

Alte Texte in neuem Gewand: Zur Relevanz moderner Editionen und Neuübersetzungen kunsthistorischer Quellschriften – der Fall Malvasia

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit historischen Schriftquellen der Kunstgeschichte ist immer auch als wichtiger Beitrag zur methodischen Selbstreflexion des Faches zu werten. Insofern erleichtern moderne Übersetzungen und wissenschaftliche Editionen nicht nur den Zugang zu grundlegenden Quellentexten, sondern bieten auch die Chance einer unter aktuellen Fragestellungen erfolgenden Auseinandersetzung mit dem Text und den überlieferten Inhalten, seiner Rezeptionsgeschichte und Bedeutung für die Entwicklung der eigenen Disziplin.

SYNERGIEEFFEKTE

Obwohl Übersetzung und Neukommentierung kunsthistorischer Quellschriften bekanntlich eine komplexe und langwierige Aufgabe darstellen, haben insbesondere im letzten Jahrzehnt kritische Editionen eine außergewöhnliche Renaissance erlebt. Auch auf der vierten Arbeitstagung des Forums Kunstgeschichte Italiens beschäftigte sich eine eigene Sektion zum Thema „Übersetzen als kulturelle, künstlerische und wissenschaftliche Praxis“ (Mainz, 3.–5. März 2014) mit den Potentialen und Schwierigkeiten von Übersetzungs- und Editionsprojekten. Anhand konkreter Beispiele wurden verschiedene – teils abgeschlossene, teils laufende – Projekte vorgestellt. Ob es sich um die Übersetzung von Leon Battista Albertis *De Pictura – De Statua – Elementa Picturae* (2000), Benedetto

Varchis *Paragone* (2013), Giorgio Vasaris (seit 2004) oder Pietro Belloris Lebensbeschreibungen (in Vorbereitung) oder eben der hier im Folgenden zu diskutierenden Edition und Übersetzung ins Englische von Carlo Cesare Malvasias *Felsina Pittrice* handelte, in allen Fällen konnte festgehalten werden, dass Übersetzungsarbeit und wissenschaftlicher Kommentar sich gegenseitig befruchten, umso mehr, wenn sie im Rahmen von Forschungsprojekten eng miteinander verzahnt sind.

So sensibilisiert die Arbeit des Philologen für das historische Gewachsensein des Textes, für dessen spezifische Begrifflichkeiten und das vielfach im Fluss befindliche Feld der Konnotationen, für unterschiedliche Sprachregister, die sich teils eher zufällig aus dem Entstehungsprozess des Werks ergeben, teils aus inhaltlichen Gründen mehr oder weniger gezielt eingesetzt werden, und nicht zuletzt auch für die qualitative Heterogenität des Textes. Mittels der Erörterung von Schwierigkeiten und Grenzen der Übersetzbarkeit können im wissenschaftlichen Dialog vorher überlesene Bedeutungsvalenzen herausgearbeitet werden. Die in der Sektion vorgestellten Beispiele zeigten, dass die Arbeit des Übersetzers oft gerade dann neue Einsichten ermöglicht, wenn die flüssige Übertragung von der einen in die andere Sprache stockt, wenn das Gelesene und in der Fremdsprache Verstandene kein eindeutiges oder offensichtliches Äquivalent in der Zielsprache zu finden scheint. Der Akt der Übersetzung sensibilisiert in besonderem Maße für den Einsatz kunsttheoretisch signifikanter Termini, offenbart aber auch ihre oftmals erstaunlich uneinheitliche Verwendung. Nicht immer sind Übersetzer und der für den wissenschaftlichen Kommentar Zuständige identisch, stets aber müssen sie eng zusammenarbeiten. Denn die über die Übersetzung erfolgende „Einbürgerung“ (Friedrich Schleiermacher) des

Quellentextes ist bereits ein Akt der Interpretation, da schon mit der Wortwahl eine historische Kontextualisierung vollzogen wird oder eben nicht.

