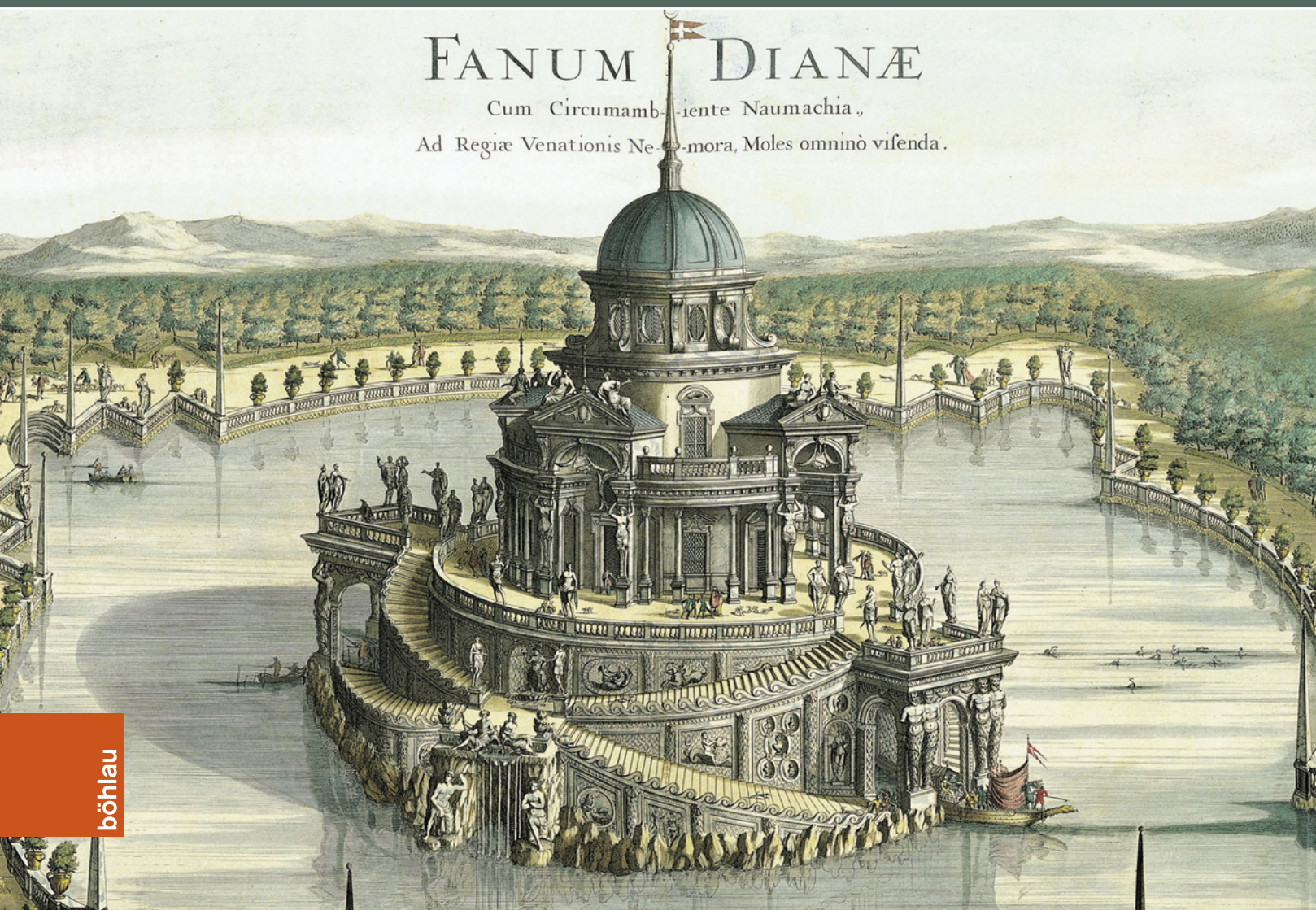


Silvia Tamaro

Theatrum Sabaudiae. Das Kupferstichwerk der Herzöge von Savoyen

Entstehung, Rezeption, Funktionswandel (1660–1740)





HERMATHENA

Wiener Studien zur Kunstgeschichte,
herausgegeben von Sebastian Schütze

Band 4

Silvia Tamaro.

Theatrum Sabaudiae. Das Kupferstichwerk der Herzöge von Savoyen
Entstehung, Rezeption, Funktionswandel (1660–1740)

Silvia Tamaro

Theatrum Sabaudiae.
**Das Kupferstichwerk der
Herzöge von Savoyen**

Entstehung, Rezeption, Funktionswandel (1660–1740)

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

Veröffentlichung mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
PUB 848-G

Open Access: Wo nicht anders festgehalten ist diese Publikation lizenziert unter der
Creative-Common-Lizenz Namensnennung 4.0



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen

<https://doi.org/10.7767/9783205214632>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Zeltgasse 1/6a, 1080 Wien
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH,
Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck &
Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Diana-Tempel im Garten des Schlosses Venaria, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della
Città di Torino.

Übersetzung des lateinischen Gedichtes: Florian Feldhofer, Wien

Korrektur: Volker Manz, Kenzingen

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Michael Rauscher, Wien

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21464-9 (Print)

ISBN 978-3-205-21467-0 (OpenAccess)

INHALT

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 7 |
| Anmerkungen zum Text | 9 |
| Liste der Ausgaben des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 11 |
| Abkürzungen | 13 |
| Einleitung | 15 |
| Theoretische Einbettung und Forschungsstand | 15 |
| Aufbau, Ziele und Methoden | 18 |
| Quellengrundlage | 19 |
| 1. Das <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 21 |
| 1.1 Turin: neue Hauptstadt, neue Ansprüche des Herzogs | 21 |
| 1.2 Entstehungsgeschichte der ersten Ausgabe von 1682 | 25 |
| 1.3 Auftraggeber der ersten Ausgabe des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 38 |
| 1.4 Der Verlag Blaeu in Amsterdam | 40 |
| 1.5 Strukturanalyse der verschiedenen Ausgaben | 45 |
| 2. Bild-Text-Analyse des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 55 |
| 2.1 Die Tafeln | 56 |
| 2.2.1 Künstler am Turiner Hof | 56 |
| Giovanni Tomaso Borgonio | 57 |
| Giovenale Boetto | 62 |
| Andere Künstler | 65 |
| 2.1.2 Künstler im Ausland | 67 |
| Kupferstecher | 71 |
| Romeyn de Hooghe und Ian de Ram | 72 |
| Robert Nanteuil | 77 |
| Die Koloristen in Amsterdam | 79 |
| 2.1.3 Strategien der Repräsentation | 82 |
| 2.1.4 Bildanalyse | 91 |
| Kartuschen, Legenden und Staffagen | 93 |
| Auf- und Grundrisse von Bauten | 97 |
| Stadtpläne | 100 |
| Vogelschauperspektive | 101 |
| Stadtvedute, Bergdarstellung und Innenansichten | 104 |
| 2.1.5 Eine Vorzeichnung und zwei Andrucke als Beispiel der Entstehungsgeschichte der Stiche des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 109 |

| | | |
|-----------|--|------------|
| 2.2 | Der Text | 114 |
| | Die Autoren: Pietro Gioffredo und Emanuele Tesauro | 115 |
| | Das Widmungsgedicht <i>In Effigiem Caroli Emanuelis II</i> | 118 |
| 2.3 | Neue Ausgaben: Änderungen und Aktualisierungen von Text und Bild | 120 |
| 2.4 | Vergleich mit anderen Publikationen | 126 |
| 3. | Verbreitung und Rezeption des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 131 |
| 3.1 | Verbreitung des <i>Theatrum Sabaudiae</i> europaweit | 131 |
| 3.2 | Standorte des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 133 |
| | Die Erstausgabe von 1682 | 133 |
| | Die Ausgaben von 1693 und 1697 | 134 |
| | Die Ausgabe von 1700 | 135 |
| | Die Ausgaben von 1725 und 1726 | 135 |
| 3.3 | Die Exemplare des <i>Theatrum Sabaudiae</i> in Wien | 137 |
| 3.4 | Prinz Eugen von Savoyen: Repräsentant des Hauses von Savoyen in Wien | 139 |
| 3.5 | Die Bibliothek des Prinzen und seine Kontakte in den Niederlanden mit Verlegern | 141 |
| 3.6 | Die Rezeption des <i>Theatrum Sabaudiae</i> in Wien: eine Zeichnung von Johann Bernhard Fischer von Erlach | 147 |
| 3.7 | Rezeption des <i>Theatrum Sabaudiae</i> europaweit: die Exemplare in den Bibliotheken von Architekten | 151 |
| | Resümee | 157 |
| | Anmerkungen | 163 |
| | Anhang I: Struktur der Ausgaben des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 193 |
| | Anhang II: Standorte der Exemplare des <i>Theatrum Sabaudiae</i> | 223 |
| | Anhang III: <i>In Effigiem Caroli Emanuelis II Sabaudiae Ducis, Cypris Regis</i> | 233 |
| | Anhang IV: Stammbaum des Hauses Savoyen | 237 |
| | Werkverzeichnis | 239 |
| | Abbildungsnachweis | 277 |
| | Literaturverzeichnis | 279 |
| | Personen- und Ortsregister | 297 |

VORWORT

Jede wissenschaftliche Arbeit hat eine unmittelbare und tiefe Verbindung mit der Person des Autors. Mein Leben zwischen zwei Städten, zwischen Turin und Wien, hat nicht nur meine Arbeit in Archiven und Bibliotheken ermöglicht und vereinfacht, sondern mir die Inspiration und den Rahmen für das leidenschaftliche Interesse an dem Thema und der Fragestellung gegeben, die auf den folgenden Seiten behandelt werden.

Das vorliegende Buch, das eine bearbeitete Form meines Dissertationsprojekts ist, widmet sich dem *Theatrum Sabaudiae* und untersucht zum ersten Mal systematisch die Entstehungsgeschichte der verschiedenen Ausgaben und die europaweite Ausstrahlung dieses für die Hofkultur der Zeit um 1700 grundlegenden Werkes. Entstanden als repräsentatives Geschenk, das die Territorien des kleinen, aber in der europäischen Machtkonstellation eingebetteten Herzogtums Savoyen illustrierte, änderte das *Theatrum Sabaudiae* im Laufe der Zeit seine Funktion, seinen kulturellen Kontext sowie sein Publikum. All dies sind Aspekte, die in dieser Forschung berücksichtigt wurden. Neben der Frage des regen Austausches mit den Verlegern in den Niederlanden und der Präsenz des Werkes in allen wichtigen (Hof-)Bibliotheken in Europa wird darüber hinaus in der vorliegenden Arbeit auch die Rolle der neuen Mitglieder des Hauses Savoyen vorgestellt, mit besonderer Rücksicht auf die international berühmte Figur des Prinzen Eugen, der für die Verbreitung der späteren Ausgaben des Werkes in Wien und Europa zentral war.

Am Ende dieses langjährigen Projekts möchte ich mehreren Personen und Institutionen meinen Dank ausdrücken. Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater und Mentor Prof. Dr. Sebastian Schütze, der die Arbeit

von der Themenfindung bis zur Publikation in seiner Reihe *Hermathena – Wiener Studien zur Kunstgeschichte* begleitet hat und mir in langen Gesprächen und wertvollen Anregungen viel Zeit geschenkt hat. Seine stets uneingeschränkte Unterstützung war grundlegend für das Gelingen des Dissertationsprojekts sowie die Entstehung dieses Buches. Prof. Dr. Elisabeth Kieven und Dr. Herbert Karner haben als Gutachter der Dissertation wichtige Impulse für die Überarbeitung des Textes geliefert, wofür ich ihnen sehr dankbar bin.

Mein Dissertationsprojekt wurde durch ein großzügiges Stipendium der Universität Wien (Uni:docs) voll finanziert. Dies hat mir die Ruhe gegeben, mich mit meiner ganzen Energie und Konzentration der Dissertation widmen und durch eine Anstellung am Institut für Kunstgeschichte in einer fördernden Umgebung arbeiten zu können. Das Stipendium hat mir weiter die zahlreichen internationalen Reisen für die Archivrecherche und Bibliotheksbesuche ermöglicht.

Ein achtmonatiger Forschungsaufenthalt in Rom am Österreichischen Historischen Institut wurde von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften finanziert. Die Zeit in der Ewigen Stadt war sowohl für meine Arbeit als auch für mich als Kunsthistorikerin wertvoll. Dem Direktor des Instituts Dr. Andreas Gottsmann und der nun emeritierten Vizedirektorin Dr. Ulrike Outschar bin ich sehr dankbar.

Die Drucklegung dieses Buches wurde durch eine Finanzierung des österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) ermöglicht. Für das Gelingen des Buches in diesem Form bin nicht nur den Mitarbeitern des Böhlau Verlag dankbar, sondern auch der Direktorin des Archivio Storico della Città

di Torino, Dott.ssa Maura Baima: Sie hat in großzügiger Weise die digitalen Bilder der schönsten, kolorierten Erstaussgabe des *Theatrum Sabaudiae* für diese Publikation zur Verfügung gestellt.

Diese Arbeit hat das Interesse und die Hilfsbereitschaft einiger Wissenschaftler und Institutionen in verschiedener Form genossen. Mein Dank geht an: Dott.ssa Rosanna Roccia (ehem. Direktorin des Archivio Storico della Città di Torino), Dott.ssa Albina Malerba (Centro Studi Piemontesi), Dott.ssa Luisa Gentile (Archivio di Stato di Torino), Dott.ssa Antonietta De Felice (Biblioteca Reale di Torino), Dr. Djoeke van Netten (Universiteit van Amsterdam), Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer (Bibliotheca Hertziana, Rom), Prof.ssa Michela Di Macco (Università Sapienza, Rom) und Prof.ssa Costanza Roggero (Politecnico di Torino).

Meinen herzlichen Dank möchte ich Alrun Kompa und Rainer Kieslinger ausdrücken. Sie haben meine Arbeit mit viel Aufmerksamkeit und Engagement lektoriert.

Nicht zuletzt möchte ich die uneingeschränkte Unterstützung durch meine Freunde und meine Familie hervorheben, die mich auch in anstrengenden Momenten mit ihrem Verständnis und ihrer Begeisterung motivierten. Meine Eltern, Ferruccio und Valeria, meine Schwester Lidia und meine Schwiegereltern, Rainer und Ingrid Kieslinger, standen in allen Phasen dieser Arbeit an meiner Seite.

Einen ganz besonderen Dank richte ich an meinen Mann Raphael, der mich in diesem langjährigen Projekt voller Liebe, Vertrauen und Unterstützung begleitet hat. Ihm und unserer Tochter Alma ist dieses Buch gewidmet.

ANMERKUNGEN ZUM TEXT

In allen Zitaten wurden die Sprache, die Orthografie und die Schreibweise der Originalquellen beibehalten. Auch Währungen und Maße wurden ebenfalls in ihrer ursprünglichen Form transkribiert.

Da die am *Theatrum Sabaudiae* beteiligten Akteure aus verschiedenen Ländern stammen und mehrsprachig waren, werden die Namen und Titel im Text in der Originalform transkribiert. Zu den genannten Personen sind, sofern dies die Quellenlage zulässt, kurze biografische Angaben in den Fußnoten zu finden.

Das Wort ‚Verlag‘ bezieht sich im Text nicht nur auf die heutige Bedeutung einer Einrichtung für die redaktionelle Bearbeitung eines Buches, sondern auf die da-

mals übliche Verwendung dieses Begriffes, was auch die Produktion des jeweiligen Buches in einer angeschlossenen Druckerei umfasst.

Mit dem Begriff ‚Savoyen‘ wird eine heute nicht mehr existente, geopolitische Region bezeichnet, die damals das Kernland des Herzogtums war und zu der im Laufe der Geschichte weitere Territorien, wie etwa das Fürstentum Piemont, die Grafschaft Nizza und das Herzogtum Aosta, gehörten. Darüber hinaus wird das Herrscherhaus ‚von Savoyen‘ genannt und die Angehörigen dieses Hauses als ‚Savoyer‘ bezeichnet. Das Adjektiv ‚savoyisch‘ wird auch in einem dynastischen Sinn verwendet und weist nicht auf die heutige Region in Frankreich hin.

LISTE DER AUSGABEN DES *THEATRUM SABAUDIAE*

Erste Ausgabe: 1682 – Latein – Verlag Blaeu

Zweite Ausgabe: 1693 – Niederländisch – Verlag Blaeu, A. Wolfgang, J. Janssonius &c.

Dritte Ausgabe: 1697 – Niederländisch – Adriaan Moetjens

Vierte Ausgabe: 1700 – Französisch – Adriaan Moetjens

Fünfte Ausgabe: 1725 – Niederländisch – Rutger Christoffel Alberts

Sechste Ausgabe: 1725 – Französisch – Rutger Christoffel Alberts

Siebte Ausgabe: 1726 – Latein – Rutger Christoffel Alberts

ABKÜRZUNGEN

| | |
|-------|--|
| ASA | Amsterdam Stadsarchief |
| ASCT | Archivio Storico della Città di Torino |
| ASTO | Archivio di Stato di Torino |
| BASA | Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte Roma |
| BAV | Biblioteca Apostolica Vaticana |
| BCR | Biblioteca Casanatense Roma |
| BCT | Biblioteca Centrale Torino |
| BNR | Biblioteca Nazionale Roma |
| BNT | Biblioteca Nazionale Universitaria Torino |
| BRT | Biblioteca Reale Torino |
| BST | Bayerische Staatsbibliothek |
| HGA | Haags Gemeentearchief |
| HHStA | Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien |
| KB | Koninklijke Bibliotheek Den Haag |
| KHM | Kunsthistorisches Museum Wien |
| NAN | Nationaal Archief Nederlands |
| ÖNB | Österreichische Nationalbibliothek |
| RKD | Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis |
| ULB | Universiteitsbibliotheek Leiden |

EINLEITUNG

„Perinde paginas meas legere, atque sedendo peregrinari.“¹

„Meine Seiten zu lesen, ist wie sitzend eine Reise zu unternehmen“ – mit diesen Worten wurden die zwei Bände des *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis*² eröffnet. In dem prächtigen Druckwerk werden Schlossanlagen, Kirchen und Paläste sowie die bedeutenden Städte des Herzogtums von Piemont und Savoyen in eindrucksvollen Kupferstichen und durch panegyrische Texte dargestellt.

Die erste Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurde 1682 im Auftrag des Herzogs Karl Emanuel II. von Savoyen von dem renommierten Verlag Blaeu in Amsterdam realisiert. Dank des enormen internationalen Erfolges der ersten Publikation wurden sechs weitere Editionen gedruckt, die in unterschiedlichen Sprachen und von verschiedenen Verlegern publiziert wurden. Die primäre Funktion des *Theatrum Sabaudiae* war die Selbstdarstellung des Herzogs und seines Staates: Text und Bilder sollten die Besitztümer und den Rang der Savoyer vor Augen führen, um die Stellung des zwar kleinen, doch altherwürdigen und durch seine geografische Lage bedeutenden Herzogtums unter den europäischen Staaten der Frühen Neuzeit zu betonen. Zu diesem Zweck wurde die Publikation an zahlreiche Höfe in ganz Europa als Geschenk verschickt.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der inhaltlichen und formalen Analyse des *Theatrum Sabaudiae*, der Untersuchung seiner Entstehungsgeschichte und seiner Rezeption in ganz Europa, insbesondere in Wien, da in der kaiserlichen Residenzstadt eines der bekanntesten Familienmitglieder der Savoyer, Prinz Eugen, lebte. Der Untersuchungszeitraum von 1660 bis 1740 ergibt

sich aus dem ersten Kontakt zwischen dem Turiner Hof und dem Amsterdamer Verlag Blaeu und den Lebensdaten von Prinz Eugen (gest. 1736) und Kaiser Karl VI. (gest. 1740), deren Tod das Ende einer kulturellen und politischen Epoche – sowohl in Wien als auch in ganz Europa – markiert.

THEORETISCHE EINBETTUNG UND FORSCHUNGSSTAND

Das *Theatrum Sabaudiae* zählt zu den eindrucksvollsten und kunsthistorisch bedeutendsten Stichwerken der Frühen Neuzeit, das – damals wie heute – europaweit bekannt war und ist. Das Werk lässt sich in die Gattung der Folianten im Dienst der höfischen Repräsentation einordnen. Ekphrasen werden durch Bilder und panegyrischen Text ergänzt und mit einer neuen politischen Bedeutung für die Ehrung des Herrschers aufgeladen. Ihre Verbreitung diente propagandistischen Zwecken: Durch die mediale Darstellung von Schlossbauten, Gartenanlagen, Sammlungen und Kunstobjekten sollte sowohl die *magnificentia* des Herrschers vorgeführt als auch seine *memoria perpetua* gesichert werden.

Solche Publikationen waren in erster Linie für einen höfischen Kontext gedacht, im Sinne eines Wettstreits zwischen den Herrschern: Die Konkurrenz auf dem Gebiet der Architektur setzte sich mit ihnen auf dem Gebiet des Buchdrucks fort, wie Michaela Völkel im Rahmen ihrer Forschung formuliert hat.³ Die hohe Qualität der Grafik und die Anschaulichkeit der Tafeln dieser Stichserien trugen dazu bei, dass auch Gelehrte sowie Kunst- und Buchsammler großes Interesse an dem Werk zeigten. Das Ziel, ein breites internationales Publikum zu errei-

chen, war dank der technischen Entwicklung der Druckgrafik möglich: Die geringen Kosten der Produktion und die leichte Handhabbarkeit eines gestochenen Blattes trugen maßgeblich zu ihrer Verbreitung bei. Dank seiner einfachen Reproduzierbarkeit war das gedruckte Bild das strategisch optimale Medium für die Vermittlung und Bekanntmachung von Ideen. Dies hatten bereits die Jesuiten erkannt, die sich früh des Buchdrucks und der Druckgrafik als Mittel der ‚Bildpropaganda‘ bedienten.⁴

Stichserien mit Darstellungen von Bauwerken zu repräsentativen Zwecken entwickelten sich erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts am französischen Hof und verbreiteten sich von dort aus europaweit. Diese Entwicklung fand besonders am päpstlichen Hof in Rom Anklang, an dem aufgrund der Konstitution des Papsttums als Wahlmonarchie zahlreiche Familien um die Macht konkurrierten. Aber auch in Deutschland und im Habsburgerreich wurde diese Neuerung aufgegriffen und mit Beginn des 18. Jahrhunderts auf eine qualitativ neue Stufe gehoben.

Die Forschung zu panegyrischen Stichserien und Publikationen hat sich in den letzten Jahren stark verändert: Wurden sie vormals als bloße Darstellung eines Bauwerks wahrgenommen – und daher für eine architektonische Rekonstruktion verwendet –, steht nun ihre Aufgabe als Instrument der Repräsentation und als Symbol fürstlicher Macht im Fokus. Entsprechend werden solche Bilder nun in ihrer Komposition analysiert und als Teil eines gezielten höfischen Projekts betrachtet.

