Lauterbach deckt ihr Thema voll ab, indem sie eine Synopse unausgeführter Idealprojekte, verbaler Theorien und realisierter Kunstwerke erstellt. Was der Titel verbirgt und erst die Einführung erklärt, ist, daß der französische Landschaftsgarten am Ende des Ancien Régime nur erwähnt wird. Wenn etwa die Gartentheoretiker Morel und Watelet zitiert werden, dann nur mit ihren an ihrer Gesamttheorie gemessen nur kleinen Zugeständnissen an den geometrischen Garten. Dies ist berechtigt, da auf Wiebensons Arbeit verwiesen wird. Wer das Gesamtbild der französischen Gartenkunst dieser Zeit erhalten will, muß unbedingt Wiebensons erwähnte Arbeit hinzuziehen.

Angesichts einiger vorgestellter Entwürfe ist der Leser versucht, traditionellen Wertungen wie denen Marie-Luise Gotheins (1914: „seltsame Irrungen und Mißverständnisse") beizustimmen. Lauterbach nimmt alle charakteristischen Zeugnisse ihres Untersuchungszeitraums ernst, und dafür verdient sie Anerkennung. Es bleibt dem Leser unbenommen, angesichts megalomanischer Phantasieentwürfe zweifelhafter Qualität, die kurz vor 1789 entstanden, sich eigene Gedanken über Dekadenz und Revolution zu machen.

Das noch unbearbeitete Gebiet erfordert gründliches Eingehen auf eine Vielfalt von Phänomenen, die den Leser verwirren könnten, würde die Autorin ihren Stoff und ihre Gliederung nicht souverän beherrschen. Wiederholungen waren wohl unvermeidlich. Die Analysen der Entwürfe sind ausgezeichnet, jedoch in größerer Anzahl unweigerlich ermüdend. Rezensent hätte sich hier eine übersichtliche Untergliederung gewünscht, die auch Überspringen einiger Beschreibungen erlaubt.

Sehr hilfreich sind kurze Hinweise auf den heutigen Zustand der behandelten Gärten, die man in vielen kunsthistorischen Arbeiten vermißt.

Das Buch wird, so entlegen das Thema auf den ersten Blick scheint, noch lange ein Standardwerk bleiben, und unabsehbare künftige Detailforschungen werden sich darauf berufen müssen.

Clemens Alexander Wimmer

FIORENZA VANNEL, GIUSEPPE TODERI, *La Medaglia Barocca in Toscana.* Florenz, Studio per Edizioni Scelte 1987. 316 Seiten Text mit 28 Abbildungen, 149 Tafeln mit 443 Abbildungen.

(*mit sechs Abbildungen*)

Der Begriff „Toskanische Barockmedaille" — richtiger: „Florentinische Barockmedaille" — meint einen nicht nur örtlich und zeitlich fest umrissenen, sondern einen auch stilistisch einheitlichen Bestand künstlerischer Erzeugnisse von unverwechselbarer Eigenart. Seine Produktion ist auf das Dreivierteljahrhundert von 1675/80 bis 1745/50 beschränkt, also etwa auf die Regierungsperiode der zwei letzten Großherzöge des Hauses Medici, und umfaßt an die fünfhundert verschiedene Medaillen. Die Stücke besitzen meist einen Durchmesser von 85 bis 90 Millimeter, ihr Material ist Bronze (selten vergoldet oder versilbert), technisch sind es Güsse, die in verschiedenem Maß ziseliert wurden, Vorderseiten und Rückseiten sind separat gegossen und nachträglich zusammengefügt. Damit unterscheidet sich die „Florentinische Barockmedaille" grundsätzlich von