KRITISCHE EDITION DER FELSINA PITTRICE

Die kritische Edition und Übersetzung von Malvasias *Felsina Pittrice* ins Englische wird von einer Forschergruppe um Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo am Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) an der National Gallery of Art (Washington, D.C.) vorbereitet. Sie sieht insgesamt 16 Bände vor, von denen der erste (*Early Bolognese Painting*) bereits 2012 publiziert wurde, 2013 folgte Band 13 *Lives of Domenichino and Francesco Gessi*. Das ursprünglich in vier Teilen erschienene Gesamtwerk wurde bzw. wird in kleinere Einheiten untergliedert, in denen pro Band Gruppen von Künstlerviten zusammengefasst werden. Vom formalen Aufbau her bestehen die einzelnen Bände aus einer oder mehreren einführenden Abhandlungen, gefolgt vom Quellentext selbst. Dabei wird dem Original auf der linken Seite die englische Übersetzung rechts gegenübergestellt. Der ausführliche wissenschaftliche Kommentar schließt sich in einem nachgestellten Anmerkungsapparat an ebenso wie Gesamtbibliographie und ein detaillierter Index. Die Abbildungsnummern erscheinen in beiden Textfassungen jeweils auf der äußeren Marginalie und verweisen auf die prächtigen, zum Teil auf neuen Fotokampagnen beruhenden Farbtafeln am Ende des Bandes. Auch die auf den wissenschaftlichen Kommentar verweisenden Endnotenziffern sind in beiden Sprachen eingefügt, ein Detail, das die wissenschaftliche Arbeit enorm vereinfacht, zum vergleichenden Lesen einlädt und den fließenden Wechsel von der Übertragung zurück ins Original und *vice versa* fördert. Durch diese Gegenüberstellung wird auch die interpretatorische Leistung der Übertragung bestmöglich vermittelt, dem Leser der Erkenntnisgewinn im Zusammenspiel von Original, Übersetzung und Kommentar erleichtert.

Textgrundlage der kritischen Edition ist nicht das früheste überlieferte Exemplar der *Felsina Pit-*

trice, sondern eine 1682 gedruckte Version, die sich zuvor im Besitz Rudolf Wittkowers befand und heute in der National Gallery of Art Library in Washington aufbewahrt wird. Die Wahl dieser späteren Edition vereinfachte die im Kommentar vollzogene Integration nicht nur der vorausgehenden ‚Auflagen‘ und des in der Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio aufbewahrten *Imprimatur* (Ms. B 1357), sondern auch die Einbeziehung der Korrekturen, Varianten und eigenhändigen, ebenfalls in Bologna verwahrten Glossen Malvasias. Die für die Rezeptionsgeschichte so elementaren Änderungen am ungedruckten und auch noch am gedruckten Text können nun in dieser kritischen Edition erstmals nachvollzogen werden. Konsequenterweise widmen sich daher auch die dem ersten Band vorangestellten Beiträge Elizabeth Croppers, Lorenzo Pericolos und Carlo Alberto Girottos grundsätzlich, wenn auch mit jeweils unterschiedlicher inhaltlicher Gewichtung, der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Felsina*. Durch umfassende Kontextualisierung und Einbettung in das kunsttheoretische und historische Umfeld gelingt Cropper eine weit ausgreifende Einführung in das Werk, die dem Leser Malvasias historischen Ansatz und seinen spezifischen Umgang mit dem Überlieferten vor Augen führt.

Die detaillierten, die Editions- und Rezeptionsgeschichte in unmittelbarem Zusammenhang stellenden Recherchen Girottos rekonstruieren hingegen die Genese und das Zustandekommen unterschiedlicher Druckvarianten der *Felsina*. Der seinem Beitrag folgende, mit einem Kommentar versehene Katalog legt die Unterschiede der konsultierten Editionen übersichtlich dar und bietet so ein wertvolles Arbeitsinstrument. Pericolos in die kritische Edition einführender Beitrag verweist auf den für eine frühneuzeitliche Schrift ungewöhnlich reichhaltigen Fundus an Dokumenten, die die Entstehung des Werks und deren Etappen nachvollziehbar werden lassen, wie zum Beispiel die *Scritti originali* oder die Glossen. Die Essays zeichnen anschaulich nach, wie Malvasia seine aus verschiedenen Quellen und eigener Anschauung zusammengeführten und in ihrem Umfang beeindruckenden Aufzeichnungen ordnete und

seine Arbeit so über Jahre hinweg strukturierte und ergänzte – dabei finden sich neben der zu erwartenden Gliederung nach Künstlernamen vereinzelt auch Notizen, die er für übergreifende Themenkomplexe sammelte; einige dieser Aufzeichnungen lassen sich bis in die 1660er Jahre zurückdatieren (Malvasia 2012, 161f.). Malvasias nach der ersten Edition in das bereits gedruckte Exemplar eigenhändig eingefügten handschriftlichen Glossen zeigen hingegen, dass er sein Werk auch nach dessen Publikation sozusagen noch als *work in progress* verstand.

