



1 Meister von S. Martino a Mensola, Altartriptychon. S. Martino a Mensola bei Florenz.

## MISZELLEN

### *Brigitte Klesse* : DER MEISTER DES HOCHALTARS VON S. MARTINO A MENSOLA

Im Schatten der durch die Namen Agnolo Gaddi, Gherardo Starnina, Spinello Aretino und Niccolò di Pietro Gerini repräsentierten Malerei des ausgehenden Trecento arbeiteten viele unbekannte Meister, die ihren Vorbildern mehr oder minder verpflichtet waren. Einer dieser Anonymen hielt sich fern von solchen Einflüssen und gab seinen Bildern im Rückgriff auf Älteres und mit der Fähigkeit zu eigenen Gestaltungsformeln so charakteristische Züge, dass sie sich deutlich von denen der anderen Zeitgenossen abheben : nämlich der Meister des Hochaltars von S. Martino a Mensola.

Für sein Hauptwerk wählte er die geläufige Form eines spitzbogigen Triptychons (Abb. 1).<sup>1</sup> Das überhöhte Mittelfeld wird von der stehenden Madonna mit dem Kind beherrscht, zu deren Seiten in wesentlich kleinerem Masstab die Hll. Julian und Emmerich von Ungarn stehen und den knienden Stifter empfehlen. Beide Seitenflügel tragen in perspektivischer Reihung auf die Mitteltafel zugeordnet jeweils drei Heilige, links die Hll. Maria Magdalena, Nikolaus und Katharina, rechts die Hll. Martin,

<sup>1</sup> Masse des Altars : 1,96 m × 1,53 m ohne Rahmen; Höhe der Predella : 0,46 m.



2 Umzeichnung des Stoffmusters

dass jetzt breite, kannellierte Pilaster ein horizontales Gebälk tragen, das die alten Giebelaufsätze oberhalb der Dreipassfüllung der Flügel mit den Halbfiguren der Verkündigung beschneidet. Die dabei entstandenen Zwickelfelder wurden mit sitzenden und knienden Propheten ausgemalt. Unterhalb der Pilaster zeigen die Predellensockel die Wappen der Stifterfamilie Zati, gekreuzte Ketten auf schwarz-goldenem Grund. Da diese aber auf der neuen Rahmung sitzen, besteht die Möglichkeit, dass sie erst während der Renovierung der gesamten Kirche im Quattrocento, an der die Familie Zati nach Aussage der Wappen im Scheitel der Chorarkade sowie des Chorgewölbes wesentlich beteiligt war, gleichzeitig mit der Veränderung des Altars hinzugefügt sein könnten. Doch bleibt an der Stiftung der Tafel durch die Zati kaum ein Zweifel, da die Namen der Familienmitglieder mit denen der Heiligen in auffälliger Weise übereinstimmen.<sup>3</sup> Auch nennt die leider spärliche Literatur immer wieder diese Auftraggeber, ohne allerdings Anhaltspunkte für ihre Quelle anzugeben.<sup>4</sup> Durch Baroni und Carocci wird, wohl nach stil-kritischer Erwägung, ein Name für den Maler des Altars übermittelt: Bernardo Orcagna. In der Tat erkennt man in der Tafel viel Orcagneskes, doch wenig von der harmonisch-weichen Auffassung des Nardo di Cione einerseits oder von der erstarrten harten Orcagna-Interpretation des Niccolò Gerini andererseits, sondern der Meister beruft sich in gewissen Motiven und besonders in der Komposition auf Andrea Orcagna selbst. So scheinen der strenge, fast architektonische Aufbau der Figuren, die Neigung ihrer gleichwertigen Gruppierungen im Bildganzen ebenso wie der Fürbittegestus des Hl. Julian und der Weisungsgestus des Hl. Gregor vom Strozzi-Altar des Andrea Orcagna her angeregt. (vgl. Maria und Johannes).<sup>5</sup> Auch die Art wie die Dreiergruppen der Heiligen auf den Altarflügeln in die Tiefe gestaffelt sind, ohne dabei Raumwerte freizugeben, findet sich ähnlich auf dem Strozzi-Altar und auf dem Pfingstbild der Badia (jetzt Akademie), das unter Andreas Leitung entstanden ist.<sup>6</sup> Desgleichen lässt sich das seltene Motiv der stehenden Madonna, das hinsichtlich der Anordnung mit Heiligen seinen unmittelbaren Vorgänger in dem Bild des Giovanni del Biondo in der Vatikanischen Pinakothek hat<sup>7</sup>, auf

Gregor und Antonius Abate. Eine Inschrift mit Bezeichnung der Heiligen und Angabe des Datums — Oktober 1391 — durchläuft darunter die gesamte Breite der Ancona.<sup>2</sup> Dem oberen Aufbau entspricht eine durch Ornamentstreifen dreigeteilte Predella mit dem Schmerzensmann, von Maria und Johannes beklagt, als Zentrum; die benachbarten Felder weisen durch schmale Stege getrennte Szenen aus dem Leben der Hll. Katharina, Julian, Emmerich und Martin auf (Martyrium der Hl. Katharina — Der Hl. Julian tötet seine Eltern — Der Hl. Emmerich und seine Gemahlin beim Gelübde — Die Mantel-spende des Hl. Martin). Der Trecento-Rahmen des Altars wurde im späten Quattrocento so verändert,

<sup>2</sup> Wortlaut der Inschrift: SCA MARA MADALENA SCO NICCOLO SCA CHATERINA SCO GIULIANO SCO AMERIGHO D UN-  
GHERIA MCCCLXXXI OTTOBRE SCO MARTINO SCO GHIRIGORO PAPA SCO ANTONIO ABATE.

<sup>3</sup> Es handelt sich um die Familie des Kaufmanns Amerigus Bartoli Zati aus der florentinischen Gemeinde S. Am-  
brogio, der zwischen 1367 und 1410 häufig in den Dokumenten erwähnt wird. Die Villa I Tatti in Ponte a Mensola,  
also in unmittelbarer Nähe der Kirche S. Martino, war im 14. Jh. Familienbesitz. Unter den Söhnen, die Amerigo  
im Jahre 1410 als seine Universalerben einsetzt, sind es Julianus, Gregorius und Nicolaus sowie seine Tochter  
Caterina, die den Zusammenhang mit dem Bild erweisen. Dabei scheint Giuliano d'Amerigo, der im Jahr 1438  
die Würde des Priorats übernimmt, der eigentliche Stifter zu sein - eine Annahme, die auch von Passerini über-  
liefert wird. Dass die Kandidatur seines Vaters Amerigo zur Übernahme eines Amtes im Gonfalone Ruote von  
S. Croce im Jahre 1391 mit dem Auftrag des Bildes in Beziehung gesetzt werden könnte, ist eine Vermutung,  
die ich dem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. Cohn verdanke. - Vgl. Bibl. Naz., Mss. Passerini, 192 (55). -  
Arch. di Stato, Priorista Fiorentino, Tom. VI, 1377.

<sup>4</sup> Vgl. *G. F. Baroni*, La Parrocchia di S. Martino a Mensola, Flor., 1866, p. 21. - *G. Carocci*, I Dintorni di Fi-  
renze, Vol. I, 1906, p. 55. - *S. Hönigmann*, Die Umgebung von Florenz, Flor., 1938, p. 223.

<sup>5</sup> Vgl. *K. Steinweg*, A. Orcagna, Strassb., 1929, p. 63 ff., Tfl. I. - *H. D. Gronau*, A. Orcagna und Nardo di Cione,  
Bln., 1937, p. 12 ff., Abb. 1.

<sup>6</sup> Vgl. *H. D. Gronau*, op. cit., p. 38 ff., Abb. 25.

<sup>7</sup> *R. van Marle*, The Development..., Bd. III 1924, Fig. 295.

den Orcagna-Bereich zurückführen.<sup>8</sup> Die üppige Verwendung von dekorativen Elementen in derselben Malerschule, wie sie besonders in den gemusterten Vorhängen und Untergrundzonen der Marienkrönungen des Jacopo di Cione in der Akademie Florenz und in der Nationalgalerie London begegnet<sup>9</sup>, findet beim Meister von S. Martino auch seinen Widerklang. Ein hinter der Madonna ausgespannter Vorhang ist ebenso wie die Bodenstreifen der Seitenflügel mit einem sehr zierlichen, chinesisierenden Stoffmuster geschmückt, das zwischen einem parallelen Wellenrankensystem schreitende Vögel mit gespreizten Flügeln zeigt (Abb. 2).<sup>10</sup> Aus der Wahl eines so neuartigen und modernen Musters spricht die persönliche Prägungskraft des Meisters ebenso wie aus den eigentümlich gelängten Proportionen und der scharfen Zeichnung der Gesichtstypen. Im Antlitz der Madonna kommen diese charakteristischen Züge am klarsten zum Ausdruck. Der rundovale Gesichtstypus von Orcagna, dem Helligkeit und Dunkelheit, Linie und Fläche, d. h. Augen, Nase und Mund in ebenmässiger Verteilung einbeschrieben sind, verwandelt sich hier zu einem in der unteren Partie gespitzten Langoval, bei dem die dicht benachbarten, schmal blickenden Augen durch die lange gratige, von den hochgezogenen, engen Flügeln bestimmte Nase mit der geschürzten Mundpartie so verbunden werden, dass das Ganze wie ein stark zugespitztes Dreieck in einen weichen Rahmen eingebettet erscheint. Die Tendenz, in so unorganischer Weise zeichnerisch-lineare Elemente zu sammeln und im Gegensatz zu grossen leeren Flächen wirksam werden zu lassen, begegnet nicht allein in den Gesichtern, sondern auch in der übrigen malerischen Durcharbeitung — so beispielsweise in der feinen parallelen Fältelung des Madonnengewandes gegenüber der betonten Glätte des Mantels — so beim Hl. Antonius in der durch die Straffung engerillten Kutte über dem Arm neben der flachen Kapuze. Überdies erfährt dieser etwas schwerfällige stereotype Kontrasteffekt eine besondere Unterstützung durch die Farbgebung des Bildes, die auf dem Spannungsverhältnis eines tiefen, satten Karminrots im Gewand der Madonna und eines kräftigen, bis zum Orangegelb spielenden Tomatenrots in den Gewändern der Hll. Julian und Emmerich, der Hll. Magdalena und Gregor beruht und durch die blauen, grauen und schwarzen Trachten dazwischen in Verbindung mit dem neutralen Goldgrund dahinter zugleich verstärkt und gedämpft wird.

In entsprechender Weise treten solche Merkmale in einem 1395 datierten Madonnenbild der Galerie Bellini in Florenz auf (Abb. 4).<sup>11</sup> Die Madonna sitzt mit dem Kind auf einer durch ein Kissen angedeuteten Thronbank, und senkt Haupt und Hand zu den links und rechts zu ihren Füßen knienden Stiftern herab. Trotz der sitzenden Haltung und der stärkeren Neigung des Kopfes, die der Madonna ein grösseres Volumen verleihen, sind die Beziehungen zum Meister von S. Martino leicht erkennbar. Abgesehen von der Ähnlichkeit des vom schlicht herabfallenden Manteltuch und vom einfachen Halsausschnitt gerahmten Gesichts ist hier die Übereinstimmung auch besonders durch den Typ des Kindes gegeben. Dieses wirkt auffällig kräftig gegenüber der Mutter, täppisch und plump in seinen Bewegungen, dickwangig und rund im Kopfkontur, ohne eigentlichen Hals. Seine Beinstellung ist ähnlich wie in S. Martino und sein Oberkörper lediglich gemäss der veränderten Richtung seiner Aufmerksamkeit — hier nicht mit einem dargereichten Vögelchen beschäftigt, sondern dem Stifter zugewandt — ins Dreiviertelprofil gedreht.



3 Meister von S. Martino a Mensola: Madonna. Slg. H. Acton, Florenz.

<sup>8</sup> Vgl. Jacopo di Cione, Stehende Madonna mit Kind, Florenz, SS. Apostoli. - Nardo di Cione, desgl., Balmville, N. Y. Priv. Bes. (früher Herschell V. Jones, Minneapolis), abgeb. bei R. Offner, *Studies in Florentine Painting*, N. Y., 1927, p. 90.

<sup>9</sup> R. van Marle, *The Development...*, Bd. III, 1924. Figg. 276 und 277.

<sup>10</sup> Die Musterzeichnung ist der Deutlichkeit halber in reiner Silhouettenwirkung wiedergegeben.

<sup>11</sup> Masse des Bildes: 1,27 m × 0,60 m ohne Rahmen. - Wortlaut seiner Inschrift: QUESTA TAVOLA A FATTO FARE TIGHO DI DOFFO BUGGANI A D MCCLXXXV. - Der genannte Tigho di Doffo ist vermutlich identisch mit dem bei P. Farulli (*Storia del Monastero degli Angeli*, p. 277) genannten florentinischen Bürger Tingo Doffi aus der Gemeinde S. Remigio, der im Jahre 1415 seinem Sohn Bartolo, Mönch des betreffenden Klosters, sein gesamtes Hab und Gut überschreiben lässt.

Hinzukommt die gleiche gelbe Farbe in der Bekleidung des Kindes, die in beiden Fällen am Ärmel und Futterstoff gegen grünliche und lachsrote Töne abgesetzt ist. Analoge Vergleichbarkeiten weisen die Stiftergestalten auf, sowohl in der Gesamtzeichnung wie im schwarz-roten Farbklang ihrer Kleidung. Auch die Madonna ist durch die gleichen Farben wie in S. Martino bestimmt. Schliesslich vermag die in beiden Tafeln übereinstimmende Punzierung der Nimben (gereimte Rosetten) einerseits und des Vorhangmusters hinter der Madonna andererseits die Vermutung der gleichen Malerhand zu festigen.<sup>12</sup>

Schon zehn Jahre früher erscheinen diese dekorativen Einzelheiten ebenso wie eine entsprechende gotische Majuskel-Inschrift am unteren Bildrand auf einer Madonnentafel der Sammlung Acton in Florenz (Abb. 3)<sup>13</sup>, deren Kenntnis ich der freundlichen Vermittlung von Fräulein Dr. Klara Steinweg verdanke. Allerdings sind hier im Rankenmuster des Thronbehangs, der seitlich von Engeln gehalten die sitzende Madonna baldachinartig hinterfängt, an Stelle der munter ausschreitenden Vögelchen fast heraldisch anmutende, fliegende Adler mit ausgebreiteten Flügeln verwendet. Überhaupt klingt in der Gruppe der Madonna mit dem auf ihrem Schoss stehenden Kinde, zu deren Füßen zwei musizierende Engel knien, noch manches von der strengen, grossformig ausgewogenen Durchgliederung der orcanesken Erfindungen an. Doch ist sowohl in den Gesichtstypen wie in den gestreckten Körperproportionen, die besonders durch das lang herabgezogen Gewand des linken hinteren Engels verdeutlicht werden können, schon die Formensprache des Altars von S. Martino spürbar. Auch in der flachen räumlichen Stufung vor der schmuckreichen Hintergrundsbespannung und in der kontrastvollen farbigen Gestaltung des Bildes bekunden sich die mit diesem Werk und der Madonnentafel der Galerie Bellini verwandten Züge.

Das Motiv des Stifterpaars im Bellini-Bild, das den Umriss des Madonnenmantels aufnimmt, nach unten fortsetzt und auf diese Weise sockelartig beschliesst, ist in der Gruppe eines thronend schwebenden Hl. Nikolaus' mit Stifterfiguren auf einer Tafel, deren augenblicklicher Aufenthaltsort unbekannt ist, wieder aufgenommen, wobei noch anbetende Engel den Heiligen flankieren (Abb. 5).<sup>14</sup> Während thematisch hier wohl ein Vorbild wie die Martinstafel des Lorenzo di Bicci-Umkreises in S. Niccolò a Ferraglia<sup>15</sup> Pate gestanden hat, deuten die eigenartige Komposition und die stilistischen Details wiederum auf den Meister von S. Martino. Denn der markante Gesichtsschnitt des Hl. Nikolaus mit den schmalen, parallelen Augenlidern, der gratig scharfen Nase, den gepressten Lippen und eingefallenen Wangen rückt die Gestalt in unmittelbare Nähe der Hll. Emmerich und Martin vom Altar in S. Martino. Die merkwürdige räumliche Weite und Ungewissheit jedoch und das betonte Sitzen des Hl. Bischofs, das durch die fast metallisch harte, abgesetzte Linienführung der Falten neben und zwischen den Knien des Thronenden hervorgerufen wird, spricht für eine zeitlich spätere Entstehung — wohl nach der Jahrhundertwende. In gleichem Sinne sind auch die kleinen modischen Veränderungen an Haartracht und Kleidung des Stifterpaares zu erklären. Die Nimben tragen das schon vertraute Rosettenornament; dagegen lassen die vorhandenen Punzierungsmerkmale in der gesamten Zone unterhalb des Throns keine sicheren Rückschlüsse auf eine Verwendung des bekannten Stoffmusters mit den Vögeln zu.

Doch kehrt dieses Seidengewebe in der gleichen lebendigen Zeichnung wie auf dem Bellini-Bild als Vorhang auf dem Hintergrund einer Madonnentafel der Galerie Pardo in Paris wieder.<sup>16</sup> Sie zeigt die Madonna, das Kind nährend, mit den beiden erheblich kleineren Hll. Georg und Laurentius im Vordergrund. Der Erhaltungszustand des Bildes mutet nicht sehr gut an, doch lassen sich trotzdem auch hier über das schon erwähnte Stoffmuster und die übliche Ornamentik der Heiligenscheine hinaus die stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters von S. Martino erkennen. Der ausgeprägte Gesichtstypus der Madonna verbindet sich mit der zurückhaltenden Neigung des Kopfes und seiner schlichten Einfassung durch das Manteltuch und den Halsausschnitt ebenso wie im Altar von S. Martino. Ähnlich wirkt auch das rundlich-plumpe Kind in seiner ungeschickten Bewegtheit. Die Art, in der es tatsächlich auf dem Schoss der Madonna Platz genommen hat, und die räumlich geklärte Anordnung der beiden Heiligen vor den Stufen des Throns macht auch für dieses Bild die Entstehung nach der Jahrhundertwende wahrscheinlich.

<sup>12</sup> Leider ist in der Photographie des Bildes der Galerie Bellini die goldpunzierte Musterzeichnung auf dem roten Grund des Vorhangs nicht deutlich erkennbar.

<sup>13</sup> Für die lebenswürdige Erlaubnis zur Reproduktion des Bildes sei dem Besitzer, Mr. H. Acton, vielmals gedankt. - Masse der Tafel: 1,75 m × 0,94 m. - Wortlaut der sehr zerstörten Inschrift (ANNO) DOMINI MCCCLXXXV DI XX.. DAGOSTO QUES(TA TAVOLA)... (FEC)E ANDREA NESI FAR(E)...

<sup>14</sup> Masse des Bildes: 0,79 m × 0,43 m. - Es befand sich 1927 bei Julius Böhrer, München.

<sup>15</sup> Vgl. *Werner Cohn*, *Boll. d'Arte*, XLI, 1956, p. 171, Fig. 1.

<sup>16</sup> Masse des Bildes: 1,15 m × 0,56 m. - Abb.: *Kunsthist. Inst. Flor.*, Photothek Inv. Nr. 149 145.



4 Meister von S. Martino a Mensola, Madonna mit Kind und Stiftern. Galleria Bellini, Florenz.



5 Meister von S. Martino a Mensola, St. Nikolaus mit Engeln und Stiftern. Unbek. Aufenthaltort.

So lassen sich über einen Zeitraum von ungefähr zwei Jahrzehnten hinweg die Werke eines spätmittelalterlichen Meisters verfolgen, die sehr augenfällig durch die stete Benutzung eines ganz bestimmten Musterkartons für die Dekorationszonen gekennzeichnet sind. Die häufige Wiederkehr identischer Stoffmuster auf verschiedenen Bildern — wie sie beispielsweise im Papageienstoff der Orcagnaschule lange schon bekannt ist — hat sich im Verlauf einer längeren Arbeit über die Darstellung von Seidengeweben in der italienischen Trecentomalerei als ein durchaus beachtenswertes Kriterium für die stilistische Beurteilung erwiesen.<sup>17</sup> Mustervorlagen, die nach originalen Seidenstoffen oder durch deren Anregung einmal in einem Schulkreis entstanden sind, finden dort ständig wieder Verwendung. Insofern bietet die Stoffornamentik auf Bildern des 14. Jahrhunderts oft einen Anhaltspunkt in Attributionsfragen oder sogar — wie in vorliegendem Falle — für die Rekonstruktion zusammengehöriger Werke.

<sup>17</sup> *Brigitte Klesse*, Die Darstellung von Seidenstoffen auf italienischen Bildern des 14. Jahrhunderts, Diss. Köln, 1958. (Ms.).

**RIASSUNTO.** Il Maestro della Pala dell'altar maggiore di S. Martino a Mensola (dono della Famiglia fiorentina Zati nell'anno 1391) viene determinato come tardo seguace di Andrea Orcagna. Le sue caratteristiche stilistiche si rivelano: in una pala con la Vergine e quattro angeli, datata 1385, nella raccolta Acton a Firenze, in una pala con la Vergine e due committenti, datata 1395, ora nella Galleria Bellini a Firenze, in una pala con S. Nicola (della quale non si conosce il possessore), in una pala con la Madonna fra i SS. Giorgio e Lorenzo nella Galleria Pardo a Parigi. Questi ultimi due dipinti sono stati eseguiti certamente agli inizi del '400. Una particolare caratteristica per le attribuzioni al Maestro di S. Martino viene offerta dall' analogia fra i disegni decorativi delle stoffe usate negli sfondi. Questo dato attributivo, assai consueto nella pittura italiana del '300 e tipico nella cerchia dei vari maestri, si è potuto stabilire durante uno studio sulle stoffe nella pittura italiana del secolo XIV.

Georg Kauffmann: VASARI – POUSSIN \*

In der Bibliographie Giorgio Vasaris nehmen die „Effigie di celebri Pittori, Architetti et Scultori“ (Abb. 1)<sup>1</sup>, die 1629 bei Ciotti in Florenz gedruckt sind, und die zu den grössten Seltenheiten rechnen<sup>2</sup>, einen besonderen Platz ein. Der Forschung sind sie nahezu unbekannt geblieben, sie werden nur

zweimal, ganz am Rande in bibliographischen Zusammenhängen erwähnt.<sup>3</sup> Wie schon der Titel sagt, handelt es sich um eine Sammlung von Porträts. 144 Künstlerbildnisse aus Vasaris Lebensbeschreibungen sind von ihrem Text gelöst worden und jeweils zu vieren auf einer Seite vereinigt. Der Druck steht zwischen der II. Auflage der Viten und ihrer III. Bologneser Edition von 1647 und verwendet die originalen Holzschnitte von 1568<sup>4</sup>; deren Weg damit um eine weitere Etappe geklärt ist. Abgedruckt sind nur die ovalen Stöcke mit den Bildnissen, die in den beiden Vitenausgaben jeweils in grössere Holzstöcke mit den Rahmenformen eingepasst wurden, wodurch es möglich wurde, durch ständige Neukombination die Rahmen zu wiederholen, ohne sie auch neu zu schneiden. Die Abfolge der Bildnisse geht der Abfolge der Viten parallel. Die Ausgabe ist die erste, auf Vasari fussende reine Bildnispublikation, die einzige, die das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat. Auf einem ihrer Vorsatzblätter steht ein lateinischer Vierzeiler, der dem Unternehmen eine besondere Note gibt:



“Si tibi sint nullae Tabulae, nec picta poesis;  
docti pictores hi tibi sufficient,  
nam pictae Tabulae cedunt pictoribus.  
Hi sunt qui fingunt, pingunt quodlibet ingenio“, —

1 G. Vasari, Titelblatt der Bildnis-Ausgabe von 1629

was besagt, dass bei der Herausgabe weniger die Kunst wichtig gewesen ist, als der Künstler, weniger das Bild, als der Bildner.

\* Veränderte Fassung eines am 3. 2. 1959 am Kunsthistorischen Institut in Florenz gehaltenen Referates.

<sup>1</sup> Ausgabe der Pariser Nationalbibliothek (cote K. 4049). Der Titel und verschiedene Seiten sind auseinandergeschnitten und später wieder zusammengeklebt worden.

<sup>2</sup> Mir sind nur zwei Exemplare bekannt, dasjenige des Victoria und Albert Museums (vgl. Universal Catalogue of Books on Art. London 1870. II. col 2062 — Hinweis U. Middeldorf), sowie das abgebildete Stück in Paris. Der Katalog der Mostra Vasariana (Firenze 1950) verzeichnet das Buch ebensowenig wie die Kataloge der Florentiner Staatsbibliothek, der Congress Library oder des Britischen Museums.

<sup>3</sup> J. A. Churchill, Bibliographia Vasariana (sl) 1912. S. 17 und J. von Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924. S. 295. Vermutlich schöpfen beide Autoren aus A. Comolli, Bibliographia storico-critica. Rom 1788. II. S. 13 f. Ausserdem kommt die Ausgabe noch bei J. D. Fiorillo, Kleinere Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. S. 126 vor.

<sup>4</sup> Die Schnitte wurden für die II. Auflage angefertigt (die Erstausgabe ist bekanntlich nicht bebildert), zuletzt für die III. Auflage, also insgesamt drei Mal verwendet, woraus sich der Abnutzungsgrad beim letzten Druck erklärt.