

ZUR ENTSTEHUNG EINER KAISERPORTRÄTSSERIE BEI ANTONIO LAFRERI

BIRTE RUBACH

In seinem Verkaufskatalog verzeichnete der römische Druckgrafikverleger Antonio Lafreri (ca. 1512–77) unter über fünfhundert Einträgen auch das Werk der »Effigie di uintiquattro primi Imperatori, ritratti parte dalle medaglie et parte da marmi«.¹ Bei einem näheren Blick auf die Porträtserie der 24 ersten römischen Kaiser,² die sich hinter diesem Eintrag verbirgt, fällt bald eine gewisse Uneinheitlichkeit der einzelnen Bildnisse ins Auge.³ Lafreri selbst erläutert im Katalogeintrag, dass die Kaiserporträts nach Vorlagen aus zwei unterschiedlichen Gattungen – der Münzen und der Skulptur – angefertigt wurden. Es stellt sich aber nicht nur die Frage nach Auswahl und Zusammenstellung der Vorlagen, die Lafreri damit bereits, wenn auch pauschal, beantwortet hat, sondern auch nach den unterschiedlichen Formen der Präsentation im Stich der offensichtlich selben Gattungen innerhalb der Serie.

Die Ursache für das heterogene Erscheinungsbild der Porträtreihe ist in ihrem mehrstufigen Entstehungsprozess zu finden. Dieser führt die pragmatische Vorgehensweise des Verlegers Antonio Lafreri vor Augen, die zum Erfolg seiner druckgrafischen Editionen auch weit über die eigenen Lebzeiten hinaus beitrug.

DIE KAISERPORTRÄTSSERIE BEI ANTONIO LAFRERI

Die Serie der 24 Kupferstiche, die in einem Format von etwa 200 × 150 mm bei Lafreri erschienen ist, enthält neben den Porträts der ersten zwölf suetonischen Kaiser von Julius Caesar bis Domitian die Bildnisse der darauf folgenden zwölf Imperatoren von Nerva bis Severus Alexander.⁴

Schon beim ersten Durchsehen der Blätter wird diese Spaltung der Serie in zwei Teile auch auf formaler Ebene deutlich. Insbesondere ist die Einheitlichkeit der zweiten Zwölfer-Gruppe dafür verantwortlich, die in starkem Kontrast zur Disparität der ersten zwölf Porträts steht.

Alle Stiche weisen immerhin ein ähnliches Plattenformat und einen gemeinsamen Bildaufbau auf. Die Porträts nehmen nahezu die gesamte Bildhöhe ein

und werden vor einem neutral weißen Hintergrund präsentiert. Am unteren Bildrand findet sich durchgängig ein abgegrenztes Feld, in dem eine Inschrift den dargestellten Kaiser identifiziert. Während in den Inschriften der ersten zwölf Porträts sowohl die Namen und der Titel »RO. IMP.« als auch die Position innerhalb der Zählung der Kaiserfolge aufgeführt werden, beschränken sich die Identifizierungen in der zweiten Zwölfer-Serie auf den Namen, dem die Abkürzung des Titels »IMP« folgt.

VON CAESAR BIS DOMITIAN

Innerhalb der ersten zwölf Porträts lassen sich kleinere Gruppen von je drei bis fünf Blättern herausfiltern, die sich aufgrund ihrer Darstellungsweise oder ihres Stils als zusammengehörig erweisen. So stechen die Porträts des Caesar, des Caligula, des Vitellius und des Titus (Abb. 1–4) durch die starke Modellierung der gesamten Büste und ihren auffällig emotionalisierten Gesichtsausdruck heraus. Zudem sind die eher schmal anmutenden Oberkörper mit prächtigem Panzer und Paludamentum ausgestattet und auf zierlichen Piedestalen platziert. Alle vier Büsten werden frontal oder nahezu frontal, das Haupt in einer leichten Drehung oder leicht geneigt, präsentiert.

Eine Dreiergruppe bilden die Darstellungen des Tiberius, des Galba (Abb. 5) und des Vespasian. Sie werden ebenfalls nahezu frontal präsentiert, doch steht ihr ungerührter Blick in starkem Gegensatz zur Mimik der vorangegangenen Bildnisse. Sie erwecken auch durch den Verzicht auf Verzierungen, insbesondere in der Bekleidung, insgesamt einen kompakteren, weniger verspielten Eindruck.

Die Porträts des Augustus, des Claudius, des Nero, des Otho (Abb. 6) und des Domitian bilden die letzte und größte Gruppe innerhalb der suetonischen Kaiserfolge, die in strengem Profil gezeigt wird. Stilistisch allerdings können die Bildnisse des Augustus und des Nero von den anderen drei nochmals geschieden werden. Stärkere Hell-Dunkel-Kontraste und eine ausdrucksstärkere Augenpartie lassen den Schluss zu, dass es sich hier um eine andere Hand handelt. Die Gewandung ist in allen fünf Fällen formelhaft eingesetzt. Bekleidet mit Panzer und Paludamentum zeigen Nero und Augustus dem Betrachter ihre rechte Schulter und lassen die Lederstreifen am Oberarm unter dem Paludamentum erkennen, während Otho und Domitian die vom Paludamentum abgedeckte Schulterpartie zum Betrachter wenden, so dass kaum

etwas von den Lederstreifen zu sehen ist. Claudius ist mit einem vor der Brust geknoteten Umhang bekleidet.

Leicht lassen sich die von Antonio Lafreri im Katalogeintrag erwähnten unterschiedlichen Vorlagentypen innerhalb der ersten Zwölfer-Serie zuordnen. So sind für die ersten beiden Untergruppen Rundplastiken und für die dritte Untergruppe Münzen als Modelle anzunehmen, wobei die Büsten und Piedestale in allen Fällen als neuzeitliche Zufügungen gelten müssen.

Ein Aspekt, der das heterogene Bild dieser ersten Zwölfer-Serie zusätzlich verstärkt, ist die Art der Inschriften unter den Porträts. Es finden sich drei verschiedene Schrifttypen, die jedoch nicht den Porträttypen zuzuordnen sind. In Versalien sind alle Inschriften graviert, im Fall des Augustus, des Tiberius, des Nero und des Vespasian sind sie klein und gedrungen. Die Buchstaben auf den Stichen des Claudius, des Galba, des Otho, des Vitellius und des Domitian hingegen wirken in sich selbst und auch im Verhältnis zum Bildnis wohlproportioniert. In den Inschriften der Porträts des Caesar, des Caligula und des Vespasian werden die Trennmarken nicht wie bei allen anderen auf die Zeile, sondern mittig gesetzt und jedes »I« mit einem Punkt versehen.

VON NERVA BIS SEVERUS ALEXANDER

Die zweite Zwölfer-Serie der Kaiserporträts zeigt im Unterschied zu den suetonischen Kaisern ein durchgehend homogenes Bild. Am ehesten lassen sich die Bildnisse der zweiten Folge mit der dritten Untergruppe aus der ersten Folge in Verbindung bringen. Sie sind im strengen – hier durchgängig linksgerichteten – Profil dargestellt (Abb. 7–8). Alle Häupter werden von Lorbeer bekränzt. Nur dem Commodus ist mit übergestülptem Löwenkopf und -mähne eine Kopfbedeckung des Herkules beigegeben. Die Vorlagen der Porträts sind wie bei der dritten Untergruppe des ersten Teils gleichfalls unter den Münzen zu suchen.

Obwohl Haar- und Barttracht ebenso wie die Bekleidung nur wenig variiert werden, ist jeder Kaiser in seiner Physiognomie individualisiert. Die streng nach links gerichteten Blicke zeigen anders als bei einigen Darstellungen der ersten Serie keinerlei Regung oder Ausdruck. Stilistisch gehören alle zwölf Stiche der zweiten Serie zusammen und können einem Kupferstecher zugeschrieben werden. Die Inschriftenfelder im unteren Bereich der Platte sind größer und gleichmäßiger gestaltet als die entsprechenden Bereiche im ersten Teil der Serie. Die Inschriften selbst haben hinsichtlich ihrer Größe und der

1 *Julius Caesar, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Kupferstichkabinett, SMB, inv. LW12/11, Bl. 388-19*

2 *Caligula, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 25*

3 *Vitellius, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 30*

4 *Titus, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 32*

5 *Galba*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E
1.1 geom. 2f, fol. 28

6 *Otho*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, inv. E
1.1 geom. 2f, fol. 29

7 *Hadrian*, Kupferstich hg. von Antonio Lafreri,
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 36

8 *Antoninus Pius*, Kupferstich hg. von Antonio
Lafreri, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 37

Versalientypen ebenfalls ein einheitliches Format. Im Gegensatz zu den Inschriften der suetonischen Kaiser wird hier auf die Nennung der Zahl innerhalb der Kaiserfolge verzichtet. Genannt wird nur der Name, gefolgt von der Titelabkürzung »IMP«.

Die Unterschiede innerhalb der ersten zwölf Kaiserporträts verdeutlichen, dass die Serie nicht als Einheit gleichzeitig entstanden sein kann. Vielmehr ist anzunehmen, dass vereinzelte Porträts vorlagen und die Reihe nach und nach oder zu einem bestimmten Zeitpunkt durch unterschiedliche Hände zunächst zur Serie der suetonischen Kaiser vervollständigt und später um weitere zwölf Bildnisse angestückt wurde.

Nicht nur formale Gründe sprechen dafür, dass die Porträts des Julius Caesar, des Caligula, des Vitellius und eventuell auch das des Titus, die stilistisch besonders aus den übrigen Bildnissen der Serie herausfallen, den ursprünglichen Kern der vorliegenden Serie darstellen, sondern insbesondere die Tatsache, dass es sich hierbei um spätere Zustände einer kleinen eigenständigen Serie handelt, die in der Druckwerkstatt Raffaels entstanden ist.

DIE »MINI«-KAISER-SERIE AGOSTINO VENEZIANOS

Der Kupferstecher Agostino Veneziano fertigte bereits 1516 die drei Kaiserporträts des Caesar, des Caligula und des Vitellius an (Abb. 9–11), die in der vorliegenden Ausgabe in leicht überarbeiteter Form Wiederverwendung fanden.⁵ Es ist möglich, dass auch das vierte Porträt dieser ersten Untergruppe, das des Titus, zu Venezianos Werken zählt. Ein erster Zustand davon ist allerdings bisher nicht bekannt.⁶ Exemplare der drei erstgenannten Porträts finden sich in der Albertina in Wien und wurden von Johann David Passavant in seinem »Peintre-graveur« beschrieben.⁷ Während der Vitellius schon häufiger publiziert wurde, weil das abgebildete Marmorwerk aus der Sammlung Grimani auf das Interesse verschiedener Forscher stieß,⁸ erhielten die Stiche der Bildnisse des Caesar und des Caligula kaum Aufmerksamkeit.⁹ Dass alle drei (vielleicht auch vier) Porträts zu den weniger bekannten Darstellungen innerhalb des Werks Venezianos gehören, mag auch daran liegen, dass sie Adam von Bartsch nicht bekannt waren.¹⁰

Die drei Stiche weisen in ihrem ersten Zustand die gleichen Inschriften in der Zone unterhalb des Bildnisses auf wie sie auch auf den Blättern der Lafreri-

9 *Agostino Veneziano: Julius Caesar, ca. 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 81*

10 *Agostino Veneziano, Caligula, 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 82*

Serie zu sehen sind. Im Unterschied zu diesen führt der Vitellius-Stich dieselbe Inschrift zusätzlich auf dem Piedestal der Büste. Auch auf dem Caesar-Porträt findet sie sich dort angedeutet und ist im zweiten Zustand bei Lafreri nur noch schwerlich auszumachen. Auf den Blättern der Caligula- und der Vitellius-Darstellungen ist zusätzlich das Monogramm »A. V.« sowie die Jahreszahl »1516« zu finden. Die Inschrift auf dem Piedestal, die Signaturen und die Jahreszahlen sind auf den Zuständen, die in der Lafreri-Serie Verwendung fanden, vollständig getilgt.

Die Mini-Kaiser-Serie Venezianos, die aus drei – oder eventuell aus vier –

11 *Agostino Veneziano, Vitellius, 1516, Kupferstich, Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 83*

Porträts bestand, ist zu klein, um als reduzierte suetonische Reihe verstanden zu werden. Die Büsten weisen eine eigentümlich überzeichnete Lebendigkeit auf, die der sachlichen Wiedergabe von Marmorwerken und Münzen widerspricht. Nicht der Anspruch einer seriellen Dokumentation steht hinter Venezianos Porträts, sondern der dem Künstler eigene Umgang mit den Bildnissen.¹¹

Die Stiche des Vitellius und des Caesar weisen eine besondere Rahmung auf, die auch in Lafreris Ausgabe zu erkennen ist. Der untere Teil der Büsten wird von einem Halboval eingefasst, das die Schulterpartien leicht beschneidet. Der sichtbare Ansatz einer weiterführenden Linie auf der rechten Seite der Stiche, die das Oval nach oben abschließen würde, lässt die ursprüngliche Idee einer Umrahmung der gesamten Büste durch ein Oval erkennen. Auch auf der jeweils linken Seite der Stiche ist eine Rahmenlinie auszumachen, die ebenso wie jene auf der rechten Seite von der Kupferplatte zu beseitigen versucht wurde. Diese Spuren der Tilgung weisen beide Zustände gleichermaßen auf, und weitere sichtbar gewordene Kratzer auf den Platten – auch auf der des Caligulabildnisses – belegen die Tatsache, dass sie von denselben Kupferplatten gedruckt wurden.

Der Kupferstecher Agostino de' Musi (ca. 1470 – ca. 1540), nach seinem Geburtsort Venedig Agostino Veneziano genannt, war zwischen 1514 und 1516 nach Rom gekommen.¹² Dort war er an der Seite von Marcantonio Raimondi und Marco Dente di Ravenna in der Druckwerkstatt Raffaels tätig.¹³ Die Kupferstecher arbeiteten sowohl nach Entwürfen des Malers als auch nach eigenen Kompositionen. Über die praktische Zusammenarbeit hinaus verband die Werkstattmitglieder und Raffael das gemeinsame Interesse an den antiken Bau- und Bildwerken, die Rom in großer Zahl bereithielt. Zahlreiche Stiche mit antikisierenden Motiven und nach antiken Skulpturen wurden in jener Werkstatt angefertigt. Auch die Stiche mit den Büsten des Vitellius, des Caesar und des Caligula müssen in diesem Zusammenhang entstanden sein. Auf welchem Weg genau die Veneziano-Platten in Lafreris Besitz übergingen, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Doch der Ankauf von älteren Plattenbeständen war seinerzeit ein übliches Verfahren der Verleger, das eigene Angebot zu vergrößern. Ein Verbindungsglied zwischen Lafreri und Veneziano stellt der spanische Buchhändler Antonio Salamanca dar, mit dem Veneziano nach seiner Rückkehr von einem Zwischenaufenthalt in Venedig von 1527 bis 1530/31 zusammenarbeitete. Außerdem gelangte Salamanca nach dem Sacco di Roma

in den Besitz zahlreicher Platten aus der ehemaligen Raffael-Werkstatt, in deren Kontext die Porträts bereits entstanden waren. Salamanca und Lafreri wiederum gingen zwischen 1552 und 1563 eine Kooperation ein, in deren Verlauf oder nach deren Ende die Platten der Kaiserporträts in Lafreris Hände gefallen sein könnten.¹⁴

PORTRÄTWERKE IN DER DRUCKGRAFIK

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich in der Druckgrafik die eigene Gattung der Porträtbücher.¹⁵ Der Verlag Lafreris war mit wichtigen Editionen einschließlich der vorliegenden Kaiserporträtserie an diesem Prozess beteiligt.¹⁶

Die Porträtbücher vereinen Bildnisse und Biografien bestimmter Personengruppen in unterschiedlicher Gewichtung. Immer steht das Porträt im Vordergrund, während die textliche Komponente bis auf den Namen reduziert sein kann. Auch in der Antike hatte diese Tradition, die nur aus der schriftlichen Überlieferung bekannt war, existiert.¹⁷ Die Herausbildung der Gattung in der Druckgrafik verlief schließlich parallel zur Zusammenstellung der ersten großen Porträtsammlungen wie der des Paolo Giovio in seinem ›museo‹ am Comer See¹⁸ oder jener, die sich Marco Mantova Benavides in Padua einrichtete.¹⁹ Es entstand eine Vielzahl von Publikationen, deren Beschaffenheit von nahezu textfreien Bildnisserien – wie die der Rechtsgelehrten nach Gemälden der oben genannten Sammlung des Benavides²⁰ – bis hin zu annähernd wissenschaftlichen Publikationen der Porträtkunde reichte, darunter etwa die ›Imagines et Elogia‹ des Fulvio Orsini.²¹

Bereits im frühen 14. Jahrhundert finden sich erstmals illustrierte Handschriften, ausgestattet mit Porträts, die auf dem Studium von Münzporträts basierten.²² Über das Münzstudium konnte das äußere Erscheinungsbild der sonst nur durch schriftliche Überlieferung fassbaren Personen erschlossen werden.²³ Während in den genannten Handschriften die Porträts noch zur Illustrierung des Textes dienten, nahmen die Physiognomien bald einen höheren Stellenwert ein, bis schließlich in den Porträtwerken das Bild nicht mehr Illustration des Textes war, sondern der Text zur Erläuterung des Bildes diente. Das erste gedruckte Werk, das diesen Vorgang verdeutlicht, sind die ›Illustrium Imagines‹ des Andrea Fulvio von 1517, deren 204 Holzschnitte mit Münzporträts römischer Kaiser und Kaiserinnen von Lebensbeschreibungen begleitet wer-

den.²⁴ Das Münzstudium, das zunächst bei der Erstellung eines Repertoires an Physiognomien – und anderen Formen – im Sinne von Musterbüchern half, wurde bald Teil der antiquarischen Forschung.²⁵ Im Sinne einer historischen Hilfswissenschaft war es zunächst Teil der ikonografischen sowie historiografischen Studien und trug zur Identifizierung antiker Bildwerke bei.²⁶ Erst das Werk von Enea Vico und Andrea Zantani »Le imagini con tutti reversi trovati e le vite degli imperatori ...« von 1548, das erstmals die Rückseiten der Münzen behandelt, gilt als erste systematische numismatische Studie, obwohl auch hier noch der Charakter eines Porträtwerks zu erkennen ist.²⁷

Zu den ersten Porträtserien in der Druckgrafik gehört neben den oben erwähnten »Illustrium imagines« des Andrea Fulvio die suetonische Kaiserporträtserie des Marcantonio Raimondi.²⁸

Die suetonischen Zwölf-Kaiser-Reihen haben in der bildenden Kunst als serielles Phänomen keinen antiken Ursprung.²⁹ Hingegen war es die oben erwähnte Illustration der Sueton-Handschriften, die auf die Übernahme der literarischen Tradition der »viri illustri« in die Malerei und Skulptur traf.³⁰ Ein Zyklus der »berühmten Männer« entstand in Padua unter der Mitwirkung Francesco Petrarcas, dessen Hauptwerk »De viris illustribus« als Leitfaden des Programms gilt.³¹ In der »Sala virorum illustrium« der Paduaner Residenz der Carrara waren die ganzfigurigen Porträts von Persönlichkeiten fast ausschließlich aus der römischen Antike angebracht, deren Tugenden vor Augen geführt wurden. Die letzten in der Reihe waren schließlich Petrarca und sein Schüler Lombardo della Seta selbst.³² Die suetonische Zwölf-Kaiser-Serie ist eine kleine und in ihrer Zusammensetzung eigentlich festgelegte Version der »uomini illustri«. Die erste Umsetzung der zwölf suetonischen Kaiser in die bildende Kunst vollzog sich erst im 15. Jahrhundert.³³ Die 1470 erschienene Übersetzung des Suetonschen Werks könnte dessen Popularität gesteigert und die Übernahme in Malerei und Plastik befördert haben.³⁴ Der den »uomini illustri«-Zyklen innewohnende mahnend vorbildhafte Charakter, der zur Nachahmung einlädt, ist für die suetonische Serie nur dann zutreffend, wenn, wie es durchaus auch geschah, die »schlechten« Kaiser weggelassen oder ausgetauscht wurden. Dennoch war die Serie in der Zusammenstellung nach Sueton häufig zu finden.³⁵

Bei der ersten druckgrafischen Suetonschen Reihe handelt es sich, wie bereits erwähnt, um Marcantonio Raimondis Kupferstichserie der zwölf Münzbild-

12 *Marcantonio Raimondi: Julius Caesar, ca. 1520, Kupferstich*

13 *Marcantonio Raimondi: Vitellius, ca. 1520, Kupferstich*

nisse, die auf 1520 datiert wird.³⁶ Raimondi stach die Porträts der Kaiser in einem stark vergrößerten Format. Die Profile der Dargestellten heben sich im leichten Relief vom waagrecht schraffierten Hintergrund ab und überlappen an wenigen Stellen den umlaufenden weißen Rand des Medaillons, der die Umschrift aufweist (Abb. 12–13). Es handelt sich nicht um alle zwölf suetonischen Kaiser, da Raimondi den unbeliebten Caligula wegließ und dafür den dreizehnten Kaiser, den höher geschätzten Nerva, mit aufnahm. Auch sind nicht alle Porträts tatsächlich nach Münzvorlagen entstanden, denn für den Vitellius bediente sich Raimondi, wie schon Veneziano, der berühmten Büste aus der Sammlung Grimani.³⁷

Raimondis Porträtserie ist nicht nur die erste Zwölf-Kaiser-Serie in der Druckgrafik, sondern auch die erste Bildnisreihe, die im Kupferstich ausgeführt wurde. Viele Werke, die aus Münzstudien hervorgingen und die auf Fulvius Werk aufbauten, wurden weiterhin im Buchdruckverfahren mit Holzschnitten publiziert. In Italien erschien schließlich 1548 mit dem bereits erwähnten Werk Antonio Zantanis und Enea Vicos erstmals eine antiquarische Publikation, deren Abbildungen von Enea Vico im Kupferstich ausgeführt waren und die neue Maßstäbe nicht nur hinsichtlich der numismatischen Forschung, sondern auch bezüglich einer neuen Abbildungsqualität setzte.³⁸

Die Herausbildung des Porträtbuchs in seinen unterschiedlichen Formen, aber als eigene Gattung, wurde neben dem gesteigerten Interesse an authentischen Bildnissen auch von den gestiegenen Ansprüchen an die Abbildungsqualität begleitet, die durch das Tiefdruckverfahren besser befriedigt werden konnten als durch den auch beim Buchdruck angewandten Hochdruck.

EINORDNUNG DER SERIE LAFRERIS

In der Werkstatt Lafreris entstanden Ende der 1560er Jahre einige Werke, die zur Popularisierung der Gattung des Porträtbuchs maßgeblich beitrugen. Den Anfang machte die bereits erwähnte Porträtserie der Rechtsgelehrten nach Werken aus der Sammlung des Mantova Benavides von 1566.³⁹ Darauf folgten die Papstbildnisse und Kurzviten, die von Onofrio Panvinio zusammengetragen worden waren (1568),⁴⁰ und auch Achille Statio (1569) und Fulvio Orsini (1570) bedienten sich für ihre porträtkundlichen Werke der hochwertigen Kupferstiche aus der Lafreri-Werkstatt.⁴¹ Die Porträtbücher waren Editionen aus einem Guss, die meist in Zusammenarbeit mit einem Gelehrten entstanden.

Die heterogene Zusammenstellung der vorliegenden Kaiserporträtserie spricht nicht dafür, dass es sich auch hier um eine ähnliche Kooperation handelte. Indessen nahm Lafreri nach und nach eine Aufstockung von Agostino Venezianos Mini-Serie des Caesar, des Caligula, des Vitellius und eventuell des Titus vor, die zunächst die Komplettierung zur Reihe der zwölf suetonischen Kaiser zum Ziel hatte. Die Angliederung der darauffolgenden zwölf Kaiser machte die Serie schließlich zu einem ansehnlichen Kompendium, das eines Frontispizes bedurfte⁴² und sich erst jetzt in der Art eines Porträtbuchs in die übrigen Werke dieser Gattung aus Lafreris Produktion einreichte.

Ein paralleles Verfahren zur Zusammenstellung von losen Drucken oder kleinen Gruppen zu Serien bei Lafreri lässt sich auch innerhalb der Kategorie der Ornamentstiche ablesen, wo er beispielsweise im Format gleich große Puttenfriese mit Rankenornamenten zur Serie kombinierte.⁴³

Generell zeichnete sich bei Lafreri in den späteren Jahren seiner Aktivität eine Tendenz zur Strukturierung des Plattenbestandes und zu einer thematischen Bündelung von Einzelblättern ab.⁴⁴ Lafreri hatte während seiner über dreißigjährigen Aktivität einen ausgesprochen umfangreichen Plattenbestand zusammengetragen. Allein im eingangs erwähnten Verkaufskatalog, dem

sogenannten Index des Lafreri, den er zwischen 1573 und 1577 zusammenstellte und publizierte, listete er über 500 Einträge.⁴⁵ Mit dem Index verschaffte sich Lafreri selbst und insbesondere dem Kunden einen Überblick über das Angebot, das er in die fünf thematischen Kategorien der Landkarten, der römischen Monumente, des historisch-mythologischen Themenbereichs, der religiösen Darstellungen und der Porträts gliederte. Etwa im selben Zeitraum veranlasste Lafreri die Herstellung von vier Frontispizen, die nicht für eine spezielle Stichserie gedacht waren, sondern allgemeiner gehalten zu den thematischen Kategorien seines Katalogs passten.⁴⁶ Dem Käufer stand es frei, seine Auswahl an losen Blättern zu treffen und, wenn gewünscht, mit einem passenden Titelblatt versehen zu lassen.⁴⁷ Es ist dieser pragmatische Umgang mit dem Material, der das beschriebene Vorgehen Lafreris hinsichtlich der Kaiserporträtserie plausibel macht.

DER SPÄTERE VERBLEIB DER SERIE

Weder das Titelblatt noch eine der 24 Tafeln weisen eine Adresse oder Signatur auf, die einen Hinweis auf einen der Künstler oder den Herausgeber der Lafreri-Serie geben könnte. Die Identifizierung mit der vorliegenden Serie kommt zum einen aufgrund des Eintrags in Lafreris Index zustande, der den lateinischen Titel des Frontispizes teilweise aufgreift und Münzen und Skulpturen als Vorlagen für die Serie nennt. Zum anderen finden sich in den Inventaren der Erbschaft Lafreris weitere Erwähnungen, die den Besitz von 24 Kupferplatten mit Kaiserporträts (und einem Titelblatt) seitens Lafreris belegen. Die Aufteilung des Erbes nach dem Tod Lafreris am 20. Juli 1577 gestaltete sich mangels eines Testaments schwierig, und auch das nach dem Tod angefertigte Inventar der Werkstatt ist heute verschollen.⁴⁸ Anhand von Teilinventaren und zusätzlichem Archivmaterial lässt sich nachvollziehen, dass zunächst der Neffe Claudio Duchetti in den Besitz der Platten des »Libro de Imperatori uinticinque, mezzo foglio« gelangte.⁴⁹ Es ist zu vermuten, dass Claudio diese Platten schon bald seinem Miterben, dem Großneffen Lafreris Stefano Duchetti, zur Hälfte überließ oder vielleicht tauschte. In einem Inventar, das 1581 anlässlich des Verkaufs des Erbteils von Stefano Duchetti verfasst wurde,⁵⁰ findet sich nämlich der Eintrag »12 Imperatorij«, der sich auch über die Inventare der späteren Besitzer verfolgen lässt.⁵¹ Nun hatte Claudio Duchetti die gesamte Serie etwa ein Jahr nach dem Tod Lafreris und zu einem

14 *Martino Rota: Julius Caesar, ca. 1578, Radierung*

15 *Martino Rota: Vitellius, ca. 1578, Radierung*

Zeitpunkt, als er noch im Besitz der 24 Platten war, von Martino Rota kopieren lassen (Abb. 14–15). Die in der Qualität abfallende Neuedition bereinigt alle Uneinheitlichkeiten der Lafreri-Ausgabe und weist ein neues Titelblatt mit den Namen Claudio Duchettis und Martino Rotas auf.⁵²

Es ist davon auszugehen, dass Claudio – über den Grund ließe sich nur spekulieren – seinem Cousin zwölf der 25 Platten überließ, nachdem die Kopie von Rota fertig war. In Anbetracht der Unstimmigkeiten, die zwischen den beiden Duchettis herrschten, wird man annehmen dürfen, dass Claudio nicht aus uneigennütigen Motiven handelte.⁵³ Unabhängig davon könnte sich aus diesem Umstand das Vorkommen der »halben« Serien, wie etwa im Escorial, erklären, die nur aus dem zweiten Teil besteht.⁵⁴

Die Kaiserporträtserie aus der Werkstatt Lafreris wurde nicht nur von Martino Rota kopiert. Auch Mario Cartaro⁵⁵ und Giovanni Battista de’Cavalieri, der die Reihe bis zu Kaiser Maximilian II. erweiterte,⁵⁶ nutzten die Lafreri-Serie als Vorlage für ihre Ausgaben und trugen so zur Verbreitung der fast vergessenen Motive Venezianos von 1516 bei.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. »L'indice delle Tavole«, Z. 584–585. Das einzige erhaltene Exemplar des sogenannten Index wird in der Biblioteca Marucelliana in Florenz aufbewahrt, inv. Misc. 79.4. Publiziert wurde es erstmals in Francesco Ehrle: *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma di Leonardo Buffalini*, Rom 1911, S. 53–59, Nr. 12. Die Zeilennummern stimmen bei Ehrle nicht mit dem Originaldokument überein. Abgedruckt ist das Dokument in Donata Giannoni: *L'Indice di Antonio Lafreri*, in: *Grafica d'arte* 11, 41 (2000), S. 3–5 und in besserer Qualität in *La Roma del Cinquecento nello Speculum Romanae Magnificentiae*, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Clemente Marigliani, Rom 2005, S. 116–119. Eine Abschrift mit der dem Dokument entsprechenden Zeilennummerierung in Birte Rubach: *Ant. Lafreri Formis Romae*. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, 2 Bde., Dissertation Berlin 2008 (im Druck); Bd. 1, S. 215–231.
- 2 Julius Caesar wird im Folgenden in die Bezeichnungen »Kaiser« und »Imperatoren« einbezogen.
- 3 Ein Exemplar der Serie ohne Titelblatt befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett, SMB, inv. LW 12 /11, Bl. 364-19–375-19, 378-19–389-19; ein weiteres Exemplar wird in Wolfenbüttel aufbewahrt, Herzog August Bibliothek, inv. E 1.1 geom. 2f, fol. 22–43 (es fehlen Caesar und Septimius Severus); zur Serie vgl. auch Ruth Mortimer: *Catalogue of Books and Manuscripts, Part II: Italian 16th Century Books* (Harvard College Library), 2 Bde., Cambridge/Mass. 1974, Bd. 1, S. 243–244, Nr. 170; Cecil H. Clough: *Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books*, in: *The Italian Book 1465–1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes*, hg. von Denis V. Reidy, London 1993, S. 183–223; hier S. 189 und Milan Pelc: *Illustrium Imagines – das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden 2002, S. 211, Nr. 99.
- 4 Zwischen Nerva und Severus Alexander fügen sich Trajan, Hadrian, Antoninus Pius, Marc Aurel, Commodus, Pertinax, Lucius Verus, Septimius Severus, Caracalla und Elagabal ein.
- 5 Wien, Albertina, inv. It I 23, fol. 81 (Caesar), fol. 82 (Caligula), fol. 83 (Vitellius).
- 6 Stilistisch und formal ist der Stich des Titus dem des Caligula am nächsten.
- 7 Johann David Passavant: *Le peintre-graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–64, Bd. 6, 1864, S. 66, Nr. 184–186.
- 8 Der Vitellius-Stich des Agostino Veneziano wurde publiziert in Stephen Bailly: *Metamorphoses of the Grimani ›Vitellius‹. Addenda and Corrigenda*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 8 (1980), S. 207–208; hier S. 208, Abb. 1 und in Klaus Fittschen: *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, Göttingen 2006 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge 275), Taf. 62,2. Venezianos Stich ist das früheste Dokument, das das Porträt eines – wie man heute weiß – Privatmanns hadrianischer Zeit als Kaiser Vitellius identifizierte, vgl. Fittschen 2006, S. 204; 228, Nr. G1. Zur Skulptur des Pseudo-Vitellius aus der Sammlung Grimani (*CensusID* 153508), seiner Datierung und seiner Rezeption siehe auch Gustavo Traversari: *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Rom 1968, Nr. 43; Marilyn Perry: *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 215–244; Stephen Bailey: *Metamorphoses of the Grimani ›Vitellius‹*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 5 (1977), S. 105–122; Bailey 1980; Marcus Becker: *Ein ›Vitellius-Grimani‹ in Lauchhammer. Zur Kontextualisierung einer Antikenskulptur im Kunstgüßmuseum*, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 3 (2001), S. 143–161.

- 9 Es sind keine anderen Erwähnungen neben den bereits zitierten Einträgen Passavants bekannt, vgl. Anm. 7.
- 10 Adam von Bartsch: *Le Peintre-graveur*, 21 Bde., Wien 1803–21, Bd. 14, S. 368–381.
- 11 Klaus Fittschen: *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 2, 1985, S. 383–412; hier S. 412.
- 12 Bartsch, Bd. 14, (Anm. 10), S. XII–XVI; Inis H. Shoemaker, Elizabeth Broun: *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Ausstellungskatalog, Lawrence (Kansas) 1981, S. 8–15; Konrad Oberhuber: *Raffaello e l'incisione*, in: *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobil, Giovanni Morello, Arnold Nesselrath, Mailand 1984, S. 333–342; hier S. 337–341.
- 13 Shoemaker, Broun 1981 (Anm. 12), S. 194–203; Oberhuber 1984 (Anm. 12); David Landau, Peter Parshall: *The Renaissance Print 1470–1540*, New Haven/London 1994, S. 120.
- 14 Landau, Parshall 1994 (Anm. 13), S. 131–142; Sylvie Deswarte-Rosa: *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca à l'origine du >Speculum romanae magnificentiae<*, in: *Annali di Architettura* 1 (1989), S. 47–62; Valeria Pagani: *Documents on Antonio Salamanca*, in: *Print Quarterly* 17 (2000), S. 148–155.
- 15 Gerhart B. Ladner: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*. 3. Addenda et corrigenda, Anhänge und Exkurse, Schlusskapitel: *Papstikonographie und allgemeine Porträtkonographie im Mittelalter*, Vatikanstadt 1984 (*Monumenti di antichità cristiana* 4,3); Hans Jakob Meier: *Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 449–477; Paul Ortwin Rave: *Paolo Giovo und die Bildnisvitenbücher des Humanismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1 (1959), S. 119–154; Clough 1993 (Anm. 3); Pelc 2002 (Anm. 3); Johannes Helmrich: *Bildfunktionen der antiken Kaisermünze in der Renaissance oder Die Entstehung der Numismatik aus der Faszination der Serie*, in: *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, hg. von Kathrin Schade, Detlef Rößler, Alfred Schäfer, Paderborn 2007, S. 77–97.
- 16 Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 159–169.
- 17 Plinius berichtet von Varros »*Hebdomades vel de imaginibus*«, die 700 gemalte Porträts mit epigrammatischen Beischriften enthalten haben sollen (*Nat. hist.* 35,2,11), vgl. Andreas Wartmann: *Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, hg. von Peter Berghaus, Wiesbaden 1995, S. 43–60; hier S. 44–45; *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart 1890 ff., Reihe 1, Bd. 5, 1905, Sp. 2440–2451, s. v. *Elogium* (Anton von Premierstein); *Lexikon der Kunst*, hg. von Harald Olbrich, 7 Bde., Leipzig 1987–94, Bd. 5, 1993, S. 702, s. v. *Porträtwerke* (o. V.) und Rave 1959 (Anm. 15), S. 121–122.
- 18 Pierluigi De Vecchi: *Il museo giovane e le >verae imagines< degli uomini illustri*, in: *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, hg. von Mercedes Garberi, Mailand 1977, S. 87–96; Rave 1959 (Anm. 15).
- 19 Bianca Candida: *I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides nel Museo del Liviano a Padova*, Padua 1967; Eugene Dwyer: *Marco Mantova Benavides e i ritratti di giureconsulti*, in: *Bollettino d'arte* 76 (1990), S. 59–70.
- 20 Die Serie »*Illustrium iurisconsultorum imagines*« erschien 1566 bei Antonio Lafreri in Rom, siehe Dwyer 1990 (Anm. 19); Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 395.
- 21 Das Werk »*Imagines et Elogia virorum illustrium et eruditorum* ...« erschien 1570 bei Antonio Lafreri in Rom, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 398.

- 22 Zur »Historia imperialis« des Giovanni de Matociis (um 1320), den Sueton-Viten in Fermo und allgemein, vgl. Annegrit Schmitt: Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des Münzbildnisses in die Ikonographie »Berühmter Männer«, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974), S. 167–218; Maria Monica Donato: Gli eroi romani tra storia ed »exemplum«. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. von Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 2, 1985, S. 95–152; Elisabeth Schröter: Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito: zur Sueton-Illustration des 15. Jahrhunderts in Padua und Rom, in: Jahrbuch der Berliner Museen 29/30 (1987/88 [1988]), S. 71–121; Fittschen 1985 (Anm. 11); Helmrath 2007 (Anm. 15).
- 23 Michael Eichberg: Zur Identifizierung römischer Kaiserporträts in der Renaissance, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 101 (1994), S. 203–215; ders.: Das römische Kaiserporträt als Denkmal in der Renaissance, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 1 (1998), S. 117–122.
- 24 Erschienen bei Jacopo Mazzocchi in Rom, vgl. Mortimer 1974 (Anm. 3), Bd. 1, S. 293–294, Nr. 203; Pelc 2002 (Anm. 3), S. 171, Nr. 60; Helmrath 2007 (Anm. 15), S. 82–83.
- 25 Schmitt 1974 (Anm. 22), S. 197.
- 26 Eichberg 1994 (Anm. 23).
- 27 Helmrath 2007 (Anm. 15), S. 82.
- 28 Bartsch, Bd. 14, (Anm. 10), S. 372–374, Nr. 501–512; The Illustrated Bartsch, Bd. 27 (Formerly Volume 14 [Part 2], The Works of Marcantonio Raimondi and of his School), hg. von Konrad Oberhuber, New York 1978, S. 174–185; Konrad Oberhuber: Marcantonio Raimondi, in: Albertina-Informationen 1–3 (1970), S. 1–4; Konrad Oberhuber: Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano, in: Bologna e l'umanesimo 1490–1510, Ausstellungskatalog Bologna/Wien, hg. von Marzia Faietti, Konrad Oberhuber, Bologna 1988, S. 51–88; Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993, S. 163–165.
- 29 Eberhard Paul: Kaiserserien der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, in: Antike-rezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart, hg. von Jürgen Dummer, Max Kunze, 3. Bde., Stendal 1983 (Schriften der Winkelmann-Gesellschaft 6), Bd. 1, S. 239–252; hier S. 240–242; Ulrich Middeldorf: Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 23 (1979), S. 297–312; Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 63–72.
- 30 Zu den Darstellungen der »neuf preux« und den ersten »uomini illustri«-Zyklen siehe Donato 1985 (Anm. 22); Middeldorf 1979 (Anm. 29); Schmitt 1974 (Anm. 22).
- 31 Das posthum erschienene Werk »De viris illustribus« (1379) des Francesco Petrarca (1304–74) basierte auf den Studien der antiken Schrift »De viris illustribus urbis Romae«, die Petrarca für einen Plinius-Traktat hielt; heute dem Aurelius Victor (ca. 320–90) zugeschrieben, vgl. Roberto Weiss: The Renaissance Discovery of Classical Antiquity, New York 1969, S. 38; Wartmann 1995 (Anm. 17), S. 44.
- 32 Lombardo della Seta vollendete das Werk »De viris illustribus« Petrarca's, vgl. Schmitt 1974 (Anm. 22), S. 172.
- 33 Ob die Relief-Serie des Desiderio da Settignano wirklich die ersten zwölf Caesaren dargestellt hat (Middeldorf 1979 [Anm. 29]), ist unklar. Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 65 sieht Mantegna mit den Medaillons in der Camera degli Sposi in Mantua (Palazzo Ducale) als Begründer der Serie in der bildenden Kunst.
- 34 Paul 1983 (Anm. 29), S. 241–242; Middeldorf 1979 (Anm. 29).

- 35 Fittschen 2006 (Anm. 8), S. 64 sieht in den rundplastischen Serien, die in keiner Adelsresidenz zwischen dem 16. Jahrhundert und dem Ende des 18. Jahrhunderts fehlten, vor allem eine »modische Konvention«.
- 36 Vgl. Anm. 28.
- 37 Vgl. Anm. 8.
- 38 Margaret Daly Davis: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 71), S. 97–109.
- 39 Vgl. Anm. 20.
- 40 Das Werk »XXVII Pontificum maximorum elogia et imagines accuratissimae ad vivum aeneis typis delineatae« erschien 1568 in Rom bei Lafreri, vgl. Otto Hartig: Onophrius Panvinius' Sammlung von Papstbildnissen in der Bibliothek Johann Jakob Fuggers (Codd. lat. monac. 155–160), in: Historisches Jahrbuch 38 (1917), S. 285–314; Ladner 1984 (Anm. 15); Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 396.
- 41 Das Werk Achille Staios »Inlustrium virorum ut extant in urbis expressi vultus« erschien 1569 bei Lafreri in Rom, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 397; zu Fulvio Orsini vgl. Anm. 21.
- 42 Ein Exemplar der Serie mit Titelblatt befindet sich in der Harvard College Library. Das Frontispiz führt den Titel in lateinischer Sprache im Zentrum einer mit Fruchtkörben und Masken geschmückten Kartusche: »EFFIGIES. VIGINTI. QVA- / TVOR. ROMANORVM / IMPERATORVM. QVI / AC. IVLIO CAESARE / EXTITERVNT«. Im Harvard-Exemplar weisen die Tafeln außerdem eine zusätzliche römische Nummerierung auf, vgl. Mortimer 1974 (Anm. 3), S. 243–244, Nr. 170.
- 43 Vgl. Elizabeth Miller: 16th-century ornament prints in the Victoria and Albert Museum, London 1999, Kat. 9b, Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 2, Nr. 403, für weitere Beispiele siehe ebd., Nr. 400 und 401, Miller 1999, Kat. 33c und d, 50 f.
- 44 Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 101–113.
- 45 Zum Index siehe Anm. 1. Die Inventare, die aus der Zeit nach Lafreris Tod erhalten sind, lassen auf einen Gesamtumfang von mindestens 800 Platten im Besitz Lafreris schließen, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 101.
- 46 Ebd., Bd. 1, S. 110–113; Bd. 2, Nr. 411–414.
- 47 »[...] mi son risoluto per colmo della commodità di chi se ne diletta, a raccorne e stamparne un breue stratto e Indice. Per mezzo del quale ciascuno possa a suo piacimento hauer notizia di tutta l'industria nostra, e valersene o di tutta, o di parte secondo che più gli aggradisca«, vgl. »L'Indice delle Tavole« (Anm. 1), Z. 16–20.
- 48 Das Gesamtinventar wurde zu den Akten vom 23. Juli 1577 (Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 31, Ascanio Maziotto, vol. 34, anno 1577, fol. 663r) gelegt und ist nicht mehr auffindbar, vgl. Ehrle 1908 (Anm. 1), S. 15 und 40, Nr. 6.
- 49 Teilinventar Claudio Duchetti (Januar 1581), Z. 50; die zwei Teilinventare, die je ein Achtzehntel der Erbmasse betreffen, publizierte Ehrle 1908 (Anm. 1), S. 42–47, Nr. 8 u. 9; weiteres wichtiges Archivmaterial zum Verbleib der Platten trug Valeria Pagani zusammen, siehe Valeria Pagani: The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581–89, in: *Print Quarterly* 25 (2008), S. 3–23; außerdem wurde ein Inventar mit Platten aus Lafreris Erbe publiziert in Evelyn Lincoln: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven/London 2000, S. 185, Appendix A1.
- 50 Pagani 2008 (Anm. 49), Table A (Inventory of the Stefano Duchet – Paolo Graziani sale, 8 August 1581), no. 299.

- 51 Pagani 2008 (Anm. 49), Table B (Inventory of the printing shop of Paolo Graziani, 1581), no. 339 »Pezzi duceci in 4.to di Imperatori«; Inventar der Gemeinschaft de' Nobili – Springer: »li dodici imperatori in 4.o, in doi pezzi«, vgl. Lincoln 2000 (Anm. 49), S. 187.
- 52 Das Frontispiz trägt in einer Rahmenarchitektur, geschmückt von Skulpturen und Festons in einem ovalen Feld die Inschrift »IMPERATORVM / CAESARVMQ / VE. VIGINTI / QVATVOR EFFIGIES A / IVLIO VSQVE AD A / LEXANDRVM SE / VERVM EXTANT / IQVIS MARMO / RIBVS AC N / VMISMATIS / DESVMT / AE«; Bartsch, Bd. 16 (Anm. 10), S. 263–264, Nr. 31–55; The Illustrated Bartsch, Bd. 33 (Formerly Volume 16 [Part 2], Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau), hg. von Henri Zerner, New York 1979, S. 39–63.
- 53 Zu den Schwierigkeiten innerhalb der Werkstatt kurz vor und nach Lafreris Tod, vgl. Rubach 2008 (Anm. 1), Bd. 1, S. 83–97.
- 54 Jose Maria Gonzalez de Zarate: Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, 10 Bde., Vitoria-Gasteiz 1992–96, Bd. 9, 1995, S. 145–146, Nr. 28.1.(4348)–28.12.(4359). Clough beschreibt die Serie Duchettis mit dem neuen Titelblatt von Rota und den überarbeiteten Lafreri-Tafeln, was ebenfalls darauf hindeuten könnte, dass ihr eine hybride Fassung aus beiden Serien vorlag, vgl. Clough 1995 (Anm. 3), S. 189.
- 55 Annalisa Cattaneo: Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni, I, in: Grafica d'arte 11, 42 (2000), S. 6–14; hier S. 11, Nr. 70; Pelc 2002 (Anm. 3), S. 207, Nr. 95.
- 56 Pelc 2002 (Anm. 3), S. 143, Nr. 30.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Volker-H. Schneider. –
 Abb. 2–8: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: E 1.1 geom. 2°, fol. 25, 28–30, 32, 36–37.
 – Abb. 9–11: Albertina, Wien. – Abb. 12–13: The Illustrated Bartsch, Bd. 27 (Anm. 28), S. 174;
 181. – Abb. 14–15: The Illustrated Bartsch, Bd. 33 (Anm. 52), S. 40; 48.