KAMPF UM DEN PRIMAT: BOLOGNA GEGEN FLORENZ

Bekanntlich zählen Carlo Cesare Malvasias Künstlerbiographien der Maler Bolognas zu den wichtigsten Quellen für die Geschichte der frühneuzeitlichen Malerei und Kunsttheorie Italiens. Schon für Julius von Schlosser stellte Malvasia mit seinen „wertvollen und innerlichen Nachrichten“ eine „Quelle ersten Ranges dar“ (*Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Bd. 8: Die italienische Ortsliteratur*, Wien 1920, 7). Nicht nur boten die Viten der Forschung wertvolle Informationen zu Leben und Werk der porträtierten Künstler, insbesondere auch zur Akademie der Carracci und ihrer Mitglieder, bemerkenswert sind sie auch aufgrund von Malvasias Vorhaben, lediglich über die Künstler seiner Heimatstadt zu berichten und diese damit in den Rang einer Kunstmetropole zu erheben: „non trattando io, come dissi, dell’arte ma de gli artefici, e di quelli poi anche soli della mia patria“ (Malvasia 2012, 188). Er knüpft hier einerseits an Vasari an, dessen historiographische Konzeption und Epochengliederung er in Ansätzen übernimmt, wendet sich zugleich aber dezidiert gegen den von Vasari proklamierten Primat der toskanischen Kunst.

Künstlerbiographik in der Nachfolge Vasaris bedeutet immer auch Auseinandersetzung mit ihm, zumindest in der Frühen Neuzeit. Malvasias Verwendung des etruskischen Namens „Felsina“ für die Stadt Bologna im Titel seines Werks markiert einen Anspruch, mit dem er gegenüber dem ‚übermächtigen‘ Vorbild eigene Akzente setzen

möchte: Mit diesem, Malerei, Alter und ehrwürdige Tradition seiner Heimatstadt unmittelbar verknüpfenden Titel unterstreicht er ihre Bedeutung und eigenständige Identität. Ziel des Werks war nichts weniger als die Rekonstruktion und Verschriftlichung der ursprünglichen und von der Toskana unabhängigen Kunsttradition Bolognas anhand ihrer Protagonisten. Mit diesem hochgesteckten Ziel, seine Heimatstadt Bologna als eine der Toskana ebenbürtige Wiege der Kunst darzustellen, lud Malvasia natürlich zum Widerspruch ein. Florenz wollte sich den mühsam konstruierten Primat nicht einfach aus den Händen nehmen lassen. Hieraus folgte eine zwischen Filippo Baldinucci und Malvasia geführte Debatte, die Cropper in ihrem Vorwort zum ersten Bandes aufgreift und in die historischen Zusammenhänge einbettet (Malvasia 2012, 12–16), so dass dem Leser von Anfang an die u.a. von Perini eingeforderte ‚Perspektive Bolognas‘ in dieser Auseinandersetzung noch einmal eindrücklich vor Augen geführt wird (vgl. z. B. Perini, Carlo Cesare Malvasias’s Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography, in: *The Art Bulletin* 70/II, 1988, 273–299). Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie vehement die panegyrisch auf die Toskana ausgerichtete Kunstgeschichtsschreibung Vasaris von Baldinucci, Vincenzo Vittoria und, wenn auch nur indirekt, von Giovan Pietro Bellori gleichermaßen verteidigt wurde und welches Gewicht dieser Selbstinszenierung der Stadt als Geburtsstätte der Kunst weiterhin beigemessen wurde. Zu fragen bleibt, inwiefern diese Debatte auch aus konkreten ökonomischen Gründen einer zunehmend marktorientierten Kunstszene geschürt wurde.