der — wie Münzen — durch Prägung hergestellten Massenproduktion von Medaillen der meisten anderen Länder und nähert sich der figürlichen Kleinplastik des Reliefs an. Sie wurde fast ausschließlich von Künstlern geschaffen, von denen man auch Statuetten, Statuen und freiplastische Figurengruppen, ja monumentale Dekorationen kennt. Somit fällt sie eher in den Bereich derjenigen Kunstgattung, die wir mißverständlich „Bildhauerei" nennen; wobei freilich anzumerken ist, daß in Florenz traditionell dem Bronzeguß der Vorrang vor der Steinskulptur eingeräumt wurde. Wie sich die Schöpfer von größeren Bildwerken nicht scheuten, die Mode der gegossenen Medaille zu übernehmen, beschränkten sich umgekehrt die von Amts wegen zur großherzoglichen Münzstätte gehörenden „Gettatori" nicht auf den Medaillenguß, sondern widmeten sich auch der Großplastik.

Die Entstehung der Gattung lag jedoch in Rom. Nach der Glanzzeit der gegossenen Renaissance-Medaille und der folgenden Herrschaft der Prägung über eineinhalb Jahrhunderte begann kurz nach 1650 an der päpstlichen Münzstätte der erneute Aufschwung der Gußmedaille. Er war mit der Persönlichkeit des Gianlorenzo Bernini verknüpft, der wohl nicht selbst plastische Modelle modelliert, immerhin aber Entwürfe zu Medaillen gezeichnet hat. Diese Tatsache lehrt, daß von Anfang an enge Beziehungen zwischen Medaillenguß und Bildhauerei bestanden; sie läßt zugleich — wie wir meinen — vermuten, daß unter den religionspolitischen Voraussetzungen der *ecclesia triumphans* dem führenden Bildhauer die Rolle eines Anregers für diesen Zweig der Kleinplastik zukam. Unter Berninis Einfluß wirkten vor allem zwei Künstler: Giovacchino Francesco Travani (tätig von 1634 bis 1675), der weiterhin auch Münzstecher blieb, und der von 1655 bis 1675 in Rom arbeitende Franzose François Chéron, der sich ausschließlich dem Gußverfahren widmete.

In Florenz war man seit langem auf auswärtige Kräfte angewiesen gewesen. Am Beginn des Spätbarock waren die beiden genannten Meister aus Rom für die Medici tätig. Aber fertigte Travani noch 1666 auf Ferdinando II. eine geprägte Porträtmedaille, so war diejenige Chérons von 1670 auf den Nachfolger und dessen Gemahlin gegossen. Als Cosimo III. den jungen Massimiliano Soldani Benzi (1656—1740) im Frühjahr 1678 auf die von ihm ins Leben gerufene „Akademie" nach Rom sandte, geschah es ursprünglich zu dem Zweck, einen Stecher und „Maestro dei coni" für die großherzogliche Münzstätte heranbilden zu lassen; und so lernte Soldani bei Giovanni Pietro Travani, dem Sohn des Giovacchino Francesco, das Schneiden in Stahl. Entscheidend wurde aber die Lehre bei zwei anderen Meistern: dem Maler (und Bronzebildner) Ciro Ferri und dem Bildhauer Ercole Ferrata, die ihn in der Kunst des Disegno und des Modellierens unterrichteten. Ausgehend von dem Eindruck der Medaillen des älteren Travani sowie Chérons begründete der Toskaner nach seiner Rückkehr die „Florentinische Barockmedaille" (vgl. *Abb. 8a und b*).

Unseres Erachtens wurden er und die übrigen Künstler in Florenz, die ihr klassizistisches Erbe nie verleugneten, dabei aber auch von der Erinnerung an die Medaillen der Frührenaissance beflügelt; sie haben derartige Stücke gekannt, griffen sie doch bei den allegorischen und emblematischen Rückseiten oft auf sie zurück.