Die bisherigen Untersuchungen widmen sich meist einzelnen Publikationen bzw. Auftraggebern, wie etwa den Wittelsbachern durch Eva-Bettina Krems,⁵ der Wiener Stichfolge von Salomon Kleiner und dessen Arbeiten für die Familie Schönborn durch Martin Prange⁶ oder Girolamo Tezis Werk für die Barberini durch Lucia Faedo und Thomas Frangenberg.⁷ Die bis dato einzige Arbeit, die einen Überblick über die gesamte Gattung gibt und eine systematische Auseinandersetzung mit den Stichpublikationen bietet, die in Deutschland, Frankreich und Italien zwischen 1600 und 1800 gedruckt wurden, ist die Untersuchung von Michaela Völkel.⁸ Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zu diesen Ansätzen angelegt und verfolgt das Ziel, die höfische Repräsentation der Savoyer durch das *Theatrum Sabaudiae* in diesem Kontext zu analysieren.

Das *Theatrum Sabaudiae* ist nicht nur den Prachtfolianten zuzurechnen, sondern zählt ebenfalls zu den Atlanten und Städtebüchern, die als selbstständige Publikationen aufgefasst und nicht ausschließlich als bildliches Dokument wahrgenommen werden sollten: Der sogenannte *iconic turn* hat entscheidend dazu beigetragen, Bilder als selbstständiges Medium zu verstehen, das einer eigenen Zweckmäßigkeit folgt.⁹ Bei geografischen und topografischen Werken wird besonders die praktische Funktion für das historische und räumliche Verständnis wahrgenommen. Das Interesse dieser Publikationen für die Auffassung der Stadt, das durch Karten, Veduten und Text vermittelt wird, wurde in der Forschung von Cesare De Seta¹⁰ und von Tanja Michalsky¹¹ aufgezeigt. In diesem Sinne wird das *Theatrum Sabaudiae* in der vorliegenden Arbeit nicht nur als Bildquelle, sondern in seiner Gesamtheit als Städtebuch erforscht.¹²

Das *Theatrum Sabaudiae* selbst war bereits Gegenstand einiger Untersuchungen. Vera Comoli Mandracci, Stadtforscherin zum barocken Turin, betrachtet das Werk als eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der umfassenden architektonischen und städtebaulichen Transformationen der piemontesischen Hauptstadt im 17. Jahrhundert: Sie nutzt die Kupferstiche dazu, die Umgestaltung Turins als neue Residenzstadt nachzuverfolgen. Reale oder idealisierte Projekte in diesen Stadtveduten werden von ihr als geniale Inszenierungen der politischen Macht verstanden. Aber die umfassende Bedeutung des *Theatrum* als höfisches Publikationsprojekt ist von Mandracci nicht vertieft worden.¹³

Auch die internationale – insbesondere deutschsprachige – Forschung, die mit verschiedenen Ansätzen einige städtebauliche und historische Aspekte Turins und der Kunstpolitik der Savoyer untersucht hat, ist sich der Bedeutung des *Theatrum Sabaudiae* längst bewusst.¹⁴ Albert Erich Brinckmann bezieht sich in seinem Buch *Theatrum Novum Pedemontii* ausdrücklich auf das *Theatrum Sabaudiae* von Blaeu und bildete eine eigene Fortsetzung mit der fotografischen Darstellung von Bauwerken aus dem 18. Jahrhundert, die im originalen *Theatrum* nicht präsentiert wurden.¹⁵ Darüber hinaus wird das *Theatrum* in der aktuellen internationalen Forschung immer wieder genannt, wobei der Schwerpunkt allerdings nur auf einzelnen Aspekten dieser Publikation liegt.¹⁶

Neue Impulse kommen auch von Ausstellungen, so etwa von der epochemachenden *Mostra del barocco piemontese* (1963), die jedoch das *Theatrum Sabaudiae* nicht berücksichtigt hat.¹⁷ Ansonsten wurden die Stiche in weiteren wichtigen Ausstellungen zum Barock in Turin immer präsentiert, aber weder ausführlich erforscht noch als Teil einer selbstständigen Publikation wahrgenommen.¹⁸

Ein erster Versuch einer Rekonstruktion der Geschichte der ersten Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurde 1903 von Ferdinando Rondolino unternommen.¹⁹ Zu diesem Zweck zog er Quellen aus den städtischen und staatlichen Archiven in Turin heran. Da seine Recherchen jedoch weder erschöpfend noch systematisch waren, wurden einige seiner Ergebnisse von der späteren Forschung widerlegt. Das Verdienst der Arbeit von Rondolino liegt in dem Interesse, das er für das *Theatrum Sabaudiae* als selbstständiges Werk geweckt hat, und auch in der Auswertung archivalischer Quellen aus dem Turiner Stadtarchiv, wodurch die unerwartete Bedeutung des Stadtrats im Entscheidungsprozess hinsichtlich der Auswahl der Bauwerke für die Stiche erstmals Berücksichtigung fand.

Die Erforschung des *Theatrum Sabaudiae* bekam 1984 einen neuen Impuls durch den Historiker Luigi Firpo: Das Stadtarchiv in Turin, das ein koloriertes Exemplar des *Theatrum* in seinem Bestand aufbewahrt, ließ das Bildmaterial in einer anastatischen Ausgabe veröffentlichen.²⁰ Die Publikation von Firpo besteht, neben der Übersetzung des lateinischen Textes, aus Beiträgen verschiedener Wissenschaftler, die unterschiedliche Aspekte des *Theatrum* analysieren.²¹ Die Herrschaftsansprüche der Savoyer, die von philosophischen und politischen Traktaten des 16. Jahrhunderts beeinflusst wurden, werden von Firpo in einem Beitrag skizziert und mit dem *Theatrum Sabaudiae* in Verbindung gebracht.²² In einem weiteren Aufsatz präsentiert die damals amtierende Direktorin des Turiner Stadtarchivs, Rosanna Roccia, gemeinsam mit Isabella Massabò Ricci, der ehemaligen Direktorin des Staatsarchivs, eine neue Rekonstruktion der Geschichte des *Theatrum*, die als Ergänzung zu der Arbeit Rondolinos konzipiert ist.²³ Dank ihrer Recherchen in den Archiven der Städte, die im *Theatrum* dargestellt sind, konnte die Beteiligung der jeweiligen Stadtverwaltungen an der Anfertigung der Stadtveduten des *Thea-*

trum Sabaudiae geklärt werden. Des Weiteren sind mit den Arbeiten der Kunsthistorikerin Ada Peyrot und der Literaturwissenschaftlerin Maria Luisa Doglio Aufsätze veröffentlicht, die zum ersten Mal die Texte und Bilder des *Theatrum Sabaudiae* ausführlich untersuchen.²⁴ Eine neue Auflage des Buches von Firpo wurde von Roccia 2000 herausgegeben.²⁵ Dabei sind vor allem Korrekturen an den Übersetzungen der lateinischen Texte vorgenommen worden, während die übrigen Aufsätze unverändert geblieben sind.

Die jüngste Arbeit zum *Theatrum Sabaudiae* ist die 2010 verfasste Dissertation von Maria Paola Marabotto, die ihren Schwerpunkt auf die Analyse der geometrischen Kompositionsprinzipien der Stiche und auf die verwendete Zeichentechnik gelegt hat.²⁶ Dementsprechend bleibt das von Firpo herausgegebene Werk die bislang vollständigste Rekonstruktion der Geschichte des *Theatrum Sabaudiae*; auf diese Grundlagenforschung stützt sich die vorliegende Arbeit.

Davon ausgehend wurden viele Forschungsfragen, die noch offen waren – wie etwa die nach den weiteren sechs Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* sowie nach der Verbreitung des *Theatrum* an den europäischen Höfen um 1700 –, beantwortet. Obwohl das *Theatrum Sabaudiae* von der bekannten Druckerei Blaeu in Amsterdam publiziert wurde, fand es bislang in der niederländischen Forschung keine Beachtung. Auch die politischen und kulturellen Kontakte zwischen Amsterdam und Turin wurden von der Wissenschaft bis dato nicht näher untersucht. Cornelis Koeman²⁷ und Herman De La Fontaine Verwey²⁸, die führenden Experten zur Geschichte der Familie Blaeu und der Kartografie in der Frühen Neuzeit in den Niederlanden, erwähnen die Publikation zwar als das „most beautiful of Joan Blaeu’s works“²⁹, gehen jedoch nicht weiter auf sie ein.

Da sich die vorliegende Arbeit auch mit dem kulturellen Austausch zwischen Turin und Wien beschäftigt, wird die vielfältige Literatur zu diesem Thema ebenfalls berücksichtigt.³⁰ Zum Kulturtransfer zwischen den beiden Städten liegt bislang keine systematische Untersuchung vor. Die wenigen Arbeiten, die dieses Thema berühren, konzentrieren sich vornehmlich auf Prinz Eugen von Savoyen.³¹ Dabei sind zuletzt Ausstellungen in Wien³² und in Turin³³ zu nennen, die sich aber primär

den Sammlungen Eugens widmen, ohne die weiteren Kontakte zwischen den Höfen zu untersuchen.

AUFBAU, ZIELE UND METHODEN

Die vorliegende Arbeit widmet sich drei großen Fragenkomplexen, die in drei Kapiteln bearbeitet wurden. Im ersten Kapitel wird eine Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* unternommen. Dies geschieht anhand der Analyse und Auswertung der erhaltenen Archivalien: Briefe, Zeichnungen, Andrucke und Rechnungsbelege, die nach Jahrgang, Ort und Empfänger geordnet und überprüft wurden, zeigen die Genese des Werks auf. Als besonders aufschlussreich erwies sich in diesem Kontext die umfangreiche Korrespondenz zwischen den am Projekt beteiligten Akteuren (Künstler, Kupferstecher, unterschiedliche Verleger, Auftraggeber), die zwischen Turin und Amsterdam in regem Austausch standen.

Im zweiten Kapitel erfolgt eine systematische Untersuchung des *Theatrum Sabaudiae*, die aus einer detaillierten Bild-Text-Analyse des Werkes besteht, welche die Gestaltungselemente, die Kompositionsprinzipien der Bilder und die Techniken der Darstellung berücksichtigt. Hier werden auch die jeweiligen Künstler des *Theatrum Sabaudiae* vorgestellt: Die in Turin angefertigten Zeichnungen wurden von niederländischen Künstlern auf Kupferplatten übertragen und bearbeitet. Der künstlerische Austausch zwischen Turin und Amsterdam wird erläutert und ferner das *Theatrum* mit ähnlichen Architekturpublikationen aus dem europäischen Kontext verglichen, um mögliche Vorbilder festzustellen. Da die Stiche größtenteils Stadtveduten zeigen, wird das *Theatrum* auch mit gleichartigen Publikationen, wie Atlanten und Stadtdarstellungen, verglichen und dadurch mit den Instrumenten der historischen Kartografie³⁴ untersucht. Dabei wird auch die politische und symbolische Bedeutung der sowohl realen als auch fiktiven Räume deutlich.³⁵

Anhand der Analyse der Kupferstiche sowie der Skizzen und Vorzeichnungen wird der Entstehungsprozess der Stiche erklärt. Die Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* werden nach ihren Darstellungsmodi untersucht. Dies erfolgt in methodischer Anlehnung an die Arbeit von Michaela Völkel,³⁶ in der folgende Aspekte im Zentrum

stehen: der Betrachterstandpunkt, die Kompositionsprinzipien, die Techniken der Darstellung und der Kolorierung, die Realitätsnähe der Abbildung im Vergleich mit der gebauten Architektur, die Künstler und Kupferstecher, die Signatur und die Widmung. Laut Völkel konstruieren solche Bilder eine ideale Wahrnehmung der Schlossanlage oder der Städte und geben vor, welche Ansichten oder Innenräume der Betrachter in der Rolle eines Besuchers in welcher Abfolge besichtigen soll. Im Werkverzeichnis sind die Stiche des *Theatrum Sabaudiae* tabellarisch erfasst und die Signaturen der Zeichner und Kupferstecher, die Datierung sowie Anmerkungen und einige Zuschreibungen, die sich anhand archivalischer Quellen oder durch eine stilistische Analyse ergeben, eingetragen.

Im dritten Kapitel wird die Verbreitung und Rezeption des *Theatrum Sabaudiae* an den europäischen Höfen um 1700 untersucht, um die konkrete Funktion im kulturellen, diplomatischen sowie politischen Austausch und die Bedeutung als repräsentatives Geschenk genau zu erfassen. Eine Liste der Exemplare des *Theatrum* in heutigen Bibliotheksbeständen findet sich im Anhang. Darüber hinaus werden besonders die Kontakte zwischen Turin und Wien behandelt und die Rezeption des *Theatrum Sabaudiae* in der kaiserlichen Residenzstadt wird verfolgt. Ferner wird hier erstmals der Frage nachgegangen, ob Prinz Eugen von Savoyen selbst die neue Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* aus dem Jahr 1725 finanziert und gefördert hat – und dadurch eine entscheidende Rolle bei dem künstlerischen Austausch zwischen den beiden Städten spielte. Ebenso zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, die internationale Verbreitung des *Theatrum Sabaudiae* umfassend zu analysieren, die bislang in der Forschung nicht berücksichtigt wurde.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Funktion des *Theatrum* als Medium zur Repräsentation herrschaftlicher Macht und Größe zu erörtern. Seit Norbert Elias' sozial-historischen Forschungen ist das Studium höfischer Kunst und Kunstpatronage untrennbar mit der Frage der politischen Funktion und der Hofhaltung verbunden. Elias bezeichnet das zwanghafte Streben des Adels nach Selbstdarstellung als *Standesethos*.³⁷ Dabei waren Bildkünste und Architektur nicht nur Ausdruck des Reichtums, sondern ebenso Ausdruck des Ranges und Standes des jeweiligen Besitzers. Elias hat mit seiner Forschung auch für die

Kunstgeschichte methodische Grundlagen geschaffen, indem er die Kunst als einen komplexen Teil fürstlicher Repräsentation definiert. Ebenfalls berücksichtigt wird die Arbeit von Martin Warnke. Er legt den Fokus auf die Karriere und den sozialen Aufstieg des Künstlers am Hof und lieferte damit wichtige Ansätze für die Interpretation der Rollen der verschiedenen Hofkünstler und Akteure, die an der Entstehungsgeschichte des *Theatrum Sabaudiae* beteiligt waren.³⁸

Ein weiterer wichtiger Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit war nicht nur der künstlerische und politische Austausch mit Amsterdam und den Niederlanden während der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae*, sondern auch zwischen den Höfen von Turin und Wien.³⁹ Er greift eine der Kernfragen der Frühe-Neuzeit-Forschung auf, und zwar das Verhältnis von Kunst und Diplomatie.⁴⁰ Des Weiteren ist die Kunstpatronage zu untersuchen, die nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa ein zentrales Instrument höfischen Wettstreits um Prestige und Status war. Für den Soziologe Pierre Bourdieu dient die Förderung der Künste zum Aufbau von symbolischem Kapital, das dazu genutzt wird, das eigene Prestige zu steigern.⁴¹ Konkurrenz war an den europäischen Höfen ein wichtiger Motor für die Kunstproduktion. Das *Theatrum* – als kostbare Publikation sowie als Darstellung von Palästen und Schlössern Savoyens – wird in dieser funktionsgeschichtlichen Perspektive interpretiert und in einen größeren Forschungszusammenhang gestellt.

QUELLENGRUNDLAGE

Die für die vorliegende Untersuchung wichtigsten Dokumente finden sich im Staatsarchiv von Turin (Archivio di Stato di Torino), das Dokumente aus dem ehemaligen Herzoglichen und Königlichen Archiv Savoyens beherbergt. Die erhaltenen Archivalien umfassen Korrespondenzen, Rechnungsbelege sowie Manuskripte und einige Andrucke, die für eine Rekonstruktion der Genese des *Theatrum* äußerst wichtig sind. Insbesondere zählen zu diesen die Briefwechsel zwischen den Auftraggebern, Verlegern, Agenten, Künstlern und Ratgebern, die an der Entstehung beteiligt waren. Quellen, die bereits von Rondolino und in der Publikation von Firpo⁴² analysiert und veröffentlicht wurden, dienen als solides Fundament, auf

das sich die vorliegende Arbeit unmittelbar stützt. Einige Dokumente werden aber hier auch erstmals systematisch untersucht und ausgewertet, wie etwa die Andrucke, die nach Turin geschickt wurden.

Zu den Beteiligten, die im Laufe der Arbeit vorgestellt werden, gehören neben den Mitgliedern des Herzogshauses der Verleger Joan Blaeu und seine Nachfolger, der Zeichner und Vermesser Giovanni Tomaso Borgonio, der Vizebürgermeister Turins Conte Gaspare Carcagni, der *Auditore*⁴³ Giovanni Berlia, die Minister und Gesandten Marchese di San Tommaso und Conte Sallier de la Tour und schließlich die Verleger Johannes Janssonius, Adriaan Moetjens und Rutger Christoffel Alberts, welche die späteren Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* gedruckt und veröffentlicht haben. Über diese Verleger sind heute einige Notarakte in den Stadtarchiven von Amsterdam und Den Haag zu finden, welche die Aktivität der Druckindustrie in dieser Zeit betreffen. Ebenso wird die diplomatische Korrespondenz des Turiner Hofes mit Wien und Den Haag berücksichtigt.

Im historischen Stadtarchiv von Turin (Archivio Storico della Città di Torino) befinden sich weitere Dokumente von Interesse, wie die *Ordinati*, ebenso schon von Rondolino veröffentlicht. Bei ihnen handelt es sich um Abschriften der Tagesordnungen und der Debatten der Ratssitzungen, anhand derer die Rolle der Stadt Turin geklärt werden kann, die aktiv am Gestaltungsprozess des *Theatrum* beteiligt war.⁴⁴ Im Wiener Staatsarchiv, Abteilung Haus-, Hof- und Stadtarchiv, ist ein großer Bestand mit dem privaten und dienstlichen Briefwechsel zwischen Prinz Eugen und seinen Familienmitgliedern enthalten.

Um Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den verschiedenen Ausgaben erfassen zu können, wurden zahlreich Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* in vielen Bibliotheken gesichtet und untersucht. Zu diesen gehören Bibliotheken in Turin (Biblioteca Nazionale Universitaria, Biblioteca Civica Centrale, Biblioteca Reale, Biblioteca dell'Archivio di Stato, Biblioteca dell'Archivio Storico della Città, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, Biblioteca d'Arte Fondazione Torino Musei, Biblioteca del Seminario Arcivescovile), in Rom (Biblioteca Nazionale, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Casanatense), in London (British Library), in München (Bay-

erische Staatsbibliothek und Zentralinstitut für Kunstgeschichte), in Den Haag (Koninklijke Bibliotheek van Nederland) und in Wien (Österreichische Nationalbibliothek). Dank der modernen, oft digitalisierten Inventarverzeichnisse der heutigen Bibliotheken, die zumeist aus europäischen Hofbibliotheken hervorgegangen sind,

konnten noch weitere Exemplare und deren Provenienz ermittelt werden (siehe Anhang II). Besondere Aufmerksamkeit wurde den Exemplaren in Wien und ihrer Herkunft gewidmet, um die mögliche Beteiligung Eugens an der letzten Ausgabe zu erörtern.

1. DAS *THEATRUM SABAUDIAE*

Das *Theatrum Sabaudiae* hatte eine große Bedeutung für den Turiner Hof: Mit ihm sollte nicht einfach eine geografische Beschreibung der Territorien von Piemont und Savoyen erstellt, sondern der Machtbereich der Savoyer Dynastie vor Augen geführt werden. Gleichzeitig fand auch eine Art Aneignungsprozess statt: Die im Buch dargestellten Territorien, die erst seit Kurzem unter der Herrschaft der Savoyer standen, wurden durch ihre Darstellung offiziell als Teil des Staates präsentiert. Luigi Firpo fasste die Intentionen des Werkes als Entwicklung von einer Chorografie, das heißt der Wiedergabe und Beschreibung einzelner Gegenden, hin zu einer Choreografie – hier als Inszenierung zu verstehen – der Herrschaft zusammen.⁴⁵

Interessant ist die Wahl des Wortes *theatrum* im Titel des Werkes, das deutlich auf eine Inszenierung hinweist. Das griechische Wort θέατρον stammte aus θεάομαι, ‚anschauen, Zuschauer sein‘. Das *Théatron* bezeichnete ursprünglich den Platz, auf den geschaut wurde. In der Architektur wurde das Wort auf den gesamten Komplex des Bauwerks übertragen, obwohl in der noch heute verwendeten Fachterminologie damit nur der Zuschauerraum des griechischen Theaters (lat. *cavea*) gemeint ist. Die Dichotomie in der Bedeutung zwischen Zuschauerraum und Bühne löst sich auch nicht im lateinischen Wort *theatrum* auf. Die doppelte Bedeutung des Begriffes bleibt in den folgenden Epochen fortbestehen.

In der Barockzeit hingegen wird der Schwerpunkt auf die Bühne, also auf den Ort des Geschehens gelegt, sodass das Wort *theatrum* eine Bedeutungserweiterung erfuhr und jene Räume bezeichnet, in denen sich ein Geschehen abspielte, sei dies kultureller, sozialer oder wissenschaftlicher Natur.⁴⁶ Durch die Verwendung des

Wortes *theatrum* im Buchtitel wird die Anschaulichkeit des betreffenden Werkes unterstrichen und die Absicht erklärt, einen gesamten Überblick über ein Thema zu geben.⁴⁷

Die Städte und die Besitztümer des Herzogs von Savoyen, die im *Theatrum Sabaudiae* abgebildet werden, können in diesem Sinne als Schauplätze, als Orte des Geschehens und Bühne der Macht interpretiert werden.⁴⁸ Denn auf den Straßen fand nicht nur das alltägliche Leben statt, sondern auch das inszenierte: Zeremonien, Feste, Triumphzüge, ephemere Architektur und öffentliche Veranstaltungen. Diese dienten der Darstellung sowohl der religiösen als auch der weltlichen Macht. Werner Oechslin konstatiert sogar, dass dynastische Ansprüche stets in ein Fest gekleidet wurden.⁴⁹ Darüber hinaus bildet das *Theatrum* nicht die Realität ab. Das Herzogtum Savoyen, auf dem der Herzog seine Machtansprüche gründete, war zum Entstehungszeitpunkt des Prachtbandes von Entwicklungsrückständen, Bürgerkriegen und der Einmischung anderer Mächte (etwa Frankreichs) in die Politik sowie einer politischen Fragmentierung durch Kirchen- und Feudalprivilegien geprägt. Das *Theatrum Sabaudiae* hingegen liefert eine idealisierte, bildliche Darstellung einer politischen Vision⁵⁰ anstelle einer objektiven Beschreibung.

I. I TURIN : NEUE HAUPTSTADT, NEUE ANSPRÜCHE DES HERZOGS

Das kleine Herzogtum von Savoyen konnte sich in der europäischen Mächtekonstellation des 17. und 18. Jahrhunderts dank seiner strategisch günstigen Lage

behaupten.⁵¹ Das Herrschaftsgebiet war nicht homogen, da einige Gebiete innerhalb des Landes zu anderen Herrschern gehörten, wie etwa die Markgrafschaft Monferrato zu den Gonzaga, was häufig zu Konflikten führte. Ebenso gab es savoyische Enklaven, wie Oneglia und Porto Maurizio, die in der Republik Genua lagen. Außerdem waren die Territorien des Herzogtums durch den Alpenhauptkamm geteilt. Aber gerade die natürliche Barriere der Alpen ermöglichte den politischen Aufstieg der Savoyer: Durch die Kontrolle wichtiger Pässe und Straßen, die einen Hauptweg zwischen Nord- und Südeuropa bildeten, konnte sich das Herrscherhaus erst etablieren (Abb. 1).⁵² Die Berge teilten das Herzogtum zusätzlich in zwei administrative Gebiete, Savoyen und Piemont, die sowohl geografisch als auch ökonomisch und kulturell getrennt waren: Die Region Savoyen, die ursprüngliche Wiege der Dynastie, war durch die gebirgige Landschaft wenig entwickelt und von der französischen Sprache und Kultur geprägt. Das Piemont, das bis Mitte des 16. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle einnahm,⁵³ hatte mehr Möglichkeiten, sich territorial auszudehnen und kulturell zu emanzipieren. In diesem Fall bildeten die Alpen eine natürliche Grenze und schützten das Gebiet vor einem möglichen Angriff. Das Herzogtum von Savoyen war tatsächlich territorial ständig bedroht, da es sich zwischen den Großmächten Frankreich und dem Herzogtum Mailand, das den (zuerst spanischen und dann österreichischen) Habsburgern gehörte, befand.