REHABILITIERUNGSVERSUCH

Dass die *Felsina* auch in der jüngeren Kunstgeschichte nicht immer angemessene Würdigung erfahren habe, resümiert Cropper in ihrem „A Plea for the *Felsina*“ betitelten Plädoyer und rekonstruiert deren Rezeptionsgeschichte, darum bemüht, Autor und Werk zu ihrem späten Recht zu verhelfen. Eindrücklich wird dem Leser hier Malvasias akribische Materialsammlung und Katalogisie-

rungsleistung für seine Werke vor Augen geführt. Seine juristische und theologische Ausbildung münden für Cropper letztlich in einen „forensic approach“ (Malvasia 2012, 33; vgl. auch Perini 1988; dies., Biographical Anecdotes and Historical Truth: An Example from Malvasia's Life of Guido Reni, in: *Studi secenteschi* 31, 1990, 149–161 und Anne Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park 2000), der auf einer auf eigener Anschauung – „oculare ispezione“ – beruhenden Beweisführung gründet. Sich sowohl auf schriftliche als auch mündliche Quellen berufend, zitiert Malvasia diese entweder direkt, wie z. B. Vasari, Bellori oder auch Francesco Scannelli (Malvasia 2013, 118), oder lässt die Informationen ohne Nennung der Quelle in seinen Text einfließen. Im Falle Domenichinos sind für ihn Künstler vor Ort wie Francesco Albani, Domenichinos enger Freund aus den Jugendjahren, aber auch seine Ehefrau Marsibilia Barbetti wichtige Gesprächspartner (Malvasia 2013, 2f., 6).

Schriftquellen wie Giulio Mancini oder Giovanni Baglione werden zu Rate gezogen, doch nicht, ohne sie zum Teil über das Gespräch mit Zeitgenossen zu hinterfragen: So berichtet Malvasia, wie er Bagliones Lebensbeschreibung Domenichinos anderen Künstlern vorgelesen habe, die diese dann kommentierten: „Ora, a confusione del mal affetto Tiarini e poco amico Gessi, ch'ardirono di a me negare (in leggendo loro questa vita) quest'ultima particola del Baglione ed asserirmi essere una falsità che a quella carica venisse mai eletto“ (Malvasia 2013, 84; zum Einsatz der Einschätzungen von Zeitzeugen als historische Methode für Malvasia siehe u.a. Charles Dempsey, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna*, in: *Raphael Before Rome, Studies in the History of Art* 17, 1986, 57–70, 59 und Perini 1988, 290f.). Mit Alessandro Tiarini, Francesco Gessi und Alessandro Algardi zog Malvasia auch solche Künstler zu Rate, die Domenichino nicht wohlgesonnen waren, allerdings kommentiert er ihre Aussagen wiederum und verweist auf die bestehenden Rivalitäten. Briefe werden von ihm gezielt als Beweisstücke angeführt und ausführlich zitiert.

Die verschiedenen Aussagen vergleichend, sucht Malvasia möglichst ausgewogen, Domenichinos Schwächen und Stärken zu schildern. In Croppers emphatischer Fürsprache tritt uns Malvasia nun als einer der außergewöhnlichsten Kunstschriftsteller seiner Zeit entgegen, weniger im eigenen „campanilismo“ gefangen als vielmehr darum bemüht, das den Kunstwerken inhärente kollektive Gedächtnis seiner Heimatstadt und ihrer eigenen Kunsttradition zu dokumentieren (Malvasia 2012, 33). Hier stellt sich die Frage, warum seine Schrift bis heute ungleich weniger rezipiert wurde und weniger einflussreich blieb als etwa die Lebensbeschreibungen seines Zeitgenossen Giovan Pietro Bellori.

REZEPTIONSPHÄNOMENE: MALVASIA VERSUS BELLORI

Bellori hatte bekanntlich mit seinen 1672 und damit kurz vor Malvasias *Felsina* erschienenen *Vite de' pittori scultori ed architetti moderni* ein von der Konzeption her grundlegend anderes Vorhaben verfolgt. Nicht mehr die möglichst breite Dokumentation des künstlerischen Schaffens seiner Zeit war sein Ziel (so wie es eben von Vasari, Baglione und auch von Malvasia verfolgt wurde), sondern das Herausstellen einer streng begrenzten Auswahl besonders bemerkenswerter zeitgenössischer Künstler. Wiederum ganz dem Vorbild Vasaris verpflichtet, zielten die Lebensbeschreibungen dann aber auch auf ein übergreifendes, historisches Narrativ und beanspruchten zudem eine konkrete didaktische Funktion, indem sie einem bestimmten Teil der Leserschaft als Vorbilder oder *exempla* dienen sollten, nämlich (jungen) Künstlern, denen hier ein spezifisches Kunst- und Künstlerideal, aber auch die Gefahren und Abgründe ihres Metiers mit geradezu pädagogischem Anspruch vorgeführt wurden.