Waren in Rom neben den Päpsten als weitaus wichtigsten Persönlichkeiten fast nur höchste Kirchenfürsten und päpstliche Nepoten würdig einer Medaille, hatte Chéron

doch auch schon bildenden Künstlern solche Ehre angedeihen lassen: Bernini, Pietro da Cortona, Maratta. Soldani erweiterte den Kreis der Dargestellten entscheidend auf weltliche Fürsten — vor allem des Hauses Medici, Generäle und Adlige sowie auf „Uomini famosi" aus Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Medizin. So wurden gerade die Medaillen zu einem einzigartigen Panorama florentinischer Kultur der Zeit (*Abb. 4 bis 8 b*).

Es ist auf jene Zwitterstellung zwischen „Kunstgeschichte" und „Numismatik" zurückzuführen, daß die Florentinische Barockmedaille bis vor kurzem keine Stätte fand, an der sie speziell gesammelt, geschweige denn erforscht wurde. Daher kamen solche Stücke — ohnehin aus viel kleinerer Auflage als geprägte — kaum in den Handel, und es entstand keine Nachfrage. Erst langsam, vor allem bei Auflösung alter fürstlicher Sammlungen, bildete sich ein Markt. Wohl war die Gattung in den seit dynastischer Zeit bestehenden Kabinetten wie Florenz, Rom, Mailand, München, Wien, London und auch innerhalb breit angelegter Privatsammlungen wie Mazzucchelli (heute in Brescia), Morbio oder Julius vertreten, aber sie fristete überall ein Aschenputteldasein. Der Rezensent erinnert sich aus seiner Stipendiatenzeit an die verstaubte Medagliera Medicea des Bargello, die nur auf nachdrückliche Bitten hin geöffnet wurde, lebhaft auch an die Versteigerung der Sammlung Julius 1959 in Heidelberg, wo selbst die schönsten Güsse von Soldani zwischen DM 20 und 40 lagen (eine einzige brachte es auf DM 52) und Rückgänge in größtem Ausmaß verzeichnet wurden.

Es waren Kunsthistoriker, die der großformatigen Gußmedaille des Barock aus Florenz in unserem Jahrhundert zuerst ihre Aufmerksamkeit schenkten — und zwar als einem Zweig der Bronzeplastik. Bereits 1917 hatte Erika Tietze-Conrat Medaillen Soldanis herangezogen, um den Modellier- und Ziselierstil der Großbronzen und Reliefs dieses Künstlers in den Liechtensteinschen Kunstsammlungen zu erläutern (*Jahrb.d.k.k.Zentralkomm.* XI). Doch fand sie nur vereinzelt Nachfolger — etwa R. Verres in einem Beitrag zur Skulptur des Giovacchino Fortini (*Pantheon* 18, 1936). Die „Wiederentdeckung" der Gattung erfolgte erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Als sich der Rezensent, ermuntert von der Begeisterungsfähigkeit Ulrich Middeldorfs, 1953 in Florenz an die Aufarbeitung der dortigen „Plastik um 1700" machte, schenkte er — sozusagen nebenbei — auch den Medaillen der Bildhauer Beachtung und sah die gegenseitigen Abhängigkeiten der beiden Kunstzweige; der Band *Florentinische Barockplastik* (München 1962) faßte die Ergebnisse zusammen; die neben anderen Quellen publizierten Listen der Medaillen des Soldani von dessen Schülern B. Vaggelli und L.M. Weber bilden noch immer die Grundlage der Forschung (wurden jedoch nicht — wie irrtümlich angegeben — für Lodovico, sondern für *Andrea* da Verrazzano niedergeschrieben, denn dieser war es, der in der Società Colombaria den Namen „Il Tarpato" führte). In der Ausstellung *Gli Ultimi Medici* (Detroit/Florenz 1974) waren schließlich dreißig Gußmedaillen als konstitutiver Teil der von uns bearbeiteten Sektion „Scultura" integriert.