Der wiederholte Wechsel politischer Bündnispartner und der Abschluss geschickter diplomatischer Allianzen, die von den anderen Staaten als rein opportunistisch bezeichnet wurden, ermöglichten nicht nur das Überleben des Herzogtums, sondern führten schließlich sogar zu einer Rangerhöhung.⁵⁴ Nach dem Vertrag von Utrecht (1713) bekam Viktor Amadeus II. die Territorien von Sizilien zugesprochen und erhielt dadurch einen Königstitel.⁵⁵ Dieser wurde 1720 mit dem Titel des Königs von Sardinien getauscht, der bislang von Karl VI. von Habsburg gehalten worden war.⁵⁶ Ein anderer wichtiger Aspekt war der Anspruch der Savoyer auf den Titel des Reichsfürsten: Durch einen teils fingierten Stammbaum führten die Savoyer ihre Herkunft auf einen sächsischen Prinzen zurück, wodurch sie ihren Rang dem Kaiser zu verdanken hatten.⁵⁷

Um dem im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmenden politischen Gewicht des Hauses Savoyen zu entsprechen, musste der Staat in seiner Administration, hinsichtlich seines Verteidigungsapparats, aber auch mit Blick auf Repräsentationsstrategien modernisiert werden. Dies betraf insbesondere die Residenz des Herrschers. Bereits 1563 wurde die Hauptstadt von Chambéry (Abb. 2) in das zentraler gelegene Turin verlegt.⁵⁸ Turin war eine kleine und wenig bedeutende Stadt, die für eine gewisse Zeit unter der Kontrolle Frankreichs stand.⁵⁹ Doch genau diese scheinbare Bedeutungslosigkeit wurde zum entscheidenden Faktor für die Wahl Turins als neue Hauptstadt, um die Durchsetzung der neuen Autorität nicht durch lokale Interessen und gefestigte Strukturen zu behindern.⁶⁰ Daher sollte die neue Residenzstadt nicht nur eine politische Rolle spielen, sondern auch einen dementsprechenden Charakter bekommen. Turin war im 16. Jahrhundert noch in die Umgrenzungslinie des ehemaligen römischen *castrum* eingeschlossen und hatte einen typisch mittelalterlichen Charakter mit kleinen, niedrigen Häusern, ohne einen repräsentativen Palast aufzuweisen (Abb. 3). Dies wurde offenkundig, als die Savoyer ihren Hof nach Turin verlegten und den Bischofssitz beziehen mussten, da es keinen adäquaten Wohnsitz gab. Die Notwendigkeit einer angemessenen Residenzstadt wurde in einem politischen Traktat, der genau in diesen Jahren am Turiner Hof entstand, von Giovanni Botero angesprochen. Er argumentiert darin, dass ebenso wie die Residenz des Fürsten entsprechend der Größe seines Reiches wächst, auch die Städte größer werden, da sie eben nicht nur den Herrscher, sondern auch den Staatsrat oder den Senat und die Gerichte beherbergen und sich dort auch die Botschafter anderer Regenten und Republiken treffen.⁶¹

Die Stadterweiterung Turins wurde in drei Phasen durchgeführt und erstreckte sich in unterschiedliche Richtungen: Die erste Erweiterung wurde südlich der Stadt geplant, die sogenannte *Città Nuova* (1619); dann wurde die Stadt in Richtung des Flusses Po mit der *Contrada di Po* erweitert (1671); schließlich wuchs Turin westlich mit einer neuen Zitadelle und den Militärquartieren (1713). Diese urbanen Transformationen spiegelten den neuen absolutistischen Machtanspruch wider und verwandelten Turin in eine befestigte und moderne Stadt.⁶² Das neue Bild der Stadt mit ihren geraden Stra-



Abb. 1: Giovanni Belgrano nach Giovanni Tomaso Borgonio, Karte des Herzogtums von Savoyen, 1680, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, q.II.36.



Abb. 2: Chambéry, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

ßen und einheitlichen Fassaden beeindruckte auch viele Grand-Tour-Reisende, die am Ende des 17. Jahrhunderts erstmals Turin entdeckten, das fortan zu einem festen Reiseziel wurde.⁶³

Um dieses anspruchsvolle städtebauliche und architektonische Projekt einer ‚modernen‘ Hauptstadt realisieren zu können, wurden verschiedene Architekten ernannt – wie etwa Carlo und Amedeo di Castellamonte, Ascanio Vitozzi und Guarino Guarini, die bedeutende Zeichen in der Stadt hinterließen und neue Straßen und Plätze sowie Kirchen und prächtige Residenzpaläste planten. Zwischen 1610 und 1630 blühte Turin auf und verwandelte sich in ein kulturelles Zentrum, in dem Künstler und Gelehrte wie Giambattista Marino, Emanuele Tesauro und Federico Zuccari verkehrten.

Karl Emanuel I. verfolgte gezielt eine Politik, seine Macht in seinen Territorien zu festigen: *Arte et Marte* sollten dabei gleichermaßen die Legitimation seines Herrschaftsanspruchs unterstreichen und den Herzog in den Rang anderer europäischer Herrscher erheben. Die reiche Kunstsammlung, die neue Ausstattung der heute zerstörten *Grande Galleria* in Turin, die Bibliothek sowie die Organisation von Festen und Theaterstücken waren Teil seiner raffinierten humanistischen Kultur als auch ein notwendiges Attribut seiner politischen Ansprüche.⁶⁴

Der Tod des Herzogs Viktor Amadeus I. (1637) machte das Problem der Regentschaft zur Tagesordnung, da seine zwei Söhne bei seinem Ableben noch kleine Kinder waren. Frankreich befürwortete, dass die Macht

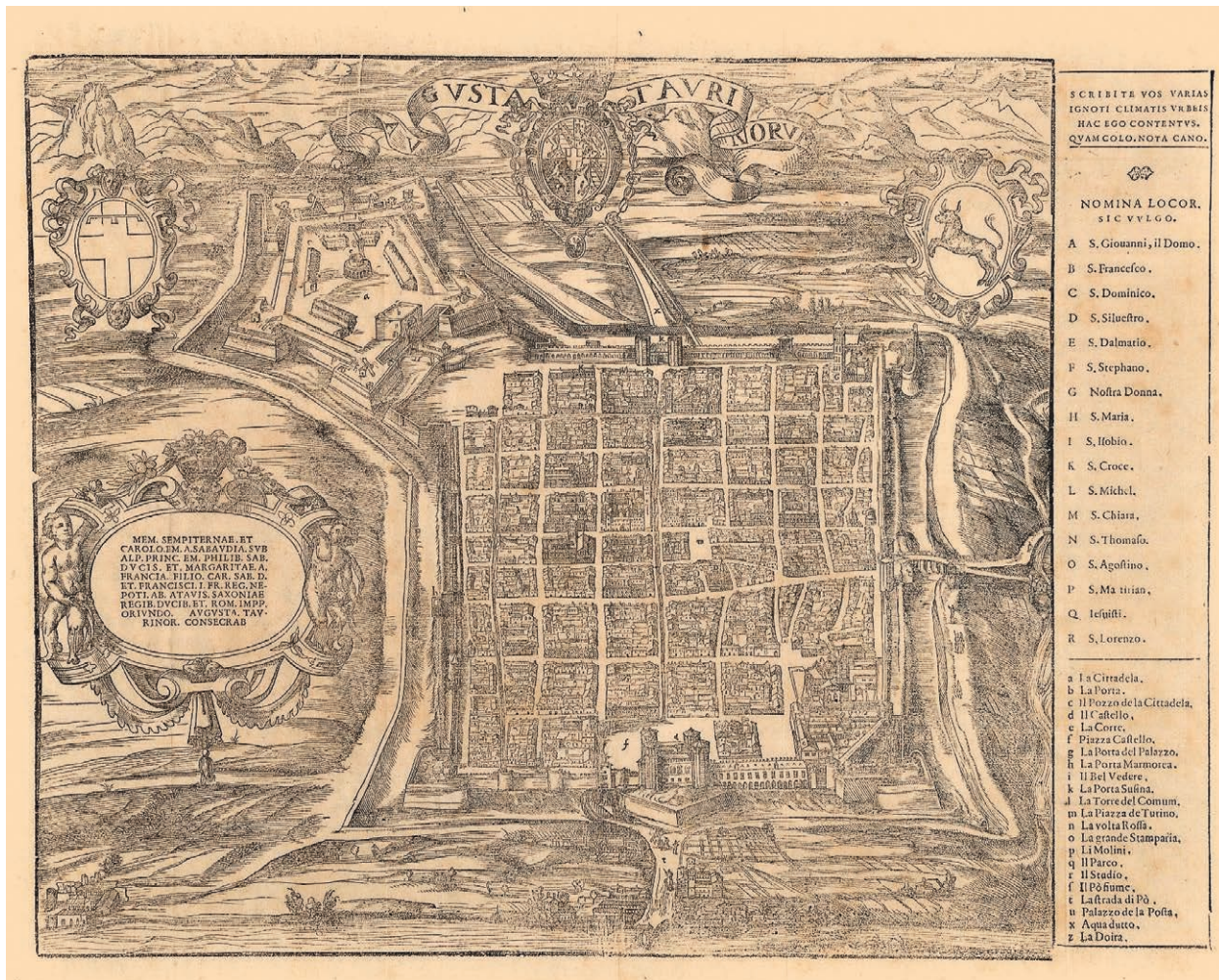


Abb. 3: Giovanni Criegher (auch Caracca gen.), Augusta Taurinorum, 1572, Musei Reali, Biblioteca, Turin, III.16.

an die Herzogin Christina von Frankreich, die Schwester Ludwigs XIII. und Frau von Viktor Amadeus, ging, während Spanien die Ansprüche der zwei Brüder des Verstorbenen, der Prinzen Thomas und Moritz von Savoyen, unterstützte. Diese Auseinandersetzung, die von externen Interessen gesteuert wurde, endete in einem bürgerkriegsartigen Kampf zwischen den *principisti* und den *madamisti*, in dem die Truppen Frankreichs die Region verwüsteten und besetzten. Nach einer Einigung (1638) wurde Christina bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes als Regentin offiziell anerkannt, blieb jedoch bis zu ihrem Tod an der Macht. Trotz der weitgehenden politischen Abhängigkeit von Frankreich konnte der Savoyer Hof wieder an internationalem politischem Renommee gewinnen. In diesem Kontext ist die Entstehung des

Theatrum Sabaudiae zu verorten, das als Teil eines dynastischen Repräsentationsprojekts interpretiert werden soll.

1.2 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER ERSTEN AUSGABE VON 1682

Das erste Dokument, in dem das *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 4) erwähnt wird, geht auf das Jahr 1660 zurück. Während einer Sitzung des Turiner Stadtrats berichtete⁶⁵ der stellvertretende Bürgermeister Conte Gaspare Cargagni⁶⁶ über eine Neuerscheinung aus der Amsterdamer Druckerei von Joan Blaeu, und zwar über einen Atlas über die Städte der Niederlande.⁶⁷ Ein ähnliches Buch war von Blaeu über die Städte Italiens geplant.⁶⁸ Car-

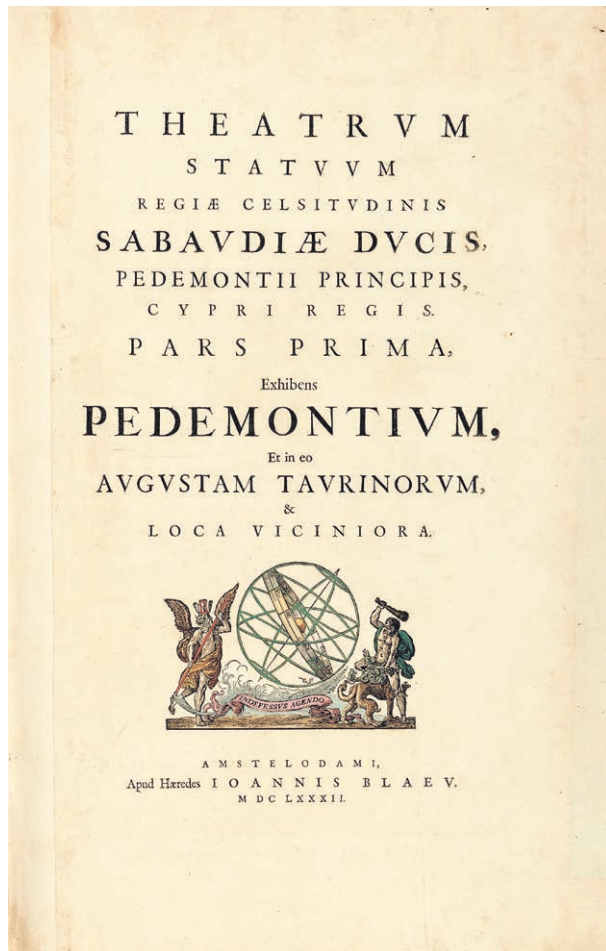


Abb. 4: Titelseite, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

cagni wollte – in Absprache mit Herzogin Christina –, dass auch die Stadt Turin mit einigen Veduten dabei vertreten sei. Er sprach von einer wichtigen Unternehmung für den Ruhm Turins, da diese Bücher in ganz Europa verbreitet würden.⁶⁹ Während der Sitzung legte man fest, welche charakteristischen Bilder in dem Buch Platz finden und damit die Stadt präsentieren sollten: eine Vedute und ein Stadtplan Turins, einige Abbildungen der sogenannten *Corona delle Delitie*, der Lustschlösser des Herzogs, und ein Bild des eucharistischen Wunders aus dem Jahr 1453.⁷⁰

Am 27. Juni 1661 wurde in einem Bericht der Stadt ratsversammlung notiert, dass der Sohn des Buchhändlers Giovanni Tarino im Zuge seiner nächsten Reise nach Paris einige Zeichnungen für diese Publikation an Blaeu übermitteln sollte.⁷¹ In diesem Bericht werden auch die

bereits angefertigten Zeichnungen genannt: Es handelte sich um „il piano, et prospetiva della città di Torino con le piante de luoghi di luoro A.A. R.R. che si ritrovano nel finaggio, cioè il Valentino“.⁷² (Abb. 5)

Es gibt keine weiteren Dokumente in den Archiven, die über die Lieferung dieser Zeichnungen an Blaeu berichten. Im *Theatrum Italiae* sind keine Darstellungen der Stadt Turin zu finden. Ob die Zeichnungen zu spät kamen, nicht realisiert wurden oder ob die Herzogin ihre Meinung geändert hatte, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Allerdings bekamen wenige Monate später einige Stadt- und Dorfgemeinschaften⁷³ einen Brief von Herzog Karl Emanuel II. mit der Aufforderung, von einer befähigten Person möglichst genaue Grundrisse und Ansichten anfertigen zu lassen und diesen eine knappe Beschreibung der darauf zu sehenden Besonderheiten beizugeben.⁷⁴ Dieses Ansinnen spricht dafür, dass Karl Emanuel II. eine neue, selbstständige Publikation zu veröffentlichen plante, die weitere Ansichten der Paläste und der Städte in den Ländereien des Herzogtums enthalten sollte. In dieselbe Richtung weisen auch einige Rechnungen aus dem Turiner Stadtarchiv, in denen die Zeichnungen nun für das „libro delle Città del Piemonte“ und nicht mehr für das *Theatrum Italiae* ausgewiesen sind.⁷⁵

Die Planung dieses Projekts kann aus einer weiteren Quelle geschlossen werden, die in den letzten Jahren publiziert, bis dato aber noch nicht in Verbindung mit Turin gebracht worden ist.⁷⁶ Pieter Blaeu,⁷⁷ Sohn von Joan und dessen Nachfolger im Verlag, stand in kontinuierlichem Briefkontakt mit dem Hof der Medici. Er war als internationaler Buchhändler tätig⁷⁸ und beschaffte einige Bücher für den Großherzog Cosimo III. und für dessen Onkel, Kardinal Leopoldo, als auch für höfische Gelehrte und Buchsammler, wie Antonio Magliabechi und Carlo Roberto Dati. Dem regen Briefwechsel mit dem Hof kann man entnehmen, dass manchmal nicht nur Bücher, sondern auch Gemälde durch die Blaeus angekauft wurden.⁷⁹

In der umfassenden Korrespondenz zwischen Magliabechi und Blaeu wird auch das neue Projekt des Herzogs von Savoyen erwähnt. Blaeu geht zwar nicht im Detail darauf ein, bietet aber dem Florentiner Hof 1661 eine ähnliche Publikation über die Städte des Herzogtums Toskana⁸⁰ an. In einem der Briefe schickte er einige Zeichnungen als Beispiel und mögliche Vorlage und hob

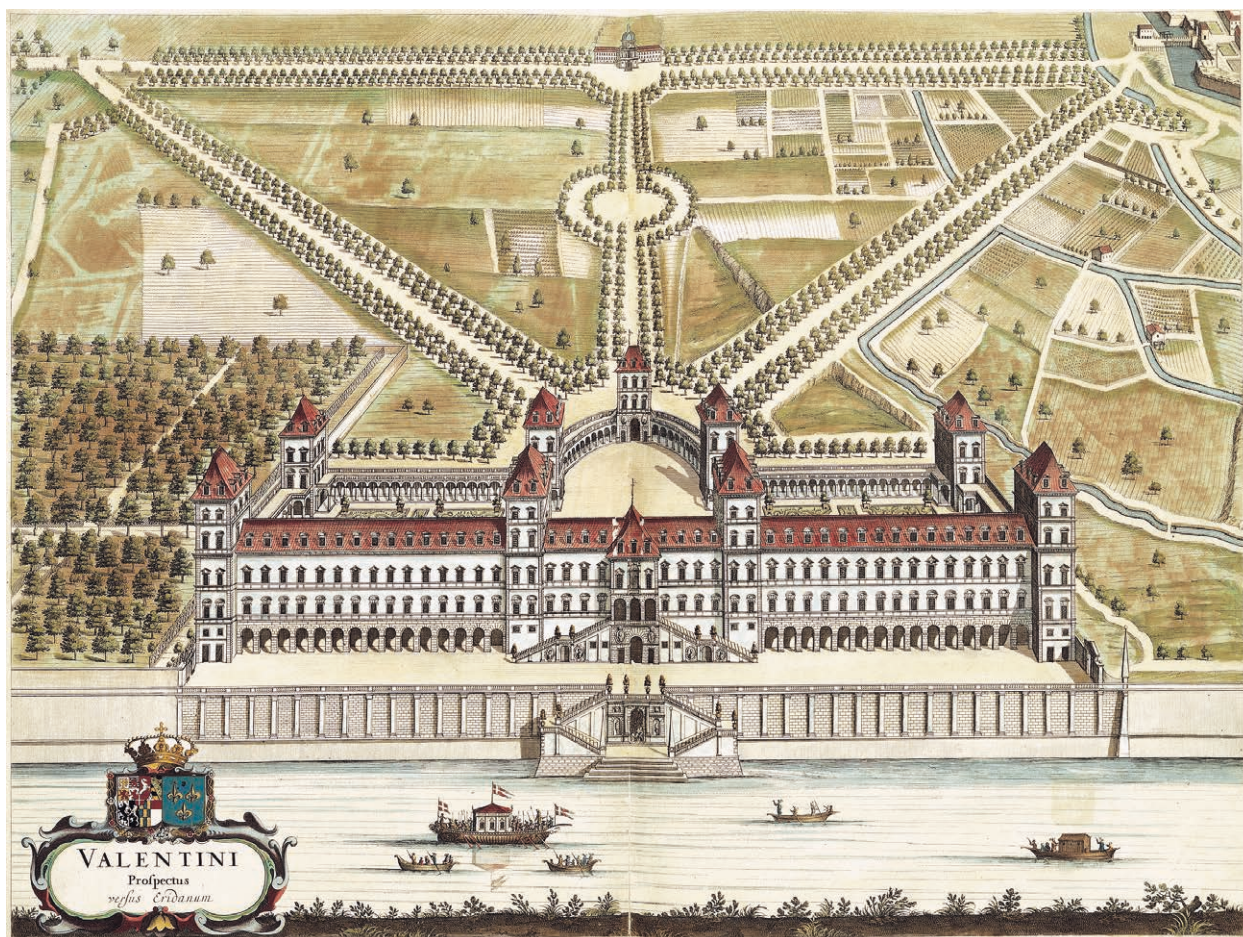


Abb. 5: Schloss Valentino, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

die Großzügigkeit des Herzogs von Savoyen seinem Vater gegenüber hervor, dem der Herzog – nach Aussage Blaeus – bereit war, jegliche Kosten für die angefertigten Zeichnungen zu erstatten.⁸¹

Aus diesem Brief kann man gut den Wettstreit zwischen den Höfen herauslesen, der seinen Höhepunkt in der Frühen Neuzeit erreichte. Die Konkurrenz zwischen Turin und Florenz war äußerst stark – vor allem wegen der Verleihung des Titels Großherzog (erlangt in 1569) an die Familie Medici, die dadurch gegenüber den Savoyern im höfischen Zeremoniell eine Vorrangstellung besaß.⁸²

In einem Brief an Dati, ebenfalls von 1661, fragt Blaeu nach „le descrittioni, le quali mio Padre altrimenti non potrà haver buone“, und spezifizierte, dass „le piante delle Città le desiderarei con l'alzato, come sono quasi tutti li disegni fatti e stampati dal mio Padre delle 17 Provinze,

o Germania Inferiore, che sono 2 tomi.“⁸³ Nicht nur die Bände des *Theatrum Italiae*, sondern auch die des *Theatrum Sabaudiae* sollten als Vorbild für das geplante Buch der Städte der Toskana dienen. Es wurden sogar einige Stiche aus dem *Theatrum* nach Florenz als Modell geschickt.⁸⁴ Leider sind diese Musterstiche im Florentiner Archiv nicht mehr zu finden.

Der Briefwechsel zwischen Blaeu und dem Florentiner Hof ermöglicht zudem eine Datierung der verschiedenen Entstehungsphasen des *Theatrum Sabaudiae*. Wie einem Brief Blaeus aus dem Juni 1666 zu entnehmen ist, sollte das Buch zu Beginn des Jahres 1667 gedruckt werden.⁸⁵ Jedoch verzögerte sich die Realisierung aus verschiedenen Gründen. Das ursprüngliche Projekt wurde anspruchsvoller und größer, sodass es mehr Zeit für die Vorbereitung beanspruchte. Unter anderem zog sich die Beschaffung der Stichvorlagen hin. Der Herzog beauf-

tragte die Provinzstädte, die Zeichnungen der Veduten und Bauwerke auf eigene Kosten anfertigen zu lassen. Viele Städte hatten aber nicht die finanziellen Möglichkeiten, diese sofort erstellen zu lassen, was Mahnungen des Herzogs nach sich zog.⁸⁶ Die entsprechenden Dokumente wurden von Ada Peyrot aufgearbeitet, die den zeitlichen Ablauf der Herstellung der Zeichnungen im Detail rekonstruiert.⁸⁷

Die angefertigten Tafeln weisen starke qualitative Unterschiede auf, da die Städte in der Auswahl des Künstlers frei waren und nicht alle einen geübten Zeichner finden oder bezahlen konnten. Um eine gewisse Einheitlichkeit und ein gleichbleibendes künstlerisches Niveau zu erhalten, wurden einige der bereits angefertigten Zeichnungen beim Hofkünstler Giovanni Tomaso Borgonio⁸⁸ bearbeitet oder neu in Auftrag gegeben, sodass ein großer Teil der Abbildungen des *Theatrum Sabaudiae* ihm zuzuschreiben ist.⁸⁹

Zu weiteren Verzögerungen kam es aufgrund von Problemen bei der Lieferung dieser Vorzeichnungen, die als Grundlage für die Kupferplatten dienten, die bei der Druckerei Blaeu hergestellt wurden. Die Vorlagen gelangten über Lyon, Paris und Antwerpen nach Amsterdam. Einige Boten nahmen den Weg über München, da hier Henriette Adelheid von Savoyen – die Schwester von Herzog Karl Emanuel II. und durch Heirat Kurfürstin von Bayern – lebte, deren Hof einen sicheren Zwischenstopp auf dieser mühsamen Reise bot.⁹⁰

Die Zusendung war logistisch eine Herausforderung und von Unwägbarkeiten begleitet. Beispielweise berichtete Carcagni dem Herzog im November 1671, dass eine Lieferung noch nicht bei Blaeu eingetroffen sei, weil der Kurier in Lyon aufgehalten worden sei.⁹¹ Andere Sendungen gingen komplett verloren, weshalb der Herzog die Anfertigung von Kopien anordnete.⁹² Doch nicht nur auf dem Transportweg, auch beim Verlag kamen Zeichnungen abhanden, wie Carcagni in einem weiteren Brief vom November 1671 berichtet.⁹³

Der Briefwechsel zwischen den verschiedenen Beteiligten gewährt auch Einblicke in die Arbeitsabläufe des Verlags. Alle Entscheidungen über die Zeichnungen und die Texte wurden in Turin gefällt. Der Andruck wurde dorthin zur Prüfung geschickt und anschließend mit Druckgenehmigung oder mit Änderungswünschen nach Amsterdam zurückgesendet. Diese Vorgehensweise sorgte für

Ungeduld bei Blaeu, der ohne die herzogliche Freigabe nicht mit der Arbeit fortfahren konnte.⁹⁴ Die Bewilligung kam nicht immer, denn in einigen Fällen sollte eine neue Zeichnung oder Radierung angefertigt werden, weil der Herzog mit dem Andruck unzufrieden war.⁹⁵ Von den vielen Andrucken, die nach Turin geschickt wurden, sind heute nur zwei Exemplare bekannt.⁹⁶

Die Realisierung des *Theatrum*, wenngleich sie schleppend voranging, wurde durch einen unvorhersehbaren Zwischenfall im Frühjahr 1672 jäh gestoppt, als in der Nacht vom 22. auf den 23. Februar ein Feuer in den Räumlichkeiten der Druckerei Blaeu an der Gravenstraat ausbrach. Dies breitete sich dermaßen schnell aus, dass sowohl das Gebäude als auch die gesamte Ausstattung und alle dort gelagerten Platten, Bücher und Papiervorräte restlos zerstört wurden.⁹⁷ Verschiedene zeitgenössische Quellen berichteten über dieses Unglück, das durch das brennbare Material verheerender als andere Feuersbrünste dieser Zeit war.⁹⁸ Der Brand wurde sogar einige Jahre später als eines der dramatischsten Beispiele im Handbuch über Brandbekämpfung von Jan van der Heijden zitiert (Abb. 6).⁹⁹ Die Löscharbeiten dauerten mehrere Tage an. Der Schaden wurde von Zeitgenossen unterschiedlich quantifiziert: Van der Heijden spricht von einem Verlust von 382.000 Gulden.¹⁰⁰ Der Verleger Daniel Elzevier beziffert den Gesamtschaden nur auf 70.000 Gulden.¹⁰¹ An Material wurden etwa 5000 Ries Papier sowie 6000 bereits bedruckte Bögen und Typen mit einem Gewicht von 88.000 Kilogramm vernichtet.¹⁰² Die Zerstörungen durch das Feuer waren beträchtlich und führten zu dem langsamen Untergang des damals größten Verlags der Welt.¹⁰³

Leider wurden auch viele gedruckte Blätter des *Theatrum Sabaudiae* sowie mehrere Kupferplatten Opfer der Flammen. Die tragische Nachricht des Brandes wurde bald dem Turiner Hof mitgeteilt. Carcagni, der anscheinend seit dem ersten Kontakt mit Blaeu als Vermittler zwischen Amsterdam und Turin wirkte, berichtet über die Kraft und die Schnelligkeit des Feuers; innerhalb von vier Stunden sei die gesamte Fabrik verbrannt, ohne dass etwas gerettet werden konnte.¹⁰⁴

In einem Bericht schreibt Carcagni, dass es leider noch zu früh sei, um eine genaue Schätzung des Schadens vorzunehmen, meint aber, dass in den Flammen ein Schatz verbrannt sei.¹⁰⁵ Die Beschädigungen seien beträchtlich



Brand van de Admiralen ende Lijkhuizen, en bevestigde Geboeven, by welke een der Nieuwe Slang Spuiten van de Eerste maal, en alle de Oude Spuiten van de Leetere 1692 toe gebraukt, verzeccvalten den 12 Januarij 1692.

Feu qui se prit le 12 Janvier 1692, aux Villes Couvertes de l'Amirauté, et au Bâtimens que les jacobins; et ce fut pour la Dernière fois que l'on employa les Vieilles Spires, et pour la Première, que l'on se Servit du Nouvelle Slangue.

Abb. 6: Jan van der Heijden, Brand in Amsterdam, aus *Beschryving der nieuwslyks uitgevonden en geotrojeerde slang-brand-spuiten*, Amsterdam 1690, Amsterdam Museum, A 25816.

gewesen und hätten nicht nur die Arbeitsräume mit den Druckerpressen und die Typen, sondern auch die Lageräume mit dem Papiervorrat und den wertvollen, bereits gedruckten und gelagerten Exemplaren verschiedener Bücher betroffen – wie etwa Atlanten über die Niederlande und den Kirchenstaat. Die Flammen hätten auch die Originalzeichnungen sowie fast drei Viertel der wertvollen Kupferplatten vernichtet.¹⁰⁶

Einige Platten für das *Theatrum Sabaudiae* wurden jedoch vor dem Feuer gerettet, wie etwa der erste Probedruck der Schnitzereien der Venaria Reale.¹⁰⁷ Auch die Kupferplatte mit dem Portrait des Herzogs erlitt keine Beschädigung. Die Rettung des Bildnisses wird von Carcagni fast wie ein Wunder beschrieben: Man könnte sagen, schreibt er, dass die Majestät des Herzogs die Schnelligkeit der Flammen in Bewunderung verwandelt habe oder das möglicherweise die Effigie der Muttergottes in

der Kette des Annunziata-Ordens, die viele Male als Beschützerin des Herzogshauses das darin dargestellte Original behütet habe, bei dieser Gelegenheit sogar für den großen Ruhm auch dieses Exemplar bewahrt habe.¹⁰⁸

Dank dieser Briefe Carcagnis kann teilweise rekonstruiert werden, welche Kupferplatten bereits fertig waren, welche zerstört oder teilweise beschädigt wurden und welche neu gefertigt werden mussten. Ein anderer wichtiger Aspekt dieser Korrespondenz betraf die Frage, ob der Herzog das Projekt nun weiterführen wollte und entsprechend weiter finanzieren werde, wie den suggestiven Zeilen Carcagnis zu entnehmen ist:

Son certissimo che havendo l'A[ltrezza].S[ua].R[egale]. sentita la prima nuova dell'incendio con somma tenerezza e bontà, non senza dubio, che l'opera del Piemonte fosse per patir naufragio in quelle fiamme; non haverà

à male ch'io ardischi con questa mia forse troppo prolissa lettera suggerirle mottivi di ravvivare speranza, che la medesima Opera del Piemonte qual nuova fenice sij per risorgere da queste ceneri gloriosa come le auguro e spero.¹⁰⁹

Bereits im Mai des gleichen Jahres trat Carcagni in Kontakt mit einem Agenten, um Blaeu weiteres Geld zukommen zu lassen.¹¹⁰ Carcagni wollte die genaue Schadenshöhe berechnen lassen, um einen entsprechenden Wechselbrief für die Zahlung erstellen zu lassen.¹¹¹ Die Unterstützung des Herzogs fiel großzügig aus. So bedankte sich Joan Blaeu bei ihm, für seine Zusicherung, das Projekt des *Theatrum Sabaudiae* weiterführen zu wollen:

La benignissima lettera di Vostra Altezza Reale [...] mi è riuscita di consolazione e conforto ineffabile, intendendo da essa la continuatione della ottima resolutione di Vostra Altezza Reale già prese per darmi li mezzi di finire l'opera cominciata e di far rifare le piastre che furono danneggiate nell'incendio infausto della mia stamperia e pure di aggiungervi quelle che ancora mancano, dette mi saranno inviati i disegni; La quali cose hanno oltre misura alleggerito il cordoglio grande caggionatomi dal vedere che non ero in stato di fare cognoscere al mondo per mezzo delle mie stampe, quanto ricche e ben popolate sono le città, quanto delitiosi e vaghi li giardini e case di piaceri, quanto grandi e ben munite le fortezze, e finalmente quanto fioriti li stati che Vostra Altezza Reale si degnamente possiede e regge.¹¹²

Da viele Platten zerstört waren und deshalb neu angefertigt werden mussten, bot sich zu diesem Zeitpunkt die Gelegenheit, die Struktur des *Theatrum Sabaudiae* neu zu gestalten. Ein weiterer Impuls erfolgte auch durch die Übernahme der Projektleitung durch Herzogin Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours, die nach dem Tod ihres Mannes Karl Emanuel II. 1675 die Regierungsgeschäfte führte.¹¹³ Die neue Regentin sicherte umgehend die Fortsetzung des Projekts zu, wie einem Brief Blaeus vom 8. August 1675 zu entnehmen ist, in dem er der Herzogin nicht nur seine Beileidsbekundungen, sondern auch seinen Dank für die Weiterführung des Projekts übermittelt und die ersten Andrucke zukommen lässt.¹¹⁴

Maria Johanna Baptista spielte eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* und bei einigen Änderungen in der Konzeption. Durch die Korrespondenz zwischen Carcagni, der Herzogin und den Blaeus lassen sich auch einige Überarbeitungen am Projekt nachvollziehen. Die ‚Seconda Madama Reale‘¹¹⁵ bestätigte einige Entscheidungen, die von ihrem Mann getroffen wurden, andere verwarf sie;¹¹⁶ so wurden beispielsweise einige Tafeln, wie etwa die Darstellung der Stadt Carrù, auf ihren Wunsch hin weggelassen. Die Erweiterung des *Theatrum* nach dem Brand um einen zweiten Band stellt eine weitere bedeutende Änderung in der Struktur der Publikation dar. Diese Änderung wurde bislang weder thematisiert noch mit der Herzogin, die als Initiatorin dieser Umgestaltung gesehen werden kann, in Verbindung gebracht. Das ursprüngliche Projekt beinhaltete Turin und die Städte im Piemont. Der neue zweite Teil sollte eine ausführliche Beschreibung der Städte „al di là dei monti“, also aus der Region Savoyen umfassen, die sich sowohl historisch als auch kulturell vom Piemont unterschied. Die Herzogin entstammte der Linie Savoyen-Nemours, deren Vorfahren ebendort als Grafen von Genf und Freiherrn von Faucigny und Tarantaise ansässig waren. Damit wurden die Heimat der Herzogin und diese Nebenlinie der Savoyer in das Projekt einbezogen und verherrlicht.

Wie der Korrespondenz zu entnehmen ist, war die Erweiterung wohl bereits 1674 angedacht. Denn in diesem Jahr wurde der Künstler Borgonio nach Savoyen geschickt, um die Städte Annecy, Chambéry, Thonon (Abb. 7) und Évian in Zeichnungen festzuhalten.¹¹⁷ Diese sowie eine Landkarte Savoyens (Abb. 8) wurden wieder durch Carcagni in Turin angefordert, der erneut als Vermittler zwischen dem Hof und der Druckerei Blaeu agierte.¹¹⁸

Trotz der anspruchsvollen Erweiterung des Projekts und der anhaltenden logistischen Schwierigkeiten war die Fertigstellung des *Theatrum Sabaudiae* für Anfang 1681 geplant. Zur selben Zeit wurden Vorbereitungen für den Versand der Exemplare nach Turin getroffen, anlässlich derer der *Auditore* Giovanni Francesco Berlia¹¹⁹ im Frühjahr 1681 nach Amsterdam reiste. Er sollte im Auftrag der Herzogin die beste Lösung für den Transport der Bände finden. Berlia entschied sich für eine Verschiffung, da die Expedition auf dem Landweg als

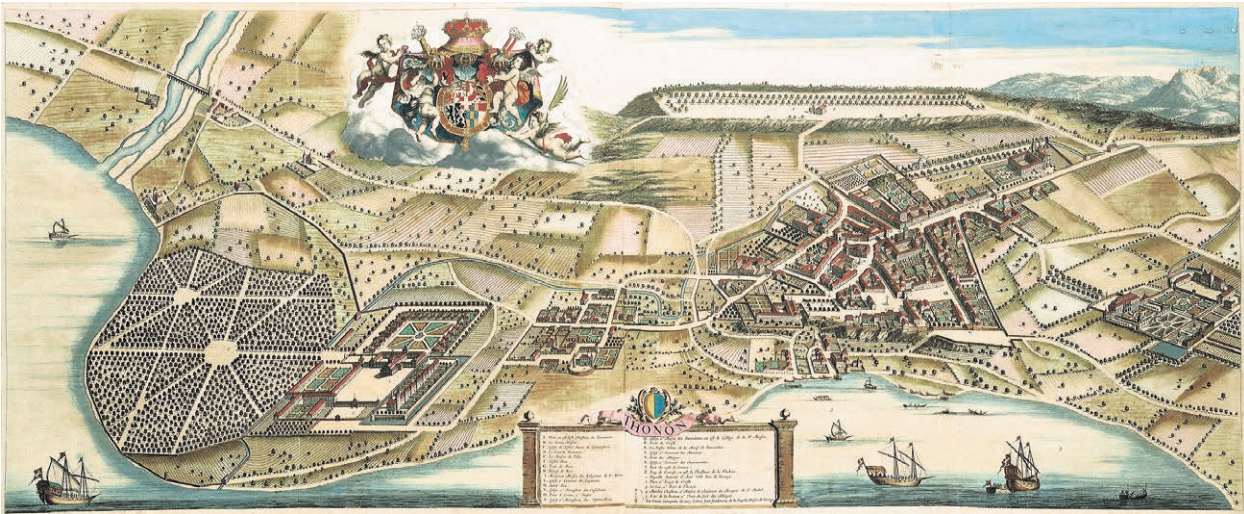


Abb. 7: Thonon, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



Abb. 8: Karte von Savoyen, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



Abb. 9: Sieuwert van der Meulen, Bau eines Schiffes, aus *De bouw en de lotgevallen van een schip in 16 platen*, Amsterdam 1700, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-6659.

zu gefährlich und zu schwierig eingeschätzt wurde.¹²⁰ Der Briefwechsel zwischen Berlia und dem Turiner Hof dokumentiert im Detail den Auftrag und die folgenden Probleme. Obwohl der Inhalt dieser Briefe keine direkten kunsthistorisch relevanten Aspekte enthält, belegen diese Dokumente die enorme Relevanz des Projekts für den Savoyer Hof. Die Suche nach einer geeigneten Transportmöglichkeit war jedoch nicht nur dem Projekt geschuldet, sondern stand auch mit einer Eheallianz mit Portugal und der Gründung einer Kompanie in Zusammenhang.

Der erste erhaltene Brief von Berlia aus Amsterdam ist auf den 1. Mai 1681 datiert.¹²¹ Ihm ist zu entnehmen, dass sich der *Auditore* bereits seit ein paar Wochen in der Stadt befand. Er berichtete über die Schwierigkeiten, ein passendes Schiff für den Transport des *Theatrum* zu finden. Berlia suchte zwei „vasselli“ (Kriegsschiffe) mit einer Größe von „60 cannoni“ (Kanonen).¹²² Da er derartige Schiffe in Amsterdam nicht finden konnte, reiste er nach London, um dort zu suchen.¹²³ In seinen Briefen erwähnte Berlia auch „il mio buon amico et buon ser. [vito]re di Vostra Altezza Reale“¹²⁴ Pieter Blaeu, der ihm anscheinend seine Hilfe und seine Kontakte im fremden Land angeboten hatte.

Der Turiner fand in London tatsächlich, wonach er suchte, aber das Schiff war leider vom spanischen Bot-

schafter für dessen König reserviert.¹²⁵ Zu diesem Zeitpunkt schlug Berlia vor, Schiffe bauen zu lassen (Abb. 9), anstatt sie zu kaufen. Diese Lösung wird in weiteren Briefen erwähnt und hinsichtlich der Vor- und Nachteile durchdacht. Die Idee wurde vom Hof wahrscheinlich nicht sofort akzeptiert, da der Abgesandte laut den folgenden Briefen weiterhin auf der Suche nach passenden Schiffen war.¹²⁶ Berlia schickte eine Nachricht mit einem Kostenvoranschlag für den Schiffbau nach Turin.¹²⁷ Geplant waren zwei Schiffe: ein kleineres und ein größeres – mit 40 respektive 60 Kanonen.¹²⁸ Die Kosten für den Bau wurden von Berlia auf 30.500 und 38.000 Florins geschätzt; hinzu kamen noch die üblicherweise zu entrichtenden Geschenke sowie die Kosten für Seile, Segel und Geschütze. Dieser Umstand wird in Berlias Brief vom 11. Juni 1681 schlüssig zusammengefasst: Da die gesamte Suche nach den beiden Schiffen in den Niederlanden, in England und anderswo vergeblich war, bestätigt Berlia die Entscheidung, die Schiffe bauen zu lassen, eines in Amsterdam, das andere in Serdam, einem Fischerdorf in der Nähe.¹²⁹

Berlia plante seine Rückkehr nach Turin für den Winter 1681, mit dem Versprechen, dass der Kapitän Tiragallo und der Kommandant Novareti, beide in den Diensten von Savoyen stehend, zusammen mit einem französischen Meister den Schiffbau beaufsichtigen würden.¹³⁰ In den Briefen wurde zudem häufig die entscheidende Rolle des Admirals Papacino betont, der dem unerfahrenen Berlia Unterstützung bot.¹³¹

Zwei Briefe vom August 1681 zeigen aber, dass Berlia noch in Rotterdam und in anderen Häfen war, um weiter nach bereits gebauten Schiffen zu suchen.¹³² Am Turiner Hof kamen anscheinend Zweifel auf, ob die Lösung, zwei Schiffe bauen zu lassen, für die auf See unerfahrenen Piemonteser ideal war. In einem Brief vom 23. August 1681 berichtete Berlia, dass die Suche nach einem passenden Schiff erneut erfolglos gewesen sei. Er sehe sich gegen seinen Willen gezwungen, die Schiffe bauen zu lassen,¹³³ um nicht weitere Zeit zu verlieren. Auch von Pieter Blaeu kam eine ähnliche Empfehlung: Er war ebenso wie Berlia und Papacino der Meinung, dass es besser sei, die beiden Schiffe bauen zu lassen – natürlich auf die wirtschaftlichste und sparsamste Weise; aus diesem Grund hätten sie auch zwei der geschicktesten und ehrlichsten Kapitäne ausgewählt.¹³⁴

Einem der Briefe von Pieter Blaeu ist ein gewisser Zeitdruck zu entnehmen. Er geht davon aus, dass die Schiffe 1662 mit dem ersten Konvoi nach Italien auslaufen könnten, und betont, dass die unvermeidliche Verzögerung – durch den Bau der Schiffe – durch ihre Schnelligkeit und Wendigkeit kompensiert werden dürfte.¹³⁵

Der Briefwechsel zwischen Turin und Amsterdam hörte zu diesem Zeitpunkt auf und wurde erst im Frühjahr 1682 wieder aufgenommen. Die Entscheidung, die Schiffe bauen zu lassen, war getroffen. Während der Wintermonate kehrte Berlia nach Piemont zurück. Inzwischen hatten die Arbeiten für die Schiffe begonnen. Berlia kam am 17. März 1682 wieder nach Amsterdam und schrieb ein paar Tage später die erste Nachricht nach Turin. Er fand die zwei Schiffe in einem guten Zustand vor, berichtet jedoch von zwei Untiefen, die schwierig zu passieren seien und ein erhebliches Problem für die zwei piemontesischen Schiffe darstellen würden.¹³⁶

Das größere Schiff, die *S. Vittorio*, wurde auf Empfehlung von Kapitän Tiragallo nicht nach ‚holländischer Art‘ gebaut, sondern war „molto tagliato, qual sarà buono alla vella“.¹³⁷ Das Gewicht und die Form des Kiels erwiesen sich allerdings als sehr problematisch. Im Gegensatz zur kleineren *S. Giovanni Battista* strandete dieses Schiff mehrere Monate im Kanal ohne Möglichkeit zur Weiterfahrt. Es wurde sogar eine spezielle Mühle hertransportiert, um die Sandbank wegzuräumen.¹³⁸ Da diese Lösung nicht erfolgreich war, erwog die Admiralität eine drastische Maßnahme. Zwei kleinere Schiffe sollten auf beiden Seiten der *S. Vittorio* in Stellung gebracht und mit Wasser gefüllt werden, sodass sie tiefer als das größere Schiff lägen. Zwischen diesen sollten Seile und Balken angebracht werden, um die *S. Vittorio* hochzuheben, wenn das Wasser aus den kleineren Schiffen wieder abgelassen würde.¹³⁹ Da selbst durch dieses Manöver das Schiff nicht befreit werden konnte, fühlte sich Berlia wegen der bedauerlichen Situation und wegen der verlorenen Zeit sehr gedemütigt. Er überlegte sogar, das kleinere, in Texel bereitstehende Schiff *S. Giovanni Battista* auslaufen und mit einem anderen Konvoi von Schiffen fahren zu lassen.¹⁴⁰ Ein weiteres Problem betraf die Schiffsbesatzung: Die Seemänner waren Söldner, die mit einem bestimmten Monatslohn bezahlt werden wollten. Die Bezahlung sollte aber erst mit der Abfahrt erfolgen.¹⁴¹ Berlia versuchte folglich,¹⁴² die Seemänner

mit einem halbierten Lohn bei Laune zu halten, da die Suche nach solchen Männern eine schwierige Unternehmung¹⁴³ war, was ihm wiederum dank seiner Kontakte und der Hilfe von Pieter Blaeu gelang.

Berlia war bereits auf dem Weg zurück nach Turin, als er endlich aus Paris berichtete, dass nun auch das Schiff *S. Vittorio* in Texel angekommen und für die Abfahrt bereit sei.¹⁴⁴ Die beiden Schiffe des Herzogs würden, so Berlia, erst nach Lissabon fahren und dort eine weitere Ladung Waren an Bord nehmen.¹⁴⁵ Die Reise würde sie weiter über Cádiz ins Mittelmeer bis zur herzoglichen Hafenstadt Villafranca führen, die wenige Kilometer von Nizza entfernt war. Die geplante Reisezeit wurde auf circa sechs Wochen geschätzt – ohne die genannten Zwischenstopps (Abb. 10).

Der Bau von zwei großen Schiffen, die allein für den Transport des *Theatrum Sabaudiae* überdimensioniert gewesen zu sein scheinen, wird verständlicher, wenn man weitere Dokumente aus dem Turiner Archiv berücksichtigt: Im Jahr 1679 wurde ein offizieller Ehevertrag zwischen Viktor Amadeus II. von Savoyen und der Prinzessin Isabel Luísa von Portugal unterschrieben.¹⁴⁶ In diesem Vertrag wird nicht nur die neue Rolle des Herzogs von Savoyen als Gemahl der zukünftigen Königin von Portugal festgehalten, sondern auch die wirtschaftlichen Vorteile zwischen den beiden Ländern definiert.¹⁴⁷ Darüber hinaus wurde im Jahr 1681 eine Schifffahrtsgesellschaft gegründet, die sowohl Güter zwischen Piemont und Portugal transportieren als auch – und das war der Hauptpunkt – den Handel im Mittelmeer (für Portugal) und zu den Kolonien wie Brasilien (für das Herzogtum Savoyen) erschließen sollte.¹⁴⁸ Mit der Gründung der Schifffahrtsgesellschaft sollte im Piemont neue Infrastruktur aufgebaut werden, wie etwa die Erweiterung der Häfen von Nizza und Villafranca, die damals nur Fischerhäfen waren, und neue Straßen zwischen dem Meer und dem Landesinneren, um die Kapazitäten der bis dato nur kleinen Bergstraßen zu vergrößern. Ferner sollte auch eine Schiffsflotte für diese Gesellschaft aufgebaut werden, die bislang nicht vorhanden war. Die zwei Schiffe, die in Amsterdam gebaut wurden, sollten dafür die Grundlage bilden.

Vor dem Hintergrund des Ehevertrags muss auch ein Dedikationsstich (Abb. 11),¹⁴⁹ der heute in der königlichen Bibliothek von Turin aufbewahrt ist, betrachtet



Abb. 10: Villafranca, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

werden. Er wurde von dem bekanntesten Kupferstecher aus der Werkstatt Blaeu gestochen, Romeyn de Hooghe. Luciano Tamburini spricht mit Blick auf die dargestellte Szene von einer Gewehrsalve zur Ankunft von Viktor Amadeus II. in Lissabon, um seine Verlobte zu heiraten.¹⁵⁰ Tatsächlich ist der junge Herzog auf einem kleinen Beiboot mit seinem Wappen dargestellt. Er wird zu der portugiesischen Prinzessin gefahren, getragen von Seepferden auf einer Muschel. In der Kartusche steht folgende Widmung, in welcher die Ehe zelebriert wird: „Majestas et amor, junxit formamque decusque, Læta Deum partu Lisboa dives erit. Æole; tu, tantum quæ per mare vexerit Argo Heroem ante preces et pia vota fave.“

Der folgende Teil der Widmung ist Berlia zugeeignet, der mit „summo zelo, studio, cura, duas hasce naves Regias, ornamentis structura, figura ante alias praeclarissimas, felicissime perfici curavit“ (Abb. 11). Der Stich steht damit in unmittelbarer Verbindung zu den Unternehmungen Berlias in Amsterdam. In der Kartusche ist noch ein kleines Schema mit der Struktur eines Kieles erkennbar, das einen deutlichen Hinweis auf den Schiffbau gibt. Dieses Blatt war wahrscheinlich ein Geschenk von den Blaeus und wurde mit der Verschiffung des *Theatrum* oder gleich danach nach Turin geschickt, als eine Art Danksagung, in der sowohl die Eheschließung als auch die neuen kommerziellen Pläne der Savoyer und der Bau



Abb. 11: Romeyn de Hooghe, Dedikationsstich an Viktor Amadeus II., 1680–1681, Kupferstich, Biblioteca Reale, Turin, U.II.92.

Abb. 12: Romeyn de Hooghe, Detail aus dem Dedikationsstich, 1680–1681, Kupferstich, Biblioteca Reale, Turin, U.II.92.



der Schiffe gefeiert wurde. Dass die Blaeus das Projekt des Schiffbaus wohl kannten und Berlia ihre Hilfe anboten, ist in der Korrespondenz erwiesen.¹⁵¹

Die Schiffe aus Amsterdam kamen vermutlich am 12. Oktober 1682 in Villafranca an.¹⁵² In einem Brief vom 12. November 1682 fragten die Brüder Blaeu, ob die Exemplare des *Theatrum* den Herzögen gefielen.¹⁵³ Die Nachricht enthält die wichtige Information, dass sie nicht alle Exemplare des Buches verschifft, sondern vier kolorierte und eine unkolorierte Ausgabe auf dem Landweg verschickt hatten.¹⁵⁴ Im Dezember 1682 übergab Berlia im Namen des Verlags Blaeu ein Exemplar an die

Stadt Turin.¹⁵⁵ Der Stadtrat hatte, besonders durch das Engagement des Conte Carcagni, in der Organisation eine wichtige Rolle, da Turin nicht nur als Residenz der Dynastie, sondern auch als relativ autonom agierende Stadt von Anfang an in das Projekt involviert war.¹⁵⁶

Die Korrespondenz zwischen Blaeu und Turin ging nach der Lieferung des *Theatrum Sabaudiae* weiter. In diesen Briefen, die meistens an Berlia und an den Marchese San Tommaso gerichtet sind, bat Blaeu um die Zahlung der noch offenen Rechnung der Bücher.¹⁵⁷ Es gab in dieser Hinsicht Unstimmigkeiten zwischen dem Hof und dem Verlag, auch weil die Druckplatten

anscheinend nicht nach Turin geschickt worden waren, aber in den Rechnungsposten standen.

Schon am Beginn des Jahres 1683, wenige Monate nach der Ankunft der Bände in Turin, wandte sich Pieter Blaeu an den Marchese San Tommaso wegen des ausstehenden Geldes.¹⁵⁸ Weitere Anfragen von Blaeu wurden an den Vertrauten Berlia adressiert, der von San Tommaso eine Lösung forderte.¹⁵⁹ In dem Briefwechsel zwischen den beiden Hofbeamten lässt sich die Betroffenheit durch die Verspätung der Zahlung, aber auch die dadurch entstandene Anspannung nachvollziehen. So bittet Berlia in einem Schreiben vom 28. Oktober 1683 San Tommaso, ihn aus der unangenehmen Situation zu befreien, da er nun nicht mehr wisse, was er antworten solle, nachdem er Blaeu bislang mit verschiedenen ehrlichen Vorwänden („con diversi honesti pretesti“) zurückgehalten habe.¹⁶⁰ Blaeus setzt sein Ersuchen um Bezahlung im Jahr 1684 mit weiteren Briefen an Berlia und San Tommaso fort.¹⁶¹ Berlia, der in dieser Zeit eine neue Stelle in Turin hatte, bat seinen Kollegen flehentlich um Hilfe, da auch er keine weiteren Ausreden anführen konnte.¹⁶²

Obwohl nie ausdrücklich erwähnt, war das Problem für die Turiner Finanzverwaltung anscheinend die Rechnung. Der von Blaeu angeforderte Betrag war tatsächlich sehr hoch: Der Verleger forderte für die Erstellung der Bände 28.900 Gulden.¹⁶³ Die verschiedenen Rechnungsposten lauten im Detail:

| Tome I | |
|--|------------|
| Les deux titres audevant des volumes | fl. 800 |
| Les trois cartes geografiques | fl. 1000 |
| La table genealogique | fl. 250 |
| Augusta Taurinorum, la grande planche | fl. 250 |
| 65 planches chacune à fl. 150 | fl. 9750 |
| 3 moindres planches | fl. 220 |
| Tome II | |
| 67 planches chacune à fl. 150 | fl. 10.050 |
| 4 moindres planches | fl. 300 |
| Pour l'impression, relieure et autres frais des cinquante exemplaires envoyés | fl. 5600 |
| Pour l'illumination avec des couleurs de quatre exemplaires compris dans les 50 sudits | fl. 600 |
| | fl. 28.900 |

Von dieser Rechnung war die bereits erhaltene Summe abzuziehen, die im Laufe der Jahre die Savoyer bezahlt hatten. So können etwa 4950 Gulden subtrahiert werden, sodass sich der Restbetrag auf 23.950 Gulden belief.¹⁶⁴ Keine Berücksichtigung in dieser Rechnung fand die Summe, welche die Savoyer nach dem Brand der Druckerei nach Amsterdam geschickt hatten und für die sich Blaeu in einem Schreiben bedankt hatte.¹⁶⁵

Eine weitere detaillierte Rechnung ist noch in den Turiner Archiven erhalten.¹⁶⁶ Dabei handelt es sich um die Kopie einer Rechnung aus dem Jahr 1682, die 1684 erneut nach Turin geschickt wurde. Mit diesem Blatt werden auch andere Käufe des Hofes erfasst – wie etwa einige gemalte Portraits oder zahlreiche Bücher, die Dank der Vermittlung von Pieter Blaeu in Amsterdam erworben wurden.¹⁶⁷ Am Ende der Rechnung wurde noch ein Nachtrag hinzugefügt, und zwar weitere Kosten für die Erstellung einiger Platten, die anscheinend bereits fertig waren, aber auf expliziten Wunsch des Herzogs neu gemacht werden mussten.¹⁶⁸ Für diese Kosten, die durchaus nicht gering waren – „che veramente non sono stati mediocri“ –, baten Pieter und Willem Blaeu um die Großzügigkeit der ‚Madama Reale‘.¹⁶⁹ Die Forderung blieb allerdings unerfüllt. Ende 1684 schrieb Berlia an San Tommaso, dass die Blaeu bereit seien, nur noch die Hälfte der Summe zu verlangen.¹⁷⁰

Auf dieses Angebot reagierte der Savoyer Hof offenbar nicht unmittelbar, denn Pieter und Joan Blaeu brachten ihre Bitte erneut im Januar 1685 vor. In einem Brief an San Tommaso äußerten die Verleger, dass sie sogar eine Reise nach Turin in Betracht gezogen hätten, um persönlich am Hof die Zahlung einzufordern; davon würden sie jedoch Abstand nehmen, da ihre Anwesenheit niemals so effektiv sein könnte wie eines seiner Worte.¹⁷¹

Als Jan de Graef, Schöffe aus Amsterdam, 1686 nach Turin reiste, keimte erneut Hoffnung auf, die Angelegenheit zu klären. Pieter und Joan Blaeu baten den Minister San Tommaso um Empfang de Graefs am Hof, um die Angelegenheit der Verleger zu diskutieren. Auch diese Bitte blieb ungehört, da weitere Nachrichten 1688 und 1689 in dieser Sache erhalten sind.¹⁷² Der letzte Brief ist an den neuen Herzog Viktor Amadeus II. adressiert. Die beiden Verleger fragen nach einer kurzen Zusammenfassung der Genese des *Theatrum Sabaudiae*, ob sie das angeforderte Geld über den Rotterdamer Bankier Pedi, der

Schulden bei den Savoyern hatte, erhalten könnten.¹⁷³ Diese Lösung schien aber nicht möglich zu sein: In einem Entwurf für eine Antwort wird klargestellt, dass das Geld des Bankiers nicht für den Hof, sondern für die Stadt Turin sei.¹⁷⁴

Der Streitfall blieb bis 1692 ungelöst. Zu diesem Zeitpunkt kam der neue Gesandte, Filiberto Sallier de la Tour, in Amsterdam an.¹⁷⁵ Er intervenierte beim Turiner Hof für die Verleger Blaeu, die sich nun mit der Bezahlung der 50 Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* begnügten und auf die übrigen Forderungen verzichteten:

Ils se remettent à la générosité de Son Altesse Royale, et ne demandent que le payement des 50 exemplaires qu'ils ont fourni, et dont ils font monter la dépense à 600 pistoles suivant le détail porté par le conte cyjoint.¹⁷⁶

In der beigelegten Spesenrechnung werden die Kosten folgendermaßen unterteilt:

| | |
|--|------|
| – Per cinquanta esemplari a due volumi ciascuno de' Stati di Sua Altezza Reale inviati da ordine espresso con le navi Vittorio e San Gio: Battista a 112 | 5600 |
| – La miniatura di quattro esemplari compresi ne' 50 precedenti a 170 | 680 |
| – Undici fasce di legno, imballaggio, uscita del paese e spese minute | 87 |
| Somma moneta d'Ollanda | 6367 |

Darüber hinaus berechnete de la Tour Folgendes: Wenn man von den geschuldeten 6367 Gulden, die in den Jahren vom Hof bezahlte Summe von 5247 Gulden abziehe, verbleibe eine offene Rechnung von 1120 Gulden.¹⁷⁷ Weiterhin argumentierte der Diplomat mit der sehr angesehenen Stellung der Familie Blaeu in Amsterdam; seiner Meinung nach sei es dienlicher, ihnen entgegenzukommen.¹⁷⁸ Ob diese Rechnung tatsächlich bezahlt wurde, ist unklar, da im Archiv keine weiteren Unterlagen in dieser Sache erhalten sind.

Die lange unbezahlte Rechnung wird in der Forschung mit der schwierigen Finanzsituation der Savoyer in einer turbulenten Zeit, in der das Herzogtum zwischen Krieg und Frieden schwankte, in Verbindung

gebracht.¹⁷⁹ Nicht in Betracht gezogen wurde jedoch bislang, dass die Kupferplatten des Buches offensichtlich nie nach Turin geschickt wurden, weshalb der Savoyer Hof durchaus einen Grund hatte, die Rechnung anzuzweifeln und nicht zu bezahlen. Es ist kein schriftlicher Vertrag zwischen den Blaeu und dem Herzog erhalten, der die getroffene Vereinbarung bestätigt. Durch einige Rechnungsposten ist aber ersichtlich, dass die Platten den Savoyern in Rechnung gestellt wurden. In der oben angeführten Kopie kann man beispielsweise sehen, dass für die 65 Platten des ersten Bandes je 150 Gulden, zusammen also 9750 Gulden berechnet wurden, und für die 67 Platten des zweiten Bandes insgesamt 10.050 Gulden.¹⁸⁰ Dass es sich hierbei um Kupferplatten und nicht um einfache Ausdrucke handelt, kann man nicht nur der Bezeichnung, sondern auch dem Preis durch einen Vergleich entnehmen: Der Verkaufspreis der Bände des *Theatrum Italiae* lag beispielsweise für die einfache Ausgabe bei 35 Gulden und für die kolorierte bei 75 Gulden.¹⁸¹ Offenbar war also vereinbart worden, die Platten dem Hof auszuhändigen. Dies würde auch den Bau von zwei großen Schiffen für den Transport nach Turin plausibler machen. Andererseits könnte man auch argumentieren, dass Pieter und Joan Blaeu die Platten nicht nach Turin schickten, solange die Rechnung noch offen war. So betrachtet, versuchten beide Parteien sich vor einem eventuellen Betrug zu schützen.

Die Kupferplatten des *Theatrum Sabaudiae* konnten im Rahmen dieser Arbeit weder in Turin noch in den Niederlanden gefunden werden. In den Inventaren des Staatsarchivs in Turin haben sich keine Hinweise auf sie erhalten. Da viele andere Originalplatten noch im Bestand des Archivs vorhanden sind – wie zum Beispiel jene für die Publikation der *Venaria Reale*¹⁸² –, scheint es abwegig, dass mehr als 100 Kupferplatten des *Theatrum* verschwunden, vernichtet oder nie inventarisiert wurden.¹⁸³ Zudem zeigen andere bekannte Beispiele, dass Kupferplatten solch repräsentativer Werke üblicherweise im Besitz des Auftraggebers oder des Autors blieben – wie etwa die originalen Platten der *Aedes Barberinae*. Diese gehörten weiterhin Girolamo Tezi, dem Urheber und Verfasser des Werkes, der zum Gefolge des Kardinals Antonio Barberini des Jüngeren gehörte und als Teil der *famiglia* in dessen Palast wohnte.¹⁸⁴ Nach dem Tod Tezis waren noch circa 100 gedruckte Exemp-

Am französischen Hof des frühen 17. Jahrhunderts waren Folianten und Bände mit Darstellungen von Palästen und Schlössern geläufig, die als Vorlage für das *Theatrum Sabaudiae* und als Inspiration für die bildliche Inszenierung herrschaftlicher Macht gedient haben könnten. Bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden in Frankreich die ersten panegyrischen Stichserien, wie etwa Jacques Androuet Du Cerceaus *Les plus excellents Bastiments de France* (1576).¹⁹¹ Auch Ludwig XIV. benutzte Stichserien als Instrument der Repräsentation: Ein bekanntes Beispiel ist der 1642 publizierte *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau* von Pierre Dan (Abb. 14). Dieses Buch, das als eines der ersten über die Besitztümer der königlichen Familie berichtet, enthält mehrere Tafeln mit Abbildungen der Schlossanlage und seiner Brunnen. Ein Exemplar des Werkes liegt auch in Turin.¹⁹² Bezüglich der Bedeutung der Stiche äußert sich André Félibien im Vorwort zum *Cabinet du Roy*.¹⁹³ Darin betont er die Vorteile ihrer leichten Reproduzierbarkeit und schnellen Verbreitung; sie trügen zum Ruhm des Königs bei, weil durch sie die von ihm errichteten Gebäude in der ganzen Welt bewundert würden.¹⁹⁴

Ein weiterer Hinweis auf die aktive Rolle von Christina ist der Auswahl der Bilder zu entnehmen. Schon beim ersten Projekt, das Teil des *Theatrum Italiae* hätte sein sollen, wurden einige Abbildungen ausgewählt, die unmittelbar in Verbindung mit Christina gebracht werden können – wie etwa das Schloss Valentino.¹⁹⁵

Nach ihrem Tod war ihre Schwiegertochter Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours (Abb. 15) am Projekt beteiligt, der ein Gedicht und ein Portrait im Werk gewidmet wurden. Nach dem frühen Tod ihres Mannes Karl Emanuel II. im Jahr 1675 äußerte sie in einem Brief an Blaeu den Wunsch, das *Theatrum Sabaudiae* weiterzuführen und entsprechend finanziell zu unterstützen.¹⁹⁶ Dieses Beispiel weist auf die besondere Rolle der Frauen am Hof in der Frühen Neuzeit hin, die als selbstbewusste Akteurinnen agierten. Auch in einer zeitgenössischen Biografie der Herzogin wird ihr Engagement für das Projekt des *Theatrum* betont:

Pour avoir une connaissance plus distincte des états de Son Altesse Royale de leur étendue, des passages, et de frontiere, la Régente en fit dresser une carte Général, où tout est exactement marqué; elle fit aussi faire des



Abb. 14: Abraham Bosse nach Thomas Francini, Schloss Fontainebleau, aus *Le trésor des merveilles*, Paris 1642, Bibliothèque nationale de France, Département philosophie, histoire, sciences de l'homme, FOL-LK7-2803, f. 85.

inscriptions particuliers des provinces, des places, des villes, et de maisons de campagne de Son Altesse Royale qu'on envoya à Amsterdam pour en composer deux volumes du grand Atlas, qui ont été reçu du public avec tant de succès, un nouvel arbre généalogique de la maison de Savoie plus net, plus clair, et plus exact que ceux qu'on avoit vu jusqu'alors fut aussi donné au public par ses ordres.¹⁹⁷

In den späteren Ausgaben (aus den Jahren 1700, 1725 und 1726) wurden die Bildnisse von Viktor Amadeus II. und dann von Prinz Eugen von Savoyen hinzugefügt, wodurch das *Theatrum Sabaudiae* eine Aktualisierung erfuhr. Beide Persönlichkeiten erreichten in diesen Jahren den Höhepunkt ihrer Macht und könnten damit



Abb. 15: Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Auftraggeber einer neuen Auflage des *Theatrum* gewesen sein. Wie Elisabeth Wünsche-Werdehausen darlegt, war die Kunstpolitik des Herzogs Viktor Amadeus II. stark auf Repräsentation ausgerichtet.¹⁹⁸ Die Architektur war sein bevorzugtes Medium und mit Filippo Juvarra fand er den Künstler für die Realisierung.

Auch Prinz Eugen lag viel an der Zurschaustellung seines Renommées, wofür er sich unter anderem des Buches als Medium bediente. Seine militärischen Erfolge, auf denen seine Karriere und sein europaweiter Ruhm gründeten, hatte er in der Publikation *Batailles gagnées par le Serenissime Prince Fr. Eugene de Savoye* von Jean Dumont feiern lassen.¹⁹⁹ Dieser imposante, obgleich weniger bekannte Band wurde erstmals 1720 von Pierre Husson in Den Haag herausgegeben und dann in einer zweiten Auflage 1725 beim Verleger Pierre Gosse ge-

druckt. Die Stiche von Jan Huchtenburg wurden für eine neue Ausgabe mit dem Titel *Histoire militaire du Prince Eugene de Savoye* benutzt, in der zudem die Siege seiner Alliierten – des Herzogs von Marlborough und des Prinzen von Nassau-Frise – dargestellt wurden.²⁰⁰ Weiterhin ließ 1731 der Prinz seinen Gartenpalast von Salomon Kleiner²⁰¹ stechen und in einer mehrbändigen Ausgabe auf Französisch und Deutsch veröffentlichen. Darin wird die Affinität der neuen Generation der Savoyer zu diesem Medium ersichtlich. Ihre mögliche Beteiligung an der letzten Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wird in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit behandelt.

I.4 DER VERLAG BLAEU IN AMSTERDAM

Die erste Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurde vom Verlag Blaeu in Amsterdam veröffentlicht. Dieser Verlag war nicht nur einer der bekanntesten im Europa der Frühen Neuzeit, sondern besaß eine der technologisch modernsten Druckereien: Sie wurde 1599 von Willem Janszoon Blaeu²⁰² (Abb. 16) gegründet und war auf Land- und Seekarten spezialisiert. Willem Blaeu war ein gebildeter Mann und wurde als *mercator sapiens*²⁰³ bezeichnet, der kaufmännischen Unternehmerrgeist und die neuen technologischen Erkenntnisse des 17. Jahrhunderts in seiner Person verband. Die Mentalität von Willem war dem Zeitgeist verpflichtet: Das Goldene Zeitalter der Niederlande war durch Offenheit für neue Entdeckungen und von Reisen in die Ferne geprägt.²⁰⁴

1633 wurde Willem Blaeu zum offiziellen Kartografen der Niederländischen Ostindien-Kompanie (Vereinigter Oostindische Compagnie) ernannt, eine Stelle, die auch sein Sohn Joan bekam. Darüber hinaus war er für die Herstellung und für den Verkauf von Erd- und Himmelsgloben bekannt. Nach dem Umzug seines Geschäfts in das sogenannte Haus *De Vergulde Sonnewyser* (Zur vergoldeten Sonnenuhr) – in den Jahren 1602/1603 – fing er mit der Herausgabe seiner ersten kartografischen Werke und Navigationsbücher an. Der Verlag entwickelte sich in den folgenden Jahren schnell. Blaeu konnte nach dem Ankauf eines Grundstücks an der Bloemgracht die erste moderne Druckerei aufbauen. Die sogenannte *Typographia Blaviana* wurde europaweit rasch bekannt – auch



Abb. 16: Jeremias Falck, Portrait von Willem Janszoon Blaeu, 1655–1677, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-50.564.

dank der Arbeit von Joan Blaeu²⁰⁵, Sohn und Erbe des Kartografen, der nach dem Tod des Vaters das Geschäft erfolgreich weiterführte (Abb. 17).

Der Erfolg von Joan Blaeu (Abb. 18) spiegelt sich in seiner sozialen Position in der Stadt wider: Als wohlhabender Bürger und angesehener Geschäftsmann nahm er aktiv am politischen und kulturellen Leben von Amsterdam teil und bekleidete einige wichtige Ämter; so war er Schöffe, wurde in den Stadtrat gewählt und war Hauptvertreter der Gilde der Buchhändler.²⁰⁶ In den Jahren unter seiner Leitung spezialisierte sich der Verlag auf die Produktion und Herausgabe von Atlanten und Länderbeschreibungen. Viele Projekte, die bereits sein Vater angefangen hatte, wie etwa der berühmte *Atlas Maior*²⁰⁷, wurden von Joan weitergeführt und erfolgreich abgeschlossen.

Der Handel mit und die Produktion von Büchern und Karten waren dermaßen erfolgreich, dass die Räume



Abb. 17: Laurens Reael, Karte von Indonesien, 1635, Rijksmuseum, Amsterdam, NG-501-73.



Abb. 18: Jan van Rossum, Joan Blaeu d. Ä., 1654–1672, Öl/Leinwand, Amsterdam Museum, Amsterdam, SA 28705.



Abb. 19: Jan Luyken, De Boeckdrucker (Der Buchdrucker), aus *Het menselyk bedryf*, Amsterdam 1694, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-44.517.



Abb. 20: Jan Luyken, De Plaatdrucker (Der Drucker), aus *Het menselyk bedryf*, Amsterdam 1694, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-44.518.



Abb. 21: Jan Luyken, De Boeckbinder (Der Buchbinder), aus *Het menselyk bedryf*, Amsterdam 1694, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-44.519.

der Druckerei auf der Bloemgracht für die Herstellung nicht länger ausreichten. So errichtete Joan 1667 eine zweite Druckerei in der Gravenstraat, hinter der Nieuwe Kerk.²⁰⁸ Angeschlossen an die Druckerei, die über die modernste Druckerpresse verfügte, befanden sich große Lagerräume, in denen die bereits gedruckten Bücher, der Papiervorrat sowie die Kupferplatten untergebracht wurden (Abb. 19, 20, 21). Einen Eindruck von den Räumlichkeiten auf der Bloemgracht vermittelt die ausführliche Beschreibung von Philip von Zesen, der 1660 während seiner Reise in Amsterdam die Druckerei Blaeu besichtigte:

Die weit berühmte fürtrefliche Drückerei Herrn Johan Blauens, Rahts und Scheppens dieser Stadt; welche mit neun Schrift-Drücker-Pressen die man nach den nahmen der neun Kunst-Göttinnen genennt und sechs Plait- oder Kupfer-prässen auch einer Schriftgiesserei versehen. Der gantze Bau solcher drückerei an der graft ist 75 füße breit; und erstreckt sich längst der ostseite [...] auf 135, ja mit dem hinten angefügten hause auf 150. Voran, nach der gaft zu ist ein zimmer mit etlichen

Schränken; darinnen die kupfer-platen, welche zum Atlasse, Niederländischem und Wälschem Städte-buche, wie auch See und anderen köstlichen büchern gehören und wohl eine tonne goldes gekostet, verwahret werden. Hierauf folgte die Plait-druckerei; und dann die Buchdrückerei selbten in einem langen saale, zu beiden seiten mit vielen Fenstern versehen. Zum allerhintersten ist ein zimmer, darinnen die übrigen schriften und andere sachen, zur drückerei gehörig, verwahret werden. Vor diesem Zimmer gehet man hinauf in die kammer der drukleser; vor dieser kammer ist ein langer sollar oder bodem; drauf man die bogen der erstgedruckten bücher zusammen zu legen, auch eine zeitlang zu verwahren pfligte. Weiter hinauf ist die schrift-giesserei; darinnen die buchstaben zu vielerhand sprachen gegossen werden. Der stifter aber solches gantzen werkes, war eben desselben Herrn Johan Blauens kunstliebender Vater Wilhelm: welcher viel werkzeuge, zu beförderung der Stern-kunde, wie auch der schiffahrt und anderer dergleichen wissenschaften, teils erneuert und verbessert, teils selbten von neuem erfunden.²⁰⁹

Wie Willem Blaeu verlegte Joan auch katholische Bücher, wie etwa die *Acta Sanctorum*, die in der calvinistischen Stadt verboten waren. Obwohl inmitten einer relativ liberalen Gesellschaft das unausgesprochene *placet* bei der Produktion solcher Bücher darin bestand, einen fiktiven Erscheinungsort und Verleger anzugeben, wurde die Zerstörung der Druckerei Blaeu durch den bekannten Brand als himmlische Strafe angesehen.²¹⁰ Diese ‚verbotenen‘ Bücher wurden in verschiedenen Sprachen gedruckt sowie in ganz Europa verbreitet und verkauft. Entsprechend wurde von Joan Blaeu und seinen Söhnen ein engmaschiges Netz von geschäftlichen Beziehungen mit vielen Agenten und Buchhändlern in ganz Europa aufgebaut.²¹¹ Während dieser florierenden Zeit sind die Kontakte mit Turin entstanden. Die Entscheidung der Savoyer – obwohl logistische und organisatorische Schwierigkeiten in der Kommunikation zwischen den beiden Städten bestanden –, sich an die Blaeus zu wenden, erfolgte aus unterschiedlichen Gründen.

In Turin gab es zu dieser Zeit bereits gute Verleger, die ebenso Stichfolgen hätten herausgeben können: Bartolomeo Zapatta²¹² zum Beispiel war sehr bekannt und veröffentlichte zahlreiche Architekturstichfolgen. Dennoch entschied sich der Hof, trotz der Entfernung und der daraus resultierenden Probleme, bewusst für den Verlag Blaeu wegen des großen internationalen Renommées. Für die hohen Ansprüche des Hofes wurde der bekannteste Verlag Europas ausgewählt, um den ‚Provinzialismus‘ der Savoyer zu überwinden: Die Reputation des Verlags Blaeu sollte über das *Theatrum Sabaudiae*, das als diplomatisches Geschenk gedacht war, auf das Herzogtum zurückstrahlen.

Außerdem konnte nur eine moderne Druckerei wie die der Blaeus die Platten des *Theatrum* herstellen. Die neue Druckmaschine, die unter dem Namen *Blaeu* bekannt wurde, konnte die großformatige Karte auf einem Blatt und ungeteilt drucken. Wenn man die Stiche des *Theatrum* mit ähnlichen Publikationen aus der Zeit und dem Umfeld der Savoyer vergleicht, wie etwa der bereits erwähnten *Venaria Reale* (1672) von Zapatta, werden die technischen Unterschiede offensichtlich (Abb. 22). Der Band, der das Turiner Jagdschloss präsentiert, wurde in *quarto* mit sehr einfachen, kleinen und wenig repräsentativen Stichen veröffentlicht.

Nur wenige Druckereien in Europa konnten dank ihrer technischen Ausstattung eine entsprechend hohe Qualität im Druck und eine große Anzahl an Exemplaren realisieren. Sie befanden sich beispielweise in Rom und Venedig.²¹³ Allerdings sprachen politische Implikationen gegen eine Zusammenarbeit mit einem der dortigen Verlage. Daher war die Wahl einer Amsterdamer Druckerei für die Savoyer in dieser Hinsicht neutral.

Als Joan Blaeu 1673 starb, übernahmen seine Söhne Pieter, Joan d. J. und Willem die Leitung der *Typographia Blaviana* und der Buchhandlung.²¹⁴ Pieter war seit den 1660er-Jahren für seinen Vater tätig und wurde nach Italien, Frankreich und Deutschland geschickt, um Kontakte zu pflegen, die Ankäufe zu betreuen und um die Neuigkeiten des Verlags auf der Frankfurter Buchmesse zu präsentieren.²¹⁵ Trotz des Engagements der drei Brüder erlebte der Familienbetrieb schwierige Zeiten, besonders weil die technologischen Innovationen sich europaweit rasch verbreitet hatten, wodurch die Konkurrenz größer wurde.

Der Untergang des Verlags Blaeu war bereits abzu sehen, als die zweite Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* (1693) von Pieter und Joan Blaeu gemeinsam mit anderen Verlegern herausgebracht wurde. Unter diesen waren die Erben von Johannes Janssonius,²¹⁶ dem bekannten Konkurrenten der Blaeus, sowie Abraham Wolfgang.²¹⁷ Sie alle waren Mitglieder der sogenannten *Latijnse Compagnie*, ein Verbund von Verlegern, die auf ‚lateinische Bücher‘ – also Bibeln, Psalmen- und Kirchenbücher – spezialisiert waren und sich gegenseitig unterstützten.²¹⁸ Dieser Zusammenschluss mit anderen Verlegern zeigt, wie sich langsam eine der bekanntesten Druckereien sowohl Amsterdams als auch Europas auflöste, die ein ganzes Jahrhundert mit ihren Publikationen, mit ihrem technischen Fortschritt und ihrer ökonomischen Entwicklung geprägt hatte.

Im Verlag Blaeu waren zahlreiche Personen angestellt, deren Identität zumeist nicht bekannt ist, da das Archiv nicht mehr erhalten ist. Einige Namen sind jedoch den Signaturen der Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* zu entnehmen, wie etwa Johannes de Ram, Romeyn de Hooghe und Cornelis Decker. In den Jahren von 1660 bis 1680, als der Höhepunkt der Buchproduktion erreicht war, waren mehr als 40 Personen in der Druckerei tätig – dazu zählten Zeichner, Stecher, Drucker sowie Binder und

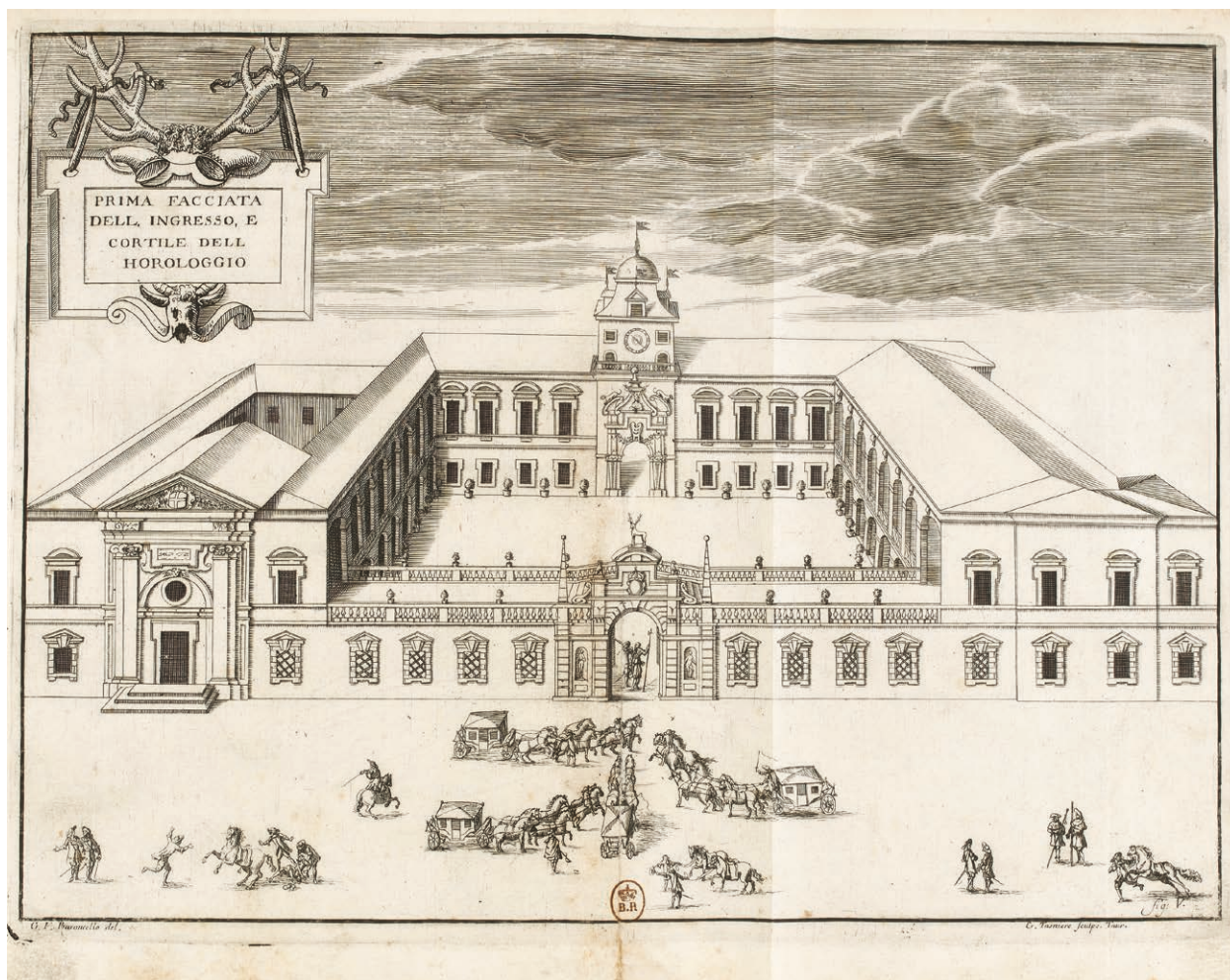


Abb. 22: Giorgio Tasnière nach G. F. Barocello, Vorderseite des Palasts Venaria, aus Carlo di Castellamonte, *La Venaria Reale*, Turin 1642, Taf. V, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, 4-HC-50.

Koloristen.²¹⁹ Wie aus den Briefen Carcagnis zu entnehmen ist, wurden die Mitarbeiter nur für bestimmte Aufträge angestellt und arbeiteten mitunter auch in anderen Druckereien. Deshalb mahnte zum Beispiel Carcagni die rasche Übersendung von neuen Zeichnungen an, um sie radieren zu lassen, da sonst die Kupferstecher andernorts Beschäftigung suchen würde, wodurch sie für längere Zeit nicht mehr zur Verfügung stünden.²²⁰

Die langsame, aber kontinuierliche Auflösung des Verlags Blaeu endete in verschiedenen öffentlichen Auktionen, in denen gedruckte, aber noch nicht verkaufte Buchexemplare sowie die gesamte technische Ausstattung (Druckerpressen, Typen, Platten) versteigert wurden. Einige Details der Versteigerungen sind durch Auktionskataloge und durch Ankündigungen in der

städtischen Zeitschrift *Amsterdamse Courant* bekannt.²²¹ Zum Beispiel wurde am 5. Februar 1693 ebendort die Versteigerung einiger Werke des verstorbenen Joan Blaeu vermeldet, unter denen sich auch Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* befanden.²²² Eine weitere Versteigerung wurde im April 1696 annonciert, auf der auch Kupferplatten von anderen Atlanten, so etwa von Abraham Wolfgang, verkauft wurden.²²³ Darunter befanden sich wahrscheinlich auch die Kupferplatten des *Theatrum Sabaudiae*, da Abraham Wolfgang an der Ausgabe von 1693 beteiligt und wahrscheinlich im Besitz der Platten war. Es ist anzunehmen, dass die Kupferplatten im Rahmen dieser Versteigerung von Adriaan Moetjens gekauft wurden, der eine 1697 neue, in der Struktur jedoch unveränderte Ausgabe veröffentlichte. In den nächsten Jah-



Abb. 23: Seite des Versteigerungskatalogs des Verlags Blaeu, 1695, aus *Proeve der drukkerij van d'ersgenamen van de hr. Joan Blaeu*, Universiteits Bibliotheek, Leiden, 20651 F 12: 33.

ren folgten weitere Auktionen, die größte fand 1695 statt. Hier wurde der Großteil der Kupferplatten, der Maschinen und der Pressen sowie der Typen (es handelte sich um lateinische, griechische und hebräische Buchstaben in verschiedenen Formaten und Arten sowie um Musiknoten, Fleurons und typografische Ornamente) verkauft (Abb. 23, 24).²²⁴ Die letzte Versteigerung von Büchern und Teilen der Ausstattung der Druckerei Blaeu wurde im April 1702 angekündigt: Hier wurden verschiedene Druckplatten der sogenannten Städtebücher von Italien und Stiche mit Darstellungen von Kriegsschauplätzen verkauft.²²⁵

1.5 STRUKTURANALYSE DER VERSCHIEDENEN AUSGABEN

Die erste Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurde 1682 in zwei Bänden in *folio maximo* vom Verlag Blaeu herausgegeben.²²⁶ Der erste Band enthält 160 Seiten und 66 Kupferstiche mit Darstellungen von Turin und den Städten von Piemont. Im zweiten Band werden die Ter-

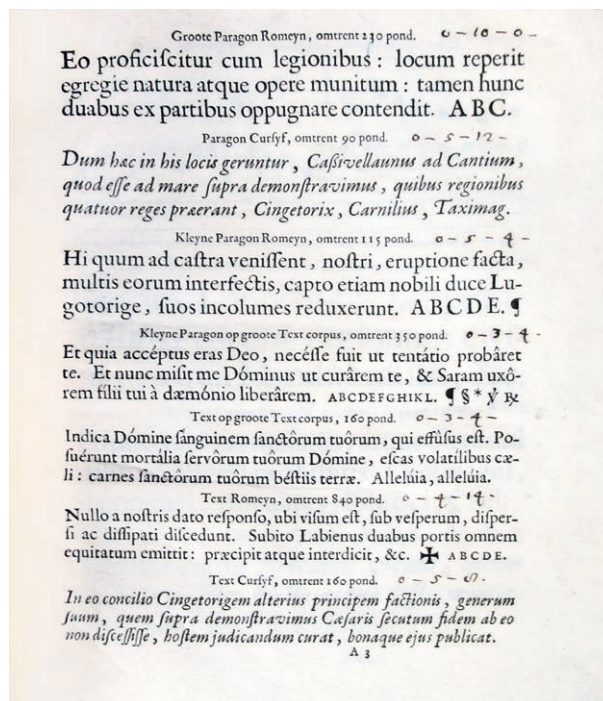


Abb. 24: Seite des Versteigerungskatalogs des Verlags Blaeu, 1695, aus *Proeve der drukkerij van d'ersgenamen van de hr. Joan Blaeu*, Universiteits Bibliotheek, Leiden, 20651 F 12: 33.

ritorien von Savoyen dargestellt, welche auf 188 Seiten mit 69 Kupferstichen dargestellt werden. Diese Struktur wird in den späteren Ausgaben tendenziell ohne Änderungen beibehalten.

Am Anfang der beiden Bände dieser ersten Ausgabe befindet sich ein imposanter Apparat, der gezielt zur Repräsentation der Dynastie und des Herzogs gedacht war: Dabei handelt es sich um ein Wappenschild, die Widmungen und das Widmungsgedicht an den Herzog, die Portraits und den Stammbaum der Familie. Diesen folgt eine ausführliche Beschreibung der Geschichte des Hauses Savoyen sowie der Gebiete Piemont und Savoyen. Daran schließen sich die einzelnen Beschreibungen der Bauten und der Städte an. Diese erste Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* zeigt typografische Elemente, die für den Verlag Blaeu charakteristisch waren und daher auch bei anderen Publikationen verwendet wurden. Die Initialen und die Ornamente am Ende jeder Beschreibung, die sogenannte *Cul-de-Lampe*, sind die gleichen, die dann auch im Versteigerungskatalog des Verlags Blaeu zu finden sind. (Abb. 25, 26, 27) Die Stiche im Buch werden mit dem Signet des Verlags markiert (Abb. 28) und auch



Abb. 25: Detail eines typografischen Ornaments, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 26: Detail eines Initialbuchstabens, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 27: Detail eines Initialbuchstabens, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 28: Detail der Signatur und Druckermarken, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

das für diese Ausgabe verwendete Papier zeigt das Wasserzeichen von Joan Blaeu.²²⁷

Nach der ersten Ausgabe wurden weitere Editionen (Titelblätter in Abb. 29–34) in anderen Sprachen und von anderen Verlegern gedruckt:

| | | | |
|-----------------|------|--|----------------|
| Erste Ausgabe | 1682 | Erben von Joan Blaeu Amsterdam | Latein |
| Zweite Ausgabe | 1693 | Blaeu und andere Verleger (Johannes Janssonius, Abraham Wolfgang, ...) Amsterdam | Niederländisch |
| Dritte Ausgabe | 1697 | Adriaan Moetjens Den Haag | Niederländisch |
| Vierte Ausgabe | 1700 | Adriaan Moetjens Den Haag | Französisch |
| Fünfte Ausgabe | 1725 | Rutger Christoffel Alberts Den Haag | Niederländisch |
| Sechste Ausgabe | 1725 | Rutger Christoffel Alberts Den Haag | Französisch |
| Siebte Ausgabe | 1726 | Rutger Christoffel Alberts Den Haag | Latein |



Abb. 29: Titelseite der Ausgabe von 1693, aus *Tooneel der Heerschappyen van den Hartog van Savoye*, Den Haag 1693, British Library, London, 118.f.9,10.

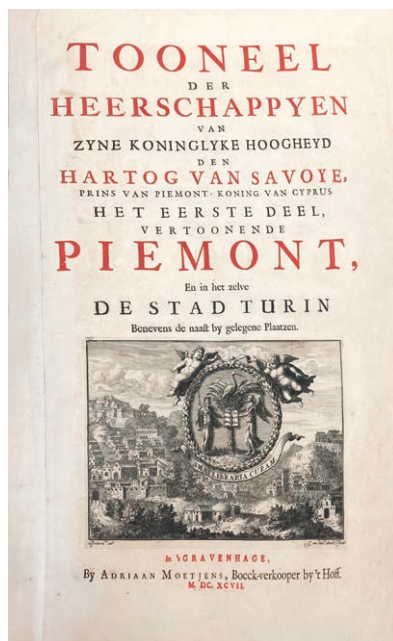


Abb. 30: Titelseite der Ausgabe von 1697, aus *Tooneel der Heerschappyen van den Hartog van Savoye*, Den Haag 1697, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, KW 1045 B 5 [-6].

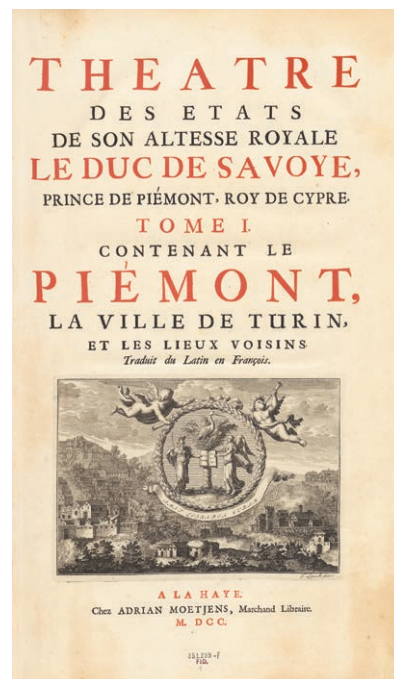


Abb. 31: Titelseite der Ausgabe von 1700, aus *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye*, Den Haag 1700, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafksammlung, FID 251299-F.1,2

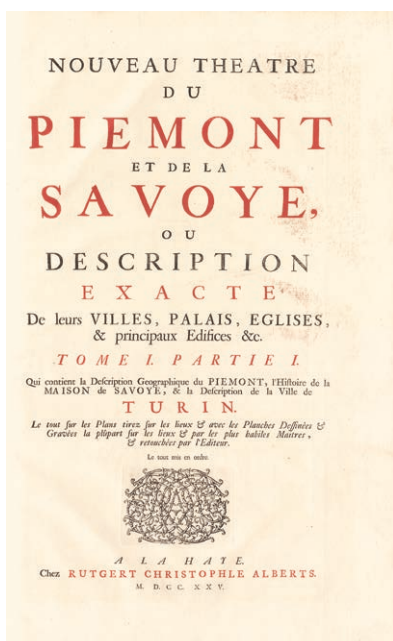


Abb. 32: Titelseite der Ausgabe von 1725, aus *Nouveau Theatre du Piemont et de la Savoye*, Den Haag 1725, Bayerische Staatsbibliothek, München, 2° Mapp I, 1-2.

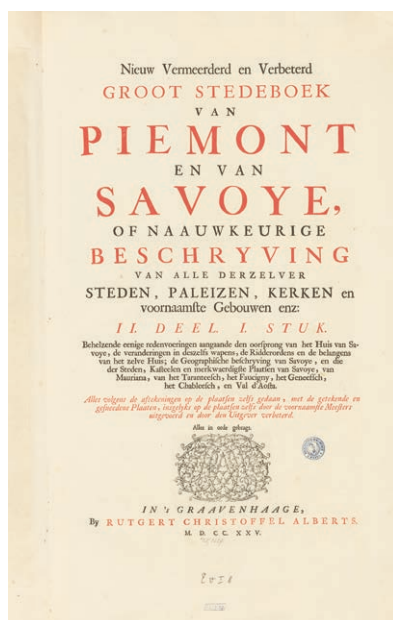


Abb. 33: Titelseite der Ausgabe von 1725, aus *Nieuw Groot Steedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.

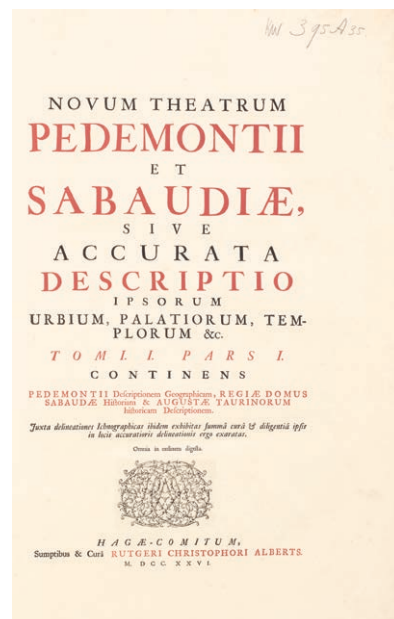


Abb. 34: Titelseite der Ausgabe von 1726, aus *Novum Theatrum Pedemontii et Sabaudiae*, Den Haag 1726, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, KW 395 A 35.

Die zweite Ausgabe des *Theatrum* wurde 1693 herausgegeben. Sie kam ebenso bei der Druckerei Blaeu heraus, die zu diesem Zeitpunkt, wie bereits erwähnt, mit anderen Verlegern zusammenarbeitete: Auf dem Titelblatt stehen nun die Namen der Erben von Jan Janssonius²²⁸, Abraham Wolfgang und die Gebrüder Hendrik und Dirk Boom²²⁹. Diese neue Verlegerkonstellation spiegelte die damalige Zeit wider, die von einer politischen und ökonomischen Krise geprägt war. Der Verlag Blaeu war an einem Tiefpunkt und trat, um wirtschaftlich zu überleben, der *Latijnse Compagnie* bei.²³⁰ Auf dem Titelblatt der zweiten Ausgabe des *Theatrum* findet sich allerdings immer noch die Armillarsphäre, das Symbol des Verlags Blaeu.

Die große Neuerung dieser Ausgabe besteht in der Übersetzung des lateinischen Textes ins Niederländische. Der neue Titel des Buches lautete nun *Tooneel der Heerschappyyen van zyne Koninglyke Hoogheid den Hartog van Savoye, Prins van Piemont, Koning van Cyprus*. Es ist nicht bekannt, wer die Übersetzung anfertigte, aber es dürfte sich dabei um einen Mitarbeiter des Verlags handeln, der auch Übersetzer und Lektoren beschäftigte. Die vollständige Übersetzung der zwei Bände war eine aufwendige Arbeit und sollte ein breiteres Publikum von Buchsammlern und Bibliophilen erreichen.²³¹ Damit verlor das Projekt seine höfische Konnotation, galt doch Latein als geläufige *lingua franca* an den europäischen Höfen, und erhielt einen stärker kommerziellen Charakter: Niederländisch war eine wenig verbreitete Sprache, die aber bei wissenschaftlichen Publikationen, wie Atlanten, und in der Wirtschaft gerne benutzt wurde. Die neue Ausrichtung der Ausgabe zeigt sich bereits auf den ersten Seiten des Buches, da die Lobrede und die Widmungsgedichte von Emanuele Tesauro an den Herzog fehlen. Ersetzt wurden sie durch eine Widmung der Verleger, welche nun die beiden Portraits der Herzöge begleitete.

Die Struktur der gesamten Ausgabe ist im Vergleich zur ersten gleich geblieben: Die Tafeln sind sowohl in der Reihenfolge als auch in der Darstellung unverändert. Des Weiteren ist die Druckermarken des Verlags Blaeu beibehalten, die auf einigen Stichen der ersten Ausgabe bereits erscheint. Auch das Papier, auf dem die Kupferstiche gedruckt sind, zeigt das Wasserzeichen des Verlags.

Die Entscheidung, das *Theatrum* in niederländischer Übersetzung herauszugeben, spricht dafür, dass die Ausgabe allein auf Initiative des Verlags Blaeu und seiner Ge-

schäftspartner entstanden war, ohne Einwilligung und Beteiligung des Turiner Hofes. Hierfür spricht ebenfalls, dass in den Turiner Archiven diese Ausgabe nicht zu finden ist. Es handelt sich allerdings nicht um einen Raubdruck – wie er damals auch schon üblich war –, da der Verlag selbst in das Projekt involviert war, sondern eher um eine Unternehmung, die den finanziellen Problemen der Druckerei geschuldet sein könnte. Mit dieser Ausgabe wollten die Blaeu vermutlich die Produktionskosten des *Theatrum Sabaudiae* abdecken, da die Bezahlung aus Turin immer noch ausstand.

Es ist unklar, wie viele Exemplare dieser Ausgabe gedruckt wurden. Heute befinden sich in öffentlichen Bibliotheken (siehe Kapitel 3 und Anhang II) nur vier Stück. Die Frage, ob schon damals nur wenige Exemplare herausgegeben wurden oder möglicherweise viele der Bände im Laufe der Jahre zerschnitten wurden, um die Stiche einzeln verkaufen zu können, bleibt offen. Dies war eine übliche Vorgehensweise und könnte auch noch in späterer Zeit geschehen sein, als das Niederländische an Bedeutung verlor. Ein original koloriertes Exemplar dieser Ausgabe ist soweit nicht bekannt.

Wie bereits beschrieben, wurde der Verlag Blaeu in den 1690er-Jahren aufgelöst und das Material und die Druckwerke bei verschiedenen Auktionen verkauft.²³² Adriaan Moetjens,²³³ ein Verleger aus Den Haag, erwarb die Platten des *Theatrum Sabaudiae*, mit denen er dann schon wenig später, 1697, eine weitere Ausgabe drucken ließ. Diese ist identisch mit jener von 1693: Sowohl der Titel als auch die Reihenfolge der Texte und Bilder und die Aufteilung der zwei Bände wurden beibehalten. Das Papier zeigt auch das Wasserzeichen der Blaeus. Auf dem Titelblatt sind nun der Name und die Vignette mit dem Motto des neuen Verlags zu sehen. Es handelt sich somit wahrscheinlich um eine neue Vermarktung des Buches, das von den Blaeus 1693 gedruckt worden war und nun lediglich mit einem neuen Titelblatt versehen wurde. Das Buch wurde „In's Gravenhage, by Adriaan Moetjens, Boek-verkooper byt Hoff. MDCXCVII“ herausgegeben. Hier bezeichnet sich Moetjens ausdrücklich als Buchhändler und nicht als Verleger. Auch sein Motto „AMAT LIBRARIA CURAM“ legte mehr Wert auf die Bücher als auf deren Produktion.

Moetjens publizierte noch eine weitere Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* im Jahr 1700. Diese Version wurde ins Französische übersetzt und ist unter dem Titel *Thea-*

tre des Etats de Son Altesse Royale Le Duc de Savoye, Prince de Piémont, Roy de Cypre erschienen. In der Einleitung dieser Ausgabe lässt sich erstmals direkt der Ankauf der Kupferplatten durch Moetjens belegen:

Le Sieur Moetjens ayant acheté les Planches des Héritiers de Monsieur Blaeu, ayant fait traduire en François tout l'Ouvrage dans ces deux Volumes, a crû qu'il falloit aussi les faire précéder de la traduction Française de la même Description; & c'est ce que l'on va lire.²³⁴

Von Moetjens werden einige Briefe im Staatsarchiv von Turin aufbewahrt.²³⁵ Einer dieser Briefe stammt aus dem Jahr 1714 und legt die Motive dar, die ihn dazu bewogen hatten, eine vierte Ausgabe zu publizieren:

L'Edition du Theatre du Piemont et de la Savoye en deux volumes que j'ai donnée au public il y a quinze ans, apres l'avoir dediée et fait offrir a Vôtre Majesté, par Monsieur le Comte de la Tour, fuit un de ces services inspirées par le cœur, pour rendre recommandables et Vôtre Majesté, et Ses Etats.²³⁶

Deutlich wird, dass die Ausgabe von 1700 auf Initiative des Verlegers und Buchhändlers entstanden war. Der Verleger Moetjens hatte auch direkten Kontakt mit den Gesandten des Herzogs, dem Conte de la Tour, dem Marchese San Tommaso und dem Herrn Frichiniono, die in anderen Passagen des oben zitierten Briefes erwähnt wurden.²³⁷ Der Grund für die Kontaktaufnahme von Moetjens mit dem Turiner Hof ist rasch geklärt: Er bat die Savoyer um einen Zuschuss für die Erstellung der neuen französischen Auflage, die ihm anscheinend auch zugesagt wurde, denn in einem Brief vom 23. Oktober 1714 schreibt er von einer Entschädigung für diese Ausgabe, die ihm der Herzog versprochen habe.²³⁸

Es ist allerdings kein Vertrag bzw. sonstiges Dokument erhalten, welche die versprochene Erstattung der Kosten, wie Moetjens behauptet, belegen würden. Zu dieser Zeit war es auch üblich, Subskribenten für die Finanzierung einer Publikation zu finden. Die Anfrage von Moetjens scheint aber zu spät bei den Savoyern angekommen und daher mehr ein Ersuchen um die partielle Rückerstattung der Kosten gewesen zu sein. Ferner wird in dem Briefwechsel die niederländische Ausgabe

des Buches von 1697 erwähnt, die aber hier als neue Ausgabe von Moetjens und nicht als neue Vermarktung eines bereits gedruckten Werkes der ehemaligen Druckerei Blaeu dargestellt wird. In einem Brief von 1710 heißt es, dass Moetjens nur aus Bewunderung für den Herzog das *Theatrum Sabaudiae* während des letzten Krieges in zwei großen Foliobänden auf Französisch und auf Niederländisch herausgebracht habe.²³⁹ Entsprechend stellt er keine Rechnung, sondern fragt nach einer Entschädigung für die entstandenen Kosten („recompense proportionnée à la depense qu'il y seroit“). Neben den Ausgaben, die sich auf 8000 Silbrecus belaufen haben sollen, zählt Moetjens in diesem Brief auch die am Werk beteiligten Personen auf, bei denen es sich um die bekanntesten Autoren Hollands, die renommiertesten Stecher, die genauesten Korrektoren und die fähigsten Drucker handele.²⁴⁰

Diese Ausgabe auf Französisch scheint wertvoller als die niederländische zu sein. Das Titelblatt hat die Titelbuchstaben in Schwarz und Rot, wie es im 18. Jahrhundert in Mode war. Auf der ersten Seite befindet sich das Signet des Verlegers: eine Palme und ein Pelikan, die von einem Kranz mit dem bekannten Motto umrahmt sind. Dieses Signet wurde individualisiert, da hier Athena und ein Engel dargestellt sind, die ein Buch mit den Worten „Sabaudia“ und „Pedemontium“ zeigen (Abb. 35). Darüber hinaus wird das Verlegerzeichen in eine größere Vignette mit einer Stadtlandschaft eingefügt, die den Inhalt des Buches andeutet. Neue *Cul-de-Lampe* und elegante typografische Ornamente wurden hinzugefügt (Abb. 36), sie haben jedoch keinen Bezug zum Text und stellen Ranken, Putten, *amorini* und Bacchanalien dar. Es scheint, dass diese Ornamente aus anderen Publikationen stammen, so etwa aus den weit verbreiteten Emblemata. In dieser Ausgabe sind eine Widmung und ein neues Portrait von Viktor Amadeus II. hinzugefügt worden; Letzteres folgt den Bildnissen von Karl Emanuel II. und Maria Johanna Baptista. In dieser Ausgabe sind auch die Lobreden über die beiden Herzöge aus der ersten Ausgabe wieder eingefügt. Die restlichen Teile des Buches, wie die Abbildungen und deren Reihenfolge mit den Beschreibungen, sind mit den anderen Ausgaben identisch. Der Stammbaum wurde um die Nachkommen der letzten Generation ergänzt und aktualisiert.

Eine weitere und kurz danach publizierte Ausgabe ist in der Forschung umstritten. Koeman spricht über eine



Abb. 35: Detail des Signets von Adriaan Moetjens, aus *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye*, Den Haag 1700, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, FID 251299-F.1,2.



Abb. 36: Typografisches Detail, aus *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye*, Den Haag 1700, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, FID 251299-F.1,2.

Abb. 37: Detail eines Buchstabens, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.



neue Auflage des *Theatrum Sabaudiae* im Jahr 1704/05, die nach seiner Angabe im Verlag von Pierre Mortier entstand.²⁴¹ Die Ausgabe soll sowohl auf Französisch als auch auf Lateinisch erschienen und als vierter Teil des

Theatrum Italiae (nach den Bänden über Rom, über den Kirchenstaat, über Sizilien und Neapel) verbreitet worden sein. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte allerdings kein Exemplar dieser Ausgabe gefunden werden.

Die letzte Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurde in den Jahren 1725 und 1726 in drei Sprachen veröffentlicht. All diese Bände gab Rutgert Christoffel Alberts heraus.²⁴² 1725 wurden eine Version auf Niederländisch und eine auf Französisch publiziert: das *Nieuw Vermeerderd en Verbeterd Groot Stedeboek van Piemont, en van Savoye* und das *Nouveau Theatre du Piemont et de la Savoye, ou description exacte de leurs Villes, Palais, Eglises, & principaux Edifices &c...* Der niederländische Titel bezeichnet die Ausgabe ausdrücklich als „neu, vergrößert und verbessert“. 1726 folgte eine Auflage auf Latein: das *Novum Theatrum Pedemontii et Sabaudiae, sive accurata Descriptio ipsorum Urbium, Palatiorum, Templorum &c*. Auf allen Titelblättern werden die rot-schwarzen Titel mit folgendem Hinweis ergänzt, um die Rolle des Verlegers zu erklären: „Le tout sur le Plans levez sur les lieux & avec les Planches Dessinées & Gravées la plûpart sur les lieux & par les plus habiles Maitres, & retouchées par l'Editeur. Le tout mis en ordre.“²⁴³

Die Struktur dieser letzten Ausgaben ist anders als die der vorhergehenden. Die zwei Bände wurden nun weiter unterteilt (Band I: Teil I und II; Band II: Teil I und II) und entsprachen den vier geografischen Teilen des Herzogtums. Der erste Teil des ersten Bandes enthält die Geschichte des Hauses Savoyen und präsentiert die Stadt Turin und deren Bauten. Im zweiten Teil werden die Lustschlösser und die Städte um Turin herum – wie Venaria, Rivoli, Susa, Carignano – gezeigt. Der erste Teil des zweiten Bandes stellt die Städte von Savoyen, Maurienne, Genevoise und Chablais und jene aus dem Aostatal dar. Der zweite Teil ist den Territorien und den Städten von Piemont (Vercelli, Cuneese, Astigiano, Nizza, Monferrato) gewidmet. Des Weiteren wurde auf die Widmung und die Gedichte verzichtet, wobei die repräsentative Funktion durch die panegyrischen Texte zur Geschichte der Dynastie und zu den ‚Heldentaten‘ der savoyischen Prinzen erhalten blieb.

Das Papier dieser neuen Ausgaben trägt nicht länger das Wasserzeichen des Verlags Blaeu. Die Stiche wurden in einer neuen Reihenfolge angeordnet und erstmals mit einer Nummerierung versehen. Einige davon sind neu – wie etwa das Portrait des Prinzen Eugen, der dank seiner militärischen Erfolge maßgeblich zum Ansehen der Savoyer beitrug. Auch Abbildungen und Beschreibungen einiger Städte wurden neu eingefügt – entsprechend der



Abb. 38: Detail eines Buchstabens, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.

neuen politischen Lage in der Region. Ebenso wurden die schon vorhandenen Texte aktualisiert: Zum Beispiel wurde die französische Belagerung der Stadt Turin von 1706 – und der folgende Sieg gegen die Franzosen – feierlich beschrieben und im Text ergänzt (Details im Kapitel 2.3)

Einige Texte wurden in allen drei Auflagen neu übersetzt, während andere gleich geblieben sind: In der lateinischen Ausgabe von 1726 zum Beispiel wurden die Beschreibungen der Edicola del Santissimo Sacramento sowie des Rathauses von Turin neu verfasst. Die Texte über Mirafiori und über die Stadttore Turins dagegen stimmen mit dem Text der ersten Ausgabe von 1682 überein – nur das Layout und die Schriftart wurden geändert. Auch die niederländische Ausgabe von 1725 enthält neue Übersetzungen einiger Beschreibungen, wie etwa die des Bastion Verde. Es lässt sich nur schwer sagen, warum bestimmte Übersetzungen neu angefertigt wurden, da viele Bauten, die neu beschrieben wurden, weder modernisiert noch verändert worden waren. Vom Inhalt her wurden die Texte in allen Ausgaben nicht geändert, sondern es wurde teilweise nur ein anderes Vokabular genutzt. Mitunter wurden auch Passagen aus alten Texten wiederverwendet und um neue Absätze ergänzt. Zum Beispiel bleibt die Geschichte des Wunders von Turin bei der Beschreibung der Edicola del Santissimo Sacramento in der neuen lateinischen Ausgabe gleich, lediglich eine neue Einleitung über die Bedeutung dieses Baues für die Stadt wurde dem Text vorangestellt.²⁴⁴ Auch die Initialen der



Abb. 39: Detail aus der Tafel der Villa von Cristina von Frankreich, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.



Abb. 40: Detail aus der Tafel von Hautecombe, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.



Abb. 41: Typografisches Detail, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.

jeweiligen Texte wurden eigens für diese Ausgaben des Buches erstellt – wie etwa der Buchstabe M, der mit einer Allegorie des Flusses Po und mit zwei Putten, welche die Wappen von Piemont und Savoyen halten, geschmückt ist (Abb. 37, 38).

Bemerkenswert ist ferner, dass die Qualität der Drucke geringer ausfiel, da die Platten schon abgenutzt waren. Daher erscheinen einige Details etwas blass und unscharf und es finden sich auf einigen Blättern Flecken von Druckfarbe (Abb. 39, 40). Die Druckermarken der Blaeu, die auf einigen Stichen der vorigen Ausgaben vorhanden war, wurde entfernt und in manchen Fällen durch die Marke von Alberts ersetzt.²⁴⁵ Dabei wurden die Tafeln auch neu nummeriert. Ein weiterer markanter Unterschied zwischen diesen neuen Auflagen und den vorigen besteht bei den typografischen Ornamenten, die feiner ausgearbeitet und detailreicher sind (Abb. 41, 42).

Sie stammen nicht mehr aus der Druckerei Blaeu, wie in der Ausgabe von Blaeu oder jener von 1697, sondern sind eindeutig neu: *Ramages*, Puttenköpfe, *Emblemata* und *Fleurons* entsprechen dem Geschmack des 18. Jahrhunderts. Einige dieser Ornamente wurden eigens für die neue Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* erstellt. Weitere lassen sich mit anderen Publikationen in Verbindung bringen – so etwa mit dem erwähnten Buch von Dumont über die Schlachten des Prinzen Eugen von Savoyen (Abb. 43).²⁴⁶ Oft wurde sogar unter dem Titel der Beschreibung eine kleine Abbildung eingefügt, die eng mit dem Thema verbunden ist, wie etwa eine kleine schematische Darstellung der Belagerung Turins (Abb. 44), wie es in Publikationen mit militärischem Charakter üblich war. Ferner wurde für diese Version des *Theatrum Sabaudiae* eine großzügigere und etwas elegantere Seitengestaltung gewählt: Jedes Kapitel fängt auf der rechten Seite, wie bei den ersten Ausgaben, mit dem Titel und einem individuellen Ornament an.

Ein interessantes Detail hinsichtlich der Verbreitung und Vermarktung des Buches findet sich am Ende des Bandes: Nach dem Inhaltsverzeichnis jedes Teiles wird ein kurzer Hinweis für den Buchbinder gegeben: „Cette Table doit vous servir de regle pour mettre en ordre les Descriptions & les plans qui suivent toûjours les Descriptions, & qui sont marquez ici en Italice“. Dieser Hinweis war notwendig, da die Bände ungebunden verkauft wurden, sodass jeder Käufer seinen eigenen Einband verwen-



Abb. 42: Typografisches Detail, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.

den konnte. Damals war es üblich, dass die Bücher einer Privatbibliothek mit einem individualisierten Einband – mit dem Wappen oder dem Motto der Familie – und mit einer bestimmten Anordnung und Signatur versehen wurden. Um ein bekanntes Wiener Beispiel zu nennen: In der umfangreichen Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen waren die Bände in feinem Maroquin-Leder mit eingepprägten Wappen gebunden und dem Wissensgebiet entsprechend nach Farben sortiert.



Abb. 43: Vignette mit Eugen von Savoyen, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.



Abb. 44: Vignette mit der Belagerung von Turin, aus *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*, Den Haag 1725, Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, 2° HG 3/8.

2. BILD-TEXT-ANALYSE DES *THEATRUM SABAUDIAE*

Das *Theatrum Sabaudiae* besteht aus Texten und Bildern, die sich gegenseitig ergänzen und zusammen einen Repräsentationsapparat bilden. Die schon in der Antike begründete Tradition der bildlichen oder literarischen Beschreibung fand seinen Höhepunkt in der Frühen Neuzeit, als Texte und Bilder nun kombiniert wurden. Das Verhältnis zwischen ihnen ist aber im *Theatrum Sabaudiae* nicht immer reziprok: Die Texte beziehen sich oft nur mittelbar auf die sie begleitenden Bilder. Beispielsweise finden sich zwar bei der Beschreibung des Schlosses Valentino²⁴⁷ oder der Sindone-Kapelle²⁴⁸ Hinweise auf die Tafeln, jedoch wird auf diese nicht weiter eingegangen.

Die Kupferstiche im Buch sind aber auch als selbständiges Element gedacht, da oft die Titel in den Kartuschen oder Bänden so lang sind, dass die Tafeln keine weitere Beschreibung bräuchten. Dabei werden Details über die Entstehung der Stadt und des Bauwerkes gegeben sowie eine kurze Beschreibung der architektonischen Gestaltung oder urbanen Struktur. In diesen wenigen Zeilen werden auch die Herzöge genannt, die für die Gründung oder die Entwicklung der Stadt eine wichtige Rolle gespielt haben, oder, die den Bau des Schlosses oder der Kirche gesteuert haben. Diese Inschriften enthalten daher alle wichtigen Informationen und erlösen das Bild von ihrer Abhängigkeit vom Text. Für die originalen Inschriften auf den Tafeln siehe das Werkverzeichnis.

Eine andere besondere Eigenschaft ist, dass im Buch sich auch Beschreibungen von Städten oder Bauten finden, die keine Tafeln haben, wie im Fall des Passes vom Großen St. Bernhard. Umgekehrt gibt es auch Tafeln, wie die Darstellung der Kapuziner-Kirche in Turin, die von keiner textlichen Beschreibung begleitet sind.

Ein Grund für das lose Verhältnis zwischen Texten und Bildern ist, dass diese zu verschiedenen Zeiten und von unterschiedlichen Autoren und Künstlern erstellt wurden. Nur am Ende wurden alle Dokumente am Turiner Hof gesammelt und zusammengestellt. Hier wurde auch die genaue Reihenfolge und welche Texte und Bilder in die Bände des *Theatrum* aufgenommen werden sollten, festgelegt und nach Amsterdam kommuniziert. Ein undatiertes Dokument hat sich im Turiner Archiv erhalten, das die Ordnung und die damit verbundenen Absichten festlegt: Im ersten Band wird zunächst die Stadt Turin, Residenzstadt der Herzöge, dargestellt, dann die Sakral- und Profanbauten der Stadt, danach die Lustschlösser und schließlich die anderen wichtige Städte des Herzogtums: zuerst diejenigen in der Umgebung von Turin, danach die Ortschaften in den Territorien um Susa, Cuneo und Saluzzo.²⁴⁹

Auf diesen Hinweis folgt im selben Dokument eine genaue Liste mit den Beschreibungen und den Tafeln, die das *Theatrum* bilden. Bei einem Vergleich zwischen diesem Register und den tatsächlich publizierten Bänden ist kein Unterschied festzustellen. Der anonyme Autor dieser Schrift betont am Ende, dass dies die richtige Reihenfolge sei, und bittet zum einen um Kontrolle und gegebenenfalls Korrektur und zum anderen darum, die Liste nicht mit Bildern zu erweitern, die nicht vom Hof genehmigt wurden.²⁵⁰ Sowohl in den Texten als auch in den Bildern wird die Rolle der herzoglichen Familienmitglieder, die bei der Erstellung der jeweiligen Bauten involviert waren, überzeichnet. Sie werden nicht nur als Auftraggeber der Bauten, sondern als Planer benannt, wie es in höfischen Architekturpublikationen üblich war. So wurde der Bau der neuen Kapelle



Abb. 45: Gressio, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

für das Grabtuch in Turin in der Beschreibung als Idee und Schöpfung von Karl Emanuel II. geschildert: Er habe das Projekt weiterentwickelt und viele Fehler behoben.²⁵¹

Im Folgenden werden die Bilder und die Texte des *Theatrum Sabaudiae* im Detail analysiert: Anhand archivalischer Quellen wird die Entstehungsgeschichte einiger Tafeln und Texte erläutert und es werden die beteiligten Künstler (Zeichner, Kupferstecher, Koloristen etc.) sowie die Autoren der Texte identifiziert und benannt. Darüber hinaus werden die Darstellungsmodi der Tafeln analysiert, um die verschiedenen Präsentationsstrategien des Turiner Hofes zu erläutern. Schließlich wird ein Vergleich mit anderen Publikationen angestellt.

2.1 DIE TAFELN

Das *Theatrum Sabaudiae* enthält insgesamt 135 Tafeln: 66 im ersten Band und 69 im zweiten Band. Es handelt sich um großformatige Kupferstiche. Alle bekannten Informationen zu den Tafeln werden im Werkverzeichnis der vorliegenden Arbeit zusammengefasst; dazu zählen, neben dem Titel und der Größe, falls vorhanden die Datierung, Angaben zu der Druckermarke und zu den ausführenden Künstlern oder die Quelle der Zuschreibung an diese und weiterführende Anmerkungen.

Die Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* wurden unabhängig vom Text gedruckt und mit diesem erst bei der Bindung zusammengefügt. Die meisten von ihnen verfügen über dasselbe Format (das Blatt misst ca. 573 × 666 mm), was einer Doppelseite entspricht. Neben diesen Tafeln finden sich vereinzelt solche, die das Format einer Textseite (das Blatt misst ca. 573 × 333 mm) haben; sie zeigen entweder eine oder zwei übereinander angeordnete Darstellungen. Ferner gibt es auch wenige Tafeln, die aus mehreren Blättern bestehen und mehrfach gefaltet sind. Sie können eine Länge von bis zu circa 1100 mm erreichen.

Man würde erwarten, dass die Größe der Darstellungen von der Bedeutung der abgebildeten Städte oder Bauten abhängt. Jedoch wurde beispielsweise dasselbe Format für die Vogelschauerspektive von Turin wie auch für kleinere und weniger bedeutende Städte gewählt, wie etwa Gressio (Abb. 45) und Andorno (Abb. 46), die aber in eine üppige Landschaft eingefügt sind.

2.2.1 KÜNSTLER AM TURINER HOF

Verschiedene Künstler am Turiner Hof und in den Provinzstädten waren für die Vorzeichnungen zu den Kupferstichen des *Theatrum Sabaudiae* verantwortlich, was auch einige Unterschiede in den Darstellungsmodi sowie in der künstlerischen Qualität zufolge hatte. Nicht alle



Abb. 46: Andorno, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Namen sind heute bekannt, da viele Drucke unsigniert blieben und sich auch keine Vorzeichnungen erhalten haben, die Rückschlüsse auf deren Entwerfer zulassen könnten. Die Identität einiger beteiligter Personen kann aber zum Teil der Korrespondenz und den Verträgen sowie den Rechnungen für die Aufträge entnommen werden (siehe Werkverzeichnis). Eine Identifikation der am *Theatrum Sabaudiae* beteiligten Künstler und Zeichner wurde erstmals von Ada Peyrot unternommen.²⁵² Die vorliegende Arbeit baut auf Peyrots Erkenntnissen auf und versucht, wo möglich, die fehlenden Zuschreibungen zu ergänzen.

Zu den Mitarbeitern, die im Folgenden vorgestellt werden, zählten beispielweise die renommierten Künstler Giovanni Tomaso Borgonio und Giovenale Boetto. Ferner geben einige der signierten Tafeln Auskunft über weniger bekannte Zeichner, wie etwa Michelangelo Morello, Simone Formento oder Paolo Morosino. Es bleibt unklar, warum nicht alle Tafeln signiert wurden. Viele der bereits gestochenen Kupferplatten gingen beim Brand der Druckerei Blaeu verloren oder wurden teilweise beschädigt. Möglicherweise waren einige Namen nicht mehr lesbar und wurden im Zuge der Reparatur oder Neuankfertigung der Platten nicht mehr aufgenommen. Vielleicht waren sogar die Zeichnungen, die aus Turin kamen, nicht immer signiert.

GIOVANNI TOMASO BORGONIO

Ein Großteil der zeichnerischen Vorlagen für die Tafeln des *Theatrum* wurde von Giovanni Tomaso Borgonio erstellt.²⁵³ Borgonio war Ingenieur, Kartograf und Vermesser am Turiner Hof. Darüber hinaus begann er seine Tätigkeit im Dienste der Savoyer in den 1640er-Jahren, als er mit der Darstellung von prächtigen Miniaturen einiger Ballette und Theaterstücke beauftragt wurde.²⁵⁴ In den Turiner Bibliotheken werden noch heute viele dieser Alben aufbewahrt, in denen nicht nur aufwendige und idealisierte architektonische Kulissen enthalten sind, sondern auch reiche Kostüme und Bühnenmaschinerien (Abb. 47, 48).²⁵⁵

Die Karriere von Borgonio setzte sich unter Karl Emanuel II. fort, als der Herzog ihn zum Zeichen- und Kalligrafelehrer für seine Kinder ernannte.²⁵⁶ Gemäß der höfischen Tradition bemühte sich der Künstler auch um einen sozialen Aufstieg: Borgonio bekam in den folgenden Jahren den Titel *Segretario da camera*, die entsprechende Entlohnung²⁵⁷ sowie die Protektion und die Unterbringung²⁵⁸ im Palast. Borgonios Karriere als Künstler erreichte im Jahr 1671 ihren Höhepunkt, als er zum Vorsteher der *Compagnia di San Luca* in Turin ernannt wurde, aus der 1678 die *Accademia di pittura, scultura et architettura* hervorging.²⁵⁹

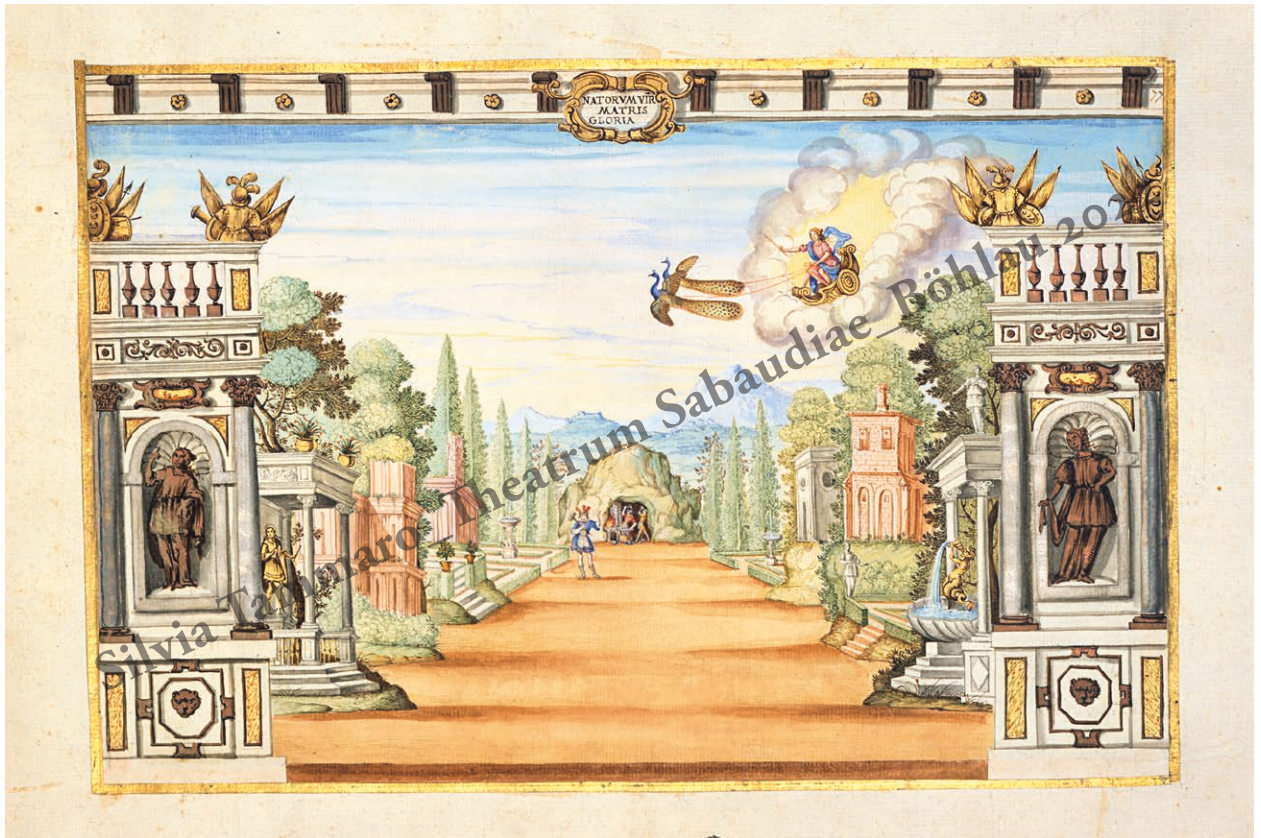


Abb. 47: Giovanni Tomaso Borgonio, Die Schmiede des Vulcanus, ca. 1650, Federzeichnung, koloriert, aus *L'Educazione di Achille e delle Nereidi*, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, qV58, f. 76.

Aus der Korrespondenz, die Borgonio vorrangig mit der Herzogin Maria Johanna Baptista unterhielt, wird seine zentrale Rolle für die Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* deutlich. Er war nicht nur Zeichner zahlreicher Veduten, sondern koordinierte auch die anderen beteiligten Akteure.²⁶⁰ Dazu stand Borgonio in Kontakt mit dem Herzogspaar und mit Pietro Gioffredo, Gaspare Carcagni und der Familie Blaeu. Er war ferner derjenige, der die Zeichnungen und die Texte sammelte, um sie nach Amsterdam zu schicken. Borgonio verfasste sogar einige Beschreibungen selbst oder nahm zumindest eine Revision der Texte vor – wie etwa für die Beschreibung des Jagdschlusses Venaria:

La relatione della Venaria rimandata da M.r Blaeu sarebbe bene ch'io la vedessi, perché vi manca la descriptione della fontana dell'Hercole, la grotta de Trittoni, Ninfe, mostri et altre figure che rendono quell'opera tanto celebrata in tutta l'Europa. In oltre mi manca

il cambiamento della fagianeria, con la cetroniera che fa sì bel frontespicio al palazzo verso mezzo giorno. Le inscrizioni delle due chiese che sono in Piazza con l'augmento della nuova strada verso Altezzano, quali cose tutte, quando diedi le memorie al Cavalier Panealbo, non erano ancora fuori dall'idea di Vostra Altezza Reale che le hà poi date in luce molto tempo appresso.²⁶¹

Der Umfang seiner Arbeit ist nicht genau abzuschätzen. Einige Tafeln können ihm sowohl durch die Signatur als auch dank einer Liste der von ihm angefertigten Vorzeichnungen, die er selbst für die Bezahlung seiner Arbeit erstellt hatte, zugeschrieben werden.²⁶² Diese Liste ist aber nicht vollständig, da nur die Tafeln für die Stadt Turin gelistet werden. Weitere von ihm gemalte Ansichten werden in Briefen, in denen Borgonio über seine Tätigkeit am Hof berichtet, erwähnt und in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Einige dieser Dokumente



Abb. 48: Giovanni Tomaso Borgonio, Sala Regia, ca. 1681, Federzeichnung, koloriert, aus *Lisimacco*, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, qV49, f. 41.

Abb. 49: Zwei Reisende (Borgonio und sein Helfer?) in einem Detail der Tafel von Tenda, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



weisen zum Beispiel auf eine Reise Borgonios (Abb. 49) in die französischsprachigen Regionen in Savoyen hin: Von April bis Juni 1674 besuchte er die Städte Annecy, Chambéry, Thonon sowie Évian (Abb. 50, 51) und fertigte einige Veduten an.²⁶³ Während dieser Reise hatte Borgonio eine Doppelfunktion inne: Er besuchte die Befestigungen und die Zitadellen in den Provinzstädten als Inspektor und zeichnete – während dieser Prüfungen – die Bauten, die in das Buch aufgenommen werden sollten.

Der Turiner Hof brachte Borgonio große Wertschätzung entgegen. Zum einen betraute er ihn mit den Tafeln der Residenzstadt und ihrer wichtigsten Bauten: mit der Vogelschauperspektive und mit dem Stadtplan



Abb. 50: Évian, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

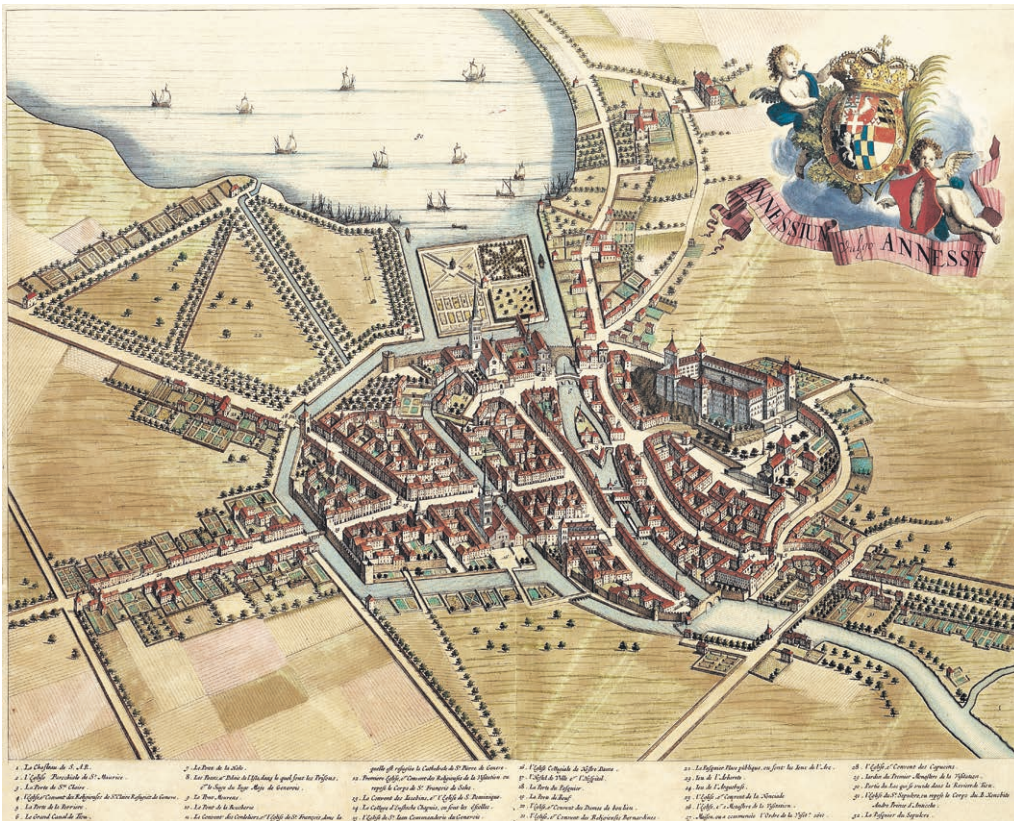


Abb. 51: Annecy, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



Abb. 52: Passstraße La Crotte, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Turins, mit den heutigen Piazza Castello und San Carlo, mit dem Rathaus mit dem Jagdschloss Venaria. Zum anderen war es Borgonio gestattet, Vorschläge zu machen hinsichtlich der Objekte, die man in das *Theatrum Sabaudiae* noch einbeziehen könnte. So berichtete er zum Beispiel aus der Stadt Vercelli, dass die Basilika von Sant'Andrea ein geeignetes Bauwerk für den Prachtband sei.²⁶⁴ Das Abbild dieser gotischen Basilika fand am Ende keinen Platz im Buch, wahrscheinlich aufgrund ihrer ‚altmodischen‘ Fassade. Die Stadt Vercelli ist im *Theatrum* mit zwei Vogelschauerspektiven sowie mit einem Aufriss und einem Grundriss der Porta di Torino vertreten.²⁶⁵ Wenngleich die Risse des Tores unsigniert sind, kann davon ausgegangen werden, dass Borgonio der Schöpfer dieser Darstellung ist, da er in

einem Brief über dieses Bauwerk mit Bewunderung berichtet²⁶⁶ und die Einfügung einer Tafel in das Buch empfohlen hat.

Der Umfang des Engagements Borgonios wird aus weiteren Briefen deutlich. Er konnte auch entscheiden, auf welche Art und Weise die Darstellung angefertigt werden sollte. Beispielsweise beschrieb der Künstler seine Überquerung des Passes De La Crotte (Abb. 52), eine wichtige Verbindung zwischen Savoyen und Piemont, die von Herzog Karl Emanuel II. modernisiert und vergrößert worden war.²⁶⁷ An der Straße gab es eine Dedikationstafel an den Herzog, die aber, nach Meinung Borgonios, ungenügend sei, da die Buchstaben der Inschrift hässlich und die Tafel tief zwischen teils verbergenden Felsen angebracht sei.²⁶⁸



Abb. 53: Denkmal bei der Passstraße, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Borgonio empfiehlt weiter, ein neues Denkmal errichten zu lassen, und schlägt vor, dieses an einer erhöhten Stelle zu positionieren, sodass man von dort aus die gesamte Alpenstraße in ihrem Verlauf bewundern könne. Am Ende seines Briefes gesteht der Künstler ein, dass er in seinen Zeichnungen für das *Theatrum Sabaudiae* dieses Denkmal idealisiert wiedergegeben habe, da er es aufgrund seiner aktuellen mangelhaften Qualität nicht für darstellungswürdig befunden habe.²⁶⁹ Das neue, nun auf der Tafel dargestellte Monument (Abb. 53) erweist sich als elaborierte Ädikula mit prächtiger Wappenkartusche und Widmung an den Herzog. Nach dem Vorschlag Borgonios wurde diese Ädikula tatsächlich verwirklicht und befindet sich noch heute an dieser Stelle.²⁷⁰

Während seiner Reise durch Piemont und Savoyen konnte Borgonio seine Fachkompetenzen einbringen

und einige Vorschläge sowie seine Meinung zu gewissen laufenden städtebaulichen und architektonischen Projekten äußern. So berichtet er über den Plan, einen Friedhof vor dem Schloss in Annecy entstehen zu lassen, dem er aber ablehnend gegenüberstand, da sich dann die Begräbnisstätte vor dem Schloss befinden würde und auch nicht genügend Platz vorhanden zu sein scheine. Sein Vorschlag hingegen sieht den Friedhof auf der anderen Seite der Kirche, neben dem Pfarrhaus vor. Entsprechend versah Borgonio den Brief mit einer Zeichnung seiner Idee.²⁷¹

Der Umstand, dass Borgonio seine Briefe in der Regel an Maria Johanna Baptista adressierte, obwohl der Herzog in diesen Jahren noch lebte, belegt und bestätigt die zentrale Rolle, welche die zweite Herzogin bei diesem Projekt innehatte (siehe Kapitel 1,3).²⁷²

Aus den archivalischen Quellen kann geschlossen werden, dass die Bezahlung der Künstler für die Zeichnungen zum *Theatrum* nicht immer durch den Hof erfolgte, sondern mitunter durch die Personengruppen, die mit den dargestellten Orten in Verbindung standen. Zum Beispiel musste der Stadtrat von