Die biographischen Informationen boten Bellori den Rahmen für seine Ekphraseis, die er mit Anekdoten und – z. B. bei Domenichino und Caravaggio – mit physiognomischen Beschreibungen verknüpfte, so dass die Person des Künstlers, seine Werke und deren Stil- und Ausdrucksqualitäten literarisch zu einem Gesamtbild verwoben wur-

den. Belloris elegante Diktion, die Wortspiele und anschaulichen Sprachbilder und seine bemerkenswerten Bildbeschreibungen, die stellenweise ein nahezu ‚medientheoretisches‘ Reflexionsniveau über die Möglichkeiten und Grenzen nicht nur der Malerei, sondern auch der sie beschreibenden Poesie aufweisen, haben seine Viten zu einer der einflussreichsten Quellenschriften des 17. Jahrhunderts gemacht. Die Vita Domenichinos ist Bellori insofern besonders überzeugend gelungen, als hier die wechselseitige Affinität zwischen Biograph und Künstler durch deren Lehrer-Schüler-Verhältnis verstärkt wurde. Domenichino hatte Bellori nicht nur in die Praxis des Malens eingeführt, er hatte ihn vermutlich auch über sein eigenes musikalisches Interesse für theoretische Fragestellungen des *paragone* Musik – Malerei sensibilisiert, die Bellori dazu anregten, genuin malerisch-visuelle Effekte der Bilder Domenichinos mit teilweise der Musiktheorie entlehnter Metaphorik sprachlich zu fassen. Das von Künstler und Biograph geteilte, praktische wie theoretische Interesse ist die Grundlage einer Beschreibungskunst, mit der es Bellori gelingt, die Bilder unter Berücksichtigung visueller Effekte und des spezifischen Ausdruckspotentials der Malerei bald poetisch zu evozieren, bald analytisch zu erfassen.

Bei Malvasia steht hingegen oftmals der dokumentarische Impetus im Vordergrund. Ihn interessierten auch alltagspraktische Belange und Bedürfnisse der Künstler, so dass er in seiner Wahrheitssuche unvereinbare Aussagen bisweilen nebeneinander stehen lässt und mit wörtlicher Rede und Briefzitate eine Vielstimmigkeit erzeugt, die es dem Leser erlaubt, eine distanziert urteilende Haltung einzunehmen. Dagegen erscheinen Belloris sprachlich ausgefeilte Inszenierungen als geschlossene Form, die mit großer suggestiver Kraft eine spezifische Lesart, ein bestimmtes Verständnis der Fakten suggeriert, so dass es nachfolgenden Generationen offenkundig schwerfiel, sich dem Sog dieses sorgfältig konstruierten Narrativs zu entziehen und Belloris Texte kritisch zu hinterfragen.

SPRACHLICHE UND IDIOMATISCHE HÜRDEN

Erschwert wurde und wird die Rezeption von Malvasias Lebensbeschreibungen durch seine betont eigenwillige, dialektal gefärbte Sprache und die komplex strukturierten, bisweilen ausgesprochen langen Sätze – Faktoren, die die Lektüre mühsam machen, ihre Übersetzung ausgesprochen schwierig. Dieser literarische Stil war es, der Schlosser dazu bewog, Malvasia selbst zum „Muster des Barockliteraten“, sein Hauptwerk zur „Urkunde des geschwollenen Seicento-Stils“ zu erklären (Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, 1920, 6), nicht ohne jedoch seine Leistung der Relativierung der toskanischen Panegyrik zu betonen und auf sein bemerkenswertes Interesse für die mittelalterliche Kunstproduktion hinzuweisen.

Doch kann die Sprache hier auch programmatisch verstanden werden, sie selbst konserviert und unterstreicht lokale Tradition und Identität. Die englische Übersetzung muss die Sätze häufig anders und neu strukturieren, unterteilt hin und wieder grammatikalisch komplexe Satzkonvolute in kleinere Einheiten und erlaubt dem Leser so einen vereinfachten Zugang, der aber jederzeit durch die vergleichende Konsultation des Originaltextes hinterfragt werden kann. Der detaillierte wissenschaftliche Kommentar erläutert stellenweise die sprachliche Übertragung, thematisiert aber auch kunsttheoretische Begrifflichkeiten und ihre kontextuelle Bedeutungsvalenz, liefert weiterführende Angaben zu genannten Kunstwerken, vergleicht die Aussagen Malvasias mit anderen Quellen oder verdeutlicht werkimmanente Bezüge. Die besondere Qualität dieser Edition zeigt sich auch in dem thematisch sehr weit gefassten Kommentar, der die Kompetenzen verschiedener Experten zusammenführt und dem Leser nicht nur konkrete Informationen, sondern auch ein breites Panorama an wissenschaftlichen Ansatzpunkten und Fragestellungen eröffnet.