Inzwischen erwachte auch in Italien selbst das Interesse für diese Kleinkunst des Barock. Seit der Mitte der siebziger Jahre widmete sich vor allem Velia Johnson intensiv diesem Gebiet. Ihr erster Beitrag, eingeleitet durch einen von ihr und Franco Arese gemeinsam verfaßten Überblick über die italienische Produktion, brachte ein Verzeichnis aller ihr bekanntgewordenen Florentiner Gußmedaillen der Zeit, freilich ohne systemati-

sche Bebilderung und ohne Angaben über die dargestellten Personen (*Medaglia* 10, 1975). Ein hervorragend ausgestatteter Sammelband — eine schöne posthume Ehrung ihrer Bemühungen — vereinigte mit den Studien zu anderen Gebieten ihre sämtlichen Beiträge zu unserem Thema, begleitet von reichem Bildmaterial (*Dieci anni di studi di medaglistica*. Mailand 1979).

Parallel dazu erschienen die ersten wissenschaftlichen Bearbeitungen der Bestände von Museen und Privatsammlungen außerhalb Italiens. Am Anfang stand der Katalog der *A.S. Ciechanowiecki Collection of Gilt and Gold Medals and Plaquettes* (Louisville, Kentucky 1969). Es folgten die Kataloge *Florentine Baroque Bronzes and Other Objects of Art* (Toronto 1975) und der *Molinari Collection* (Brunswick, Maine 1976). Der von Giuseppe Cantelli besorgte Katalog der Sammlung Pratesi *Una raccolta fiorentina di medaglie tra '600 e '700* (Florenz 1979), der 75 Nummern umfaßt, war dann der bisher wichtigste Beitrag aus der Heimatstadt dieser Kunst. Seither reißen die Publikationen nicht ab, Kongresse behandeln das Gebiet, Dissertationen entstehen, Auktionskataloge internationaler Häuser widmen diesen Erzeugnissen plötzlich ihre Aufmerksamkeit.

So erscheint der vorliegende stattliche Band zur rechten Zeit. Es ist nicht verwunderlich, daß er einem passionierten Sammlerehepaar verdankt wird. Er ist als „Corpus" angelegt: Alle den Verfassern bekanntgewordenen Medaillen sind behandelt und mit Avers sowie Revers in Originalgröße abgebildet. Nach einer Einführung über die italienischen Gußmedaillen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts und einem Kapitel über „Massimiliano Soldani e la scultura barocca fiorentina" werden die Erzeugnisse von rund zwanzig Künstlern behandelt. Neben Soldani, dem 73 Stücke zugeschrieben werden, sind allerdings nur fünf oder sechs als Medailleure von Bedeutung geworden; wir nennen Girolamo Ticciati, Giovacchino Fortini, Antonio Montauti, Lorenzo Maria Weber und besonders Antonio Selvi, der mit 109 Medaillen allein ein Viertel der Gesamtproduktion beansprucht, jedoch in seiner Spätzeit oft qualitativ enttäuscht. Zuschreibungen unsignierter Stücke von Seiten der Verfasser sind begründet. Insgesamt zählt der Katalog 443 Nummern auf.

Dabei sind Kurzbiographien fast aller dargestellten Persönlichkeiten gegeben, die Embleme und Devisen der Rückseiten nach Möglichkeit erläutert; Erwähnungen in der Literatur und in den — freilich bereits bekannten — Schriftquellen folgen. Ein chronologisches Verzeichnis mit den Signaturen und vierfache Register schließen sich an: nach Künstlern, nach den porträtierten Personen, nach den Umschriften der Vorderseiten und nach den Legenden der Rückseiten. Auf lange Zeit wird diese Publikation dem Wissenschaftler, dem Sammler, dem Händler unentbehrlich sein. Denn zum ersten Mal hat der Benutzer alle Medaillen in Schrift und Bild geordnet und übersichtlich beisammen. Man wird in Zukunft nach den Nummern dieses Standardwerkes zitieren.

Unternehmungen solch umfänglicher Art können nie endgültig sein; sie enthalten stets Lücken und wären in Details leicht zu kritisieren. Doch die folgenden Bemerkungen wollen vielmehr zu weiterer Beschäftigung mit diesem Gebiet anregen als Kritik üben.

In der Einleitung des Bandes kommt die Mailänder Schule zu kurz. Sie ist die einzige, die sich mit der Florentiner vergleichen läßt. Dabei geht es nicht um eine parallele Entwicklung, ihr Beginn liegt sogar früher. Die führenden, ebenfalls römisch beeinflußten Meister waren Giuseppe Vismara (1633—1703) und Cesare Fiori (1636—1702); zwei

volle Jahrzehnte älter als Soldani, haben sie im Gegensatz zu diesem keine Nachfolger herangezogen, mit ihrem Tod nach der Jahrhundertwende bricht die Mailänder Produktion jäh ab. Gab es Verbindungsfäden zwischen beiden Städten? Wie unterscheiden sich die Erzeugnisse? Der Bibliographie sollten die grundlegenden Beiträge von Franco Arese hinzugefügt werden; nur zwei Aufsätze dieses Forschers sind in einer Anmerkung versteckt (S. 44, Anm. 12), derjenige über Fiori — mit Katalog — fehlt (*Arte Lombarda* 42/43, 1975).

Einer Reihe von Abbildungen liegen schlechte Güsse oder unscharfe Aufnahmen zugrunde, und mitunter wird nicht der Aufbewahrungsort genannt, sondern nur eine Fotothek. Man sollte in einer späteren Auflage versuchen, nicht nur dies zu ändern, sondern auch die biographischen Daten von Dargestellten zu ergänzen, wo sie fehlen. So starb der 1675 geborene Giulio Cesare Doni 1736 als General und Kommandant der Fortezza da Basso in der toskanischen Hauptstadt (54); Vittoria Tarquini wird in einer zeitgenössischen Quelle als „rinomata bambagia musico Veneziana" gefeiert (59); Frater Stephanus Tortolini aus Empoli von den Augustinereremiten ist 1699 *„rector provincialis"* von Pisa gewesen und 1705 zum Prior des Klosters Santo Spirito in Florenz gewählt worden, ehe er um 1710 wieder mit der Leitung der Provinz beauftragt wurde (62).

Den Bestand nennenswert zu vermehren, war weder beabsichtigt noch zu erwarten. Immerhin ist eine Reihe unpublizierter, auch den Experten unbekannter Stücke hinzugekommen: von Soldani (7, 12), Selvi (164, 165, 180, 189, 191, 194, 224), Ticciati (83, 89R), Vaggelli (361), L.M. Weber (372); im Gegensatz zur bisherigen Forschung haben die Verfasser auch bemerkt, daß es von der Altoviti-Medaille Soldanis drei Varianten gibt: zwei leicht differierende Bildnisse mit zwei Rückseiten unterschiedlich kombiniert (39—41) und — außer der Medaille L.M. Webers von 1739 — vier Varianten Selvis auf Franz (III.) von Lothringen (195, 196, 203, 204).

Hinzuzufügen hat der Unterzeichnete neben einigen Varianten (134R, 148R, 150R) nur fünf Medaillen:

1. Ticciati (?), Carolus Ant. Pucci mit allegorischer Rückseite *PIETAS* (New York, Michael Hall Coll.)
2. Selvi, Granducchessa Margherita Luisa Borb. (sic!), einseitiger Guß (ebenda)
3. Selvi, Granprincipessa Violanta Beatrice Bav., einseitiger Guß (ebenda)
4. Selvi, Granducchessa Cristina Lotar., einseitiger Guß (ebenda)
5. G.Z. Weber, Conte Josephus Fede mit allegorischer Rückseite *CONIVRANT AMICE/1761* (Mailand, Racc. Arese)

2 bis 4 sicher zu der von Vannel/Toderi zusammengestellten „Serie Medicea Uniface" gehörend (230—240).

Auf die Frage der zahlreichen Neuzuschreibungen bekannter Medaillen einzugehen, verbietet der Rahmen einer Rezension. Ein großer Teil ist überzeugend (63 als Soldani, 93 und 94 als Montauti, 140 als Selvi, 145 als Pieri u.a.); manche erscheinen problematisch (74 als Ticciati, 172 als Selvi u.a.). Nur als unvermeidliche Druckfehler dürften sich erweisen: 106R ist nicht *„MDCCXXI"* datiert, sondern *„MDCCXXXI"*, 373 nicht *„MDCCXXXXIX"*, sondern *„MDCCXXXIX"*.

Ob die Frage der Zuschreibungen und Datierungen jemals in allen Fällen gelöst werden kann, mag man bezweifeln, denn wir wissen zu wenig von der Arbeitsweise in den

Werkstätten und von der Arbeitsteilung. Kompliziert wird das Problem durch die Wiederverwendung von Gußformen — sei es bei ein und demselben Künstler (z.B. 133/146, 143/149/150, 122/170/181/182, 166/169, 364/365/372), sei es bei der des Lehrers durch den Schüler (z.B. 35/156, 36/168, 56/366, 369/402).

Einen Versuch zur Händescheidung zwischen Soldani und seinem produktivsten Mitarbeiter Selvi mittels der Stilkritik unternahm Benedetta Ballico in einem Beitrag, der in der Bibliographie des vorliegenden Bandes fehlt (*Medaglia* 19, 1984); das war ein legitimer Ansatz. Doch erscheinen uns auch ihre Schlüsse zweifelhaft, weil sie oft — methodisch anfechtbar — ein unsicheres Stück durch ein anderes unsicheres zu bestätigen sucht. Selbst das für Selvi angeblich „charakteristische S" auf dem großartigen Bildnis des Cosimo Serristori von 1711 (63; hier *Abb. 4 und 5)* ist kein Beleg für die Autorschaft Selvis, seit Vannel/Toderi mit Recht darauf hingewiesen haben, daß dieses „S" schon auf der für Soldani belegten und nie angezweifelten Medaille des Matteo Marchetti von 1702 (52), besonders deutlich auf den Exemplaren der Staatlichen Münzsammlung München und des Museo Civico Brescia, sowie den zwei frühen Neuzuschreibungen (7, 62) zu finden ist.

Daß Selvi bei der technischen Fertigung der Medaillen im Atelier des Meisters beteiligt gewesen ist, steht außer Diskussion; auch mag er öfters tatsächlich bei der Modellierung mitgewirkt haben, dennoch reicht u.E. eine rein stilistische Betrachtungsweise nicht aus. So erscheint es aus der gesellschaftlichen Situation heraus kaum denkbar, daß Soldani etwa bei den schon vor 1710 entstandenen Medaillen für die Salviati, die zu seinen bedeutenden Gönnern zählten, einem Schüler wesentlichen Anteil an der Ausarbeitung des Porträts und der Rückseiten zugestanden haben sollte. Auch wären wohl Engagement und gegenständliches Interesse der Auftraggeber bei der Erfindung mitunter kleinteiliger oder schematisch wirkender Rückseiten in Rechnung zu stellen.

Was die Medaille auf Ferdinando (III.) de' Medici angeht, die Ballico abbildet und mit Rechnungsbelegen von 1713/14 verbindet, so wurde sie von Vannel/Toderi zu Recht nicht in den Katalog Soldanis auggenommen, sondern an Selvi gegeben (345), der freilich einen Rovescio des Lehrers kopiert hat; Soldanis Werk ist dagegen die mit kleinerem Durchmesser, auf der Ferdinando nur als *Princeps* bezeichnet wird wie in den Dokumenten von 1713/14 (10); das einzige mir bekannte Exemplar wird in der Wiener Sammlung bewahrt.

Bleibt die Frage nach dem Verhältnis der Bronzegüsse zu den entsprechenden Wachsausformungen. Zu den konkreten Beispielen (34, 138, 360) kommt ein Fall, in dem umgekehrt nur das Wachs — von Soldani signiert — erhalten zu sein scheint (*Ultimi Medici* 1974, Nr. 93). Sind diese Ausformungen wirklich die „Modelle" zu den Bronzegüssen? Messungen ergaben keine klare Antwort (*Ultimi Medici* 1974, Nr. 99). Aber immerhin sprechen zwei prächtige zeitgenössische Rahmungen für eine ganz besondere Wertschätzung der Wachse. Oder wurden die Medaillen sowohl in Bronze wie in Wachs auf den Markt gebracht und haben sich von diesen so wenige nur wegen des verletzlichen Materials erhalten? Es wäre die gleiche Situation, wie man sie von den Medaillen eines Leonhard Posch um 1800 kennt, die sowohl in Eisenguß als auch in Wachs hergestellt wurden.

Über den engeren Rahmen hinaus, den sich die Autoren des vorliegenden Bandes setzen konnten, wären schließlich Forschungen zur „Funktion" der Medaillen wünschenswert. Ohne statistische Methoden zu scheuen, sollten die Dargestellten nach ihrem sozialen Status aufgeschlüsselt werden. Auch die Auftraggeber, die keineswegs immer mit den Porträtierten identisch waren, sollten nach Möglichkeit festgestellt werden; die Schriftquellen gewähren manchen Einblick, es öffnet sich ein interessantes Spektrum. Daß den verstorbenen Mitgliedern des Herrscherhauses der Medici goldene Medaillen in den Sarg gelegt wurden, führte nur eine Tradition fort, die seit 1610 für Ferdinando II. verbürgt ist; bei Vittoria della Rovere 1694 (43), Granprincipe Ferdinando 1713 (48) und Cosimo III. 1723 (35) waren es solche von Soldani; bei Giangastone von Luigi Siries (wohl geprägt); bei Anna Maria Luisa 1743 vermutlich von Fortini oder Selvi (92, 172, 237). Diese Medaillen hatten offenbar die Funktion einer - religiös begründeten — „Erkennungsmarke". Den meisten anderen lagen indes profane Anlässe zugrunde. So gab Francesco Redi in einem Brief von 1691 an, daß die berühmten Stücke mit seinem Bildnis und drei verschiedenen Reversen, die zu den schönsten des Œuvre von Soldani zählen, „furon fatte fare dal Serenissimo Granduca mio Signore"; hierin darf man also eine Auszeichnung durch den Fürsten sehen, der auf den Ruf seines Leibarztes stolz war (36—38). Porträtmedaillen auf Professoren wurden von deren Schülern als Ehrung für den akademischen Lehrer bestellt: so auf den Juristen und Philosophen Benedetto Averani 1707 (58) bei Soldani und auf den Mediziner Giuseppe Bertini 1752 (221) bei Selvi. Ausländische Reisende ließen sich während ihrer Grand tour porträtieren: etwa John Inglis und William de Villiers 1703 von Soldani (55, 56) oder John und Richard Molesworth 1712 (132, 133, 144) von Selvi. Medaillen auf Ereignisse im Leben hoher Herrschaften mögen oft nicht durch diese veranlaßt, sondern von den Künstlern aus eigenem Antrieb geschaffen worden sein: von Montauti 1709 auf den Besuch König Frederiks IV. von Dänemark (96), von Fortini 1717 auf die Rückkehr der Kurfürstinwitwe Anna Maria Luisa de' Medici (87), von L.M. Weber 1739 auf den Einzug Franz von Lothringens in seine neue Hauptstadt (373). Sicher stand ein persönliches, familiäres Interesse des Künstlers im Vordergrund, als Soldani 1687 eine seiner feinsten Medaillen auf den kaiserlichen Feldherrn und Türkensieger Carl von Lothringen fertigte, unter dem sein Bruder als Offizier diente (45). Systematisch gesammelt und durch Schriftquellen belegt tragen Nachrichten solcher Art zu einer Soziologie der „Florentinischen Barockmedaille" bei.

Klaus Lankheit