzeit, in: *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, hg. v. Frank Büttner/Gabriele Wimböck, Münster 2005, 261–302). Hagedorn plädiert für einen „offenen Authentizitätsbegriff“, der dem Postulat *ad vivum* primär „Faktizität“ zugrundelegt, das Bild also nicht erfunden sei (179–181). Infolgedessen würden Kriterien wie künstlerische Qualität oder die Frage, ob nach dem lebenden Vorbild gearbeitet wurde, die die Erfassung des Phänomens Porträtsammelwerk limitieren, obsolet. Dies heißt jedoch nicht, dass diese Merkmale in der Analyse nicht berücksichtigt werden könnten.

Der Wahrheitsanspruch und vor allem der Wahrheitsgehalt von Porträtsammelwerken wurde bereits im 16. Jahrhundert durchaus kon-

Abb. 5 Tobias Stimmer, Autorenporträt des Paolo Giovio, in: Paolo Giovio, *Elogia virorum literis illustrium*, Basel: Pietro Perna 1577, Holzschnitt, 2' (Hagedorn, S. 351)



der geschätzten Schriften den Anschluss an die Gelehrtenrepublik, wie Hagedorn erneut durch die Analyse der Peritexte herausarbeitet. Perna wandte dabei Strategien an, wie sie auch aus historiographischen Werken bekannt sind. In seinen Widmungsschriften formulierte er Topoi des Herrscherlobs, Tugendexempel sowie „die Glorifizierung sozialer Gruppen und kollektiver Identitäten“ (219) und würdigte dabei in erster Linie die im Buch versammelten *virii illustres* und die Widmungsempfänger. Sehr wohl intendierte er aber auch, dass ein wenig Ruhm auf ihn selbst zurückfiel.

REZEPTION

Das Buch schließt mit dem Nachleben der Basler *Elogia*-Ausgabe. Es zeigt sich, dass zwar das Konzept vom ‚Museum im Buch‘ anhaltenden Nachhall fand, der Neuauflage in ihrer Erscheinungsform als Porträtsammelwerk jedoch ein zeitlich relativ befristeter Erfolg beschieden war. Anders stellt sich die Situation für die Porträts selbst dar, denn diese wurden, zumindest in Auszügen, bis weit ins 17. Jahrhundert rezipiert, etwa in Isaac Bullarts *Académie des sciences et des arts* (Amsterdam: Daniel Elzevier 1682). Einen konzisen Exkurs widmet die Autorin auch dem frühneuzeitlichen Sammeln druckgraphischer Porträts, das den ursprünglichen Bild-Text-Zusammenhang dann endgültig und buchstäblich auflöste – die Bildnis-

se wurden aus den Büchern herausgetrennt und als historische Dokumente, Gedächtnisstützen oder unter der Prämisse der Kennerschaft in neue, individuell vom Sammler bestimmte Sinnzusammenhänge überführt. Die Dekontextualisierung der Porträts und vor allem das langanhaltende Desinteresse seitens der Kunstgeschichte an (vermeintlich) anonymen Reproduktionsgraphiken und als künstlerisch uninteressant bewerteten Buchillustrationen haben zu einem Schattendasein derartiger druckgraphischer Erzeugnisse geführt. Hagedorns Schlussplädoyer für eine Aufarbeitung und Sichtbarmachung der ursprünglichen Publikationskontexte und für ein „tiefergehendes Verständnis für eine Bildgattung [...], die eben keine Kunstform sein will und soll, sondern primär *visual facts* vermittelt“ (277), leuchtet vollkommen ein.

Das Buch liest sich ausgesprochen gut und ist größtenteils hervorragend bebildert, was gerade im Hinblick auf druckgraphisches Material wichtig ist. Gleich bei der ersten Abbildung ist allerdings

ein Fehler unterlaufen (gezeigt wird nicht das im Text angesprochene Titelblatt des ersten Bands der Giunti-Ausgabe [1568] von Vasaris *Vite*, sondern das leicht veränderte Titelblatt zum zweiten Teil des dritten Bandes ohne den hier relevanten Zusatz „con i ritratti loro“). Durch ein intensiveres Lektorat hätte manche inhaltliche Wiederholung und das eine oder andere formale Missgeschick vermieden werden können. Insgesamt hat Lea Hagedorn eine auf großem Materialreichtum basierende, in vielerlei Hinsicht kluge Studie vorgelegt, die das bisherige Duo Pelc/Casini zur Trias erweitert und weit über Pernas *Elogia*-Ausgabe hinaus neue Perspektiven für das Forschungsfeld Porträtsammelwerk eröffnet.

LITERATUR

Casini 2004: Tommaso Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florenz 2004.

Clough 1993: Cecil Holdsworth Clough, Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books, in: *The Italian Book 1465–1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday* (The British Library Studies in the History of the Book), hg. v. Denis V. Reidy, London 1993, 183–223.

Döring/Hefe/Pfisterer 2018: Annalena Döring, Franz Hefe, Ulrich Pfisterer (Hg.), *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 45), Passau 2018.

Eichel-Lojkine 2001: Patricia Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle* (La République des Lettres, Bd. 5), Löwen u. a. 2001.

Koßmann 1922: Ernst Ferdinand Koßmann, Giovios Porträtsammlung und Tobias Stimmer, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 24 (1922), 49–54.

Pelc 2002: Milan Pelc, *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden u. a. 2002.

Rave 1959: Paul Ortwin Rave, Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959), 119–154.

Wartmann 1995: Andreas Wartmann, Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63), hg. v. Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, 43–60.

HANNA LEHNER
Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10,
80333 München
H.Lehner@zigk.eu

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Grenzen in der Kunst. Tschechische Kunst in drei Generationen. Toyen, Magdalena Jetelová, Křištof Kintera. Ausst.kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2021. Beitr. Agnes Tieze, Marek Nekula, Jindřich Toman, Miroslav Petříček, Otto M. Urban. Berlin,

Hatje Cantz Verlag 2020. 128 S., 55 Abb. ISBN 978-3-7757-4826-1.

Lea Hagedorn: **Das Museum im Buch. Paolo Giovios „Elogia“ und die Porträtsammelwerke des 16. Jahrhunderts.** Berlin, Deutscher Kunstverlag 2020. 367 S., 14 Farbtaf., 140 s/w Abb. ISBN 978-3-422-98122-5.

Brigitte Huber: **Johann Georg Edlinger. Porträts ohne Schmeichelei.** Hg. Historischer Verein von Oberbayern, Münchner Stadtmuseum, Städtische Galerie im Lenbachhaus/Kunstbau München. München, Hirmer Verlag 2021. 192 S., 280 Farbabb. ISBN 978-3-7774-3623-4.

Christian Hecht: **Goethes Haus am Weimarer Frauenplan. Fassade und Bildprogramme.** München, Hirmer Verlag 2020. 220 S., 130 Farbabb. ISBN 978-3-7774-3654-8.

Hiltrud Kier: **Die romanischen Kirchen in Köln.** Führer zu Geschichte und Ausstattung. Hg. Förderverein Romanische Kirchen Köln e.V. 3. Aufl. Köln, J. P. Bachem Editionen 2020. 216 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-7510-1224-9.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins. 85. Folge, 2020. Hg. Peter Füssenich, Klaus Hardering. Beitr. Albert Distelrath, Wolfgang Schmid, Dela von Boeselager, Bernd Wacker. Köln, Verlag