Format und Preis (Bd. 1: XXV, 536 S.; Bd. 13: XXIII, 414 S., je € 150,00) der bei Brepols erschienenen, prachtvoll ausgestatteten Bände sind zwar der wissenschaftlichen und editorischen Leistung

angemessen, werden allerdings nicht zu einer weiten Verbreitung der Ausgabe beitragen. Auch wenn das gedruckte Buch allen Unkenrufen zum Trotz für die Veröffentlichung einer Edition nicht zuletzt seiner „Nachhaltigkeit“ wegen nach wie vor unersetzbar bleibt, wäre eine zusätzliche digitale Publikation – wenigstens des italienischen Originaltextes und des wissenschaftlichen Kommentars – eine sinnvolle Ergänzung. Nicht nur könnten Hypertexte der komplexen Textgeschichte besser gerecht werden und die über Jahre gewachsenen Notizen Malvasias überzeugender visualisieren als es die lineare Darstellung im Buch – insbesondere in Form von Endnoten – vermag, sondern auch die Arbeit mit der Quelle würde über die Möglichkeit der Volltextrecherche enorm erleichtert.

Die eingangs erwähnte Popularität von Editions- und Übersetzungsprojekten von Quellen zur italienischen Kunstgeschichtsschreibung ist wohl nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass Italienischkenntnisse längst nicht mehr Grundvoraussetzung für das kunsthistorische Studium sind. Schriften wie Malvasias *Felsina pittrice* bleiben aber auch für Kunsthistoriker mit anderen topographischen und historischen Interessenschwerpunkten Schlüsseltexte ihres Metiers, deren Lektüre unverzichtbarer Bestandteil der kunsthistorischen Lehre bleiben muss – mit dem Ziel der Reflexion über die Ursprünge, Methoden und die Geschichte des eigenen Faches.

ERWÄHNT EDITIONEN

Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin unter Mitwirkung v. Kristine Patz, Darmstadt 2000

Leon Battista Alberti, *Della pittura/Über die Malerei*, hg., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002

Giovan Pietro Bellori, *Kommentierte zweisprachige Ausgabe von: Le vite de' pittori scultori ed archi-*

tetti moderni, Roma 1672. Forschungsprojekt unter der Leitung v. Elisabeth Oy-Marra mit Marieke von Bernstorff, Costanza Caraffa, Fiona Healy, Henry Keazor, Sabrina Leps, Frank Martin (†), Valeska von Rosen, Ulrike Tarnow, Gabriele Wimböck u. unter Mitarbeit v. Anja Brug (in Vorbereitung)

Carlo Cesare Malvasia's *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters*, hg. v. Elizabeth Cropper u. Lorenzo Pericolo.

Vol. 1: *Early Bolognese Painting. Einführung und Übersetzung v. Elizabeth Cropper, kritische Edition v. Lorenzo Pericolo mit einem Essay v. Carlo Alberto Girotto, wissenschaftlicher Kommentar v. Elizabeth Cropper, Lorenzo Pericolo, Giancarla Periti u. Jessica N. Richardson*, Turnhout 2012

Vol. 13: *Lives of Domenichino and Francesco Gessi. Kritische Edition v. Lorenzo Pericolo, Übersetzung v. Anne Summerscale, mit einem Essay v. Elizabeth Cropper, wissenschaftlicher Kommentar v. Anne Summerscale, Alexandra Hoare, Lorenzo Pericolo u. Elizabeth Cropper*, Turnhout 2013

Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Tristan Weddigen, Darmstadt 2013

Edition Giorgio Vasari, hg. v. Alessandro Nova mit Matteo Burioni, Katja Burzer, Sabine Feser u. Hanna Gründler. 45 Bde., Berlin 2004 bis voraussichtlich Herbst 2015; die nicht im Druck erschienenen Viten werden online publiziert.

DR. MARIEKE VON BERNSTORFF
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte, Via Gregoriana, 28,
I-00187 Rom, bernstorff@biblhertz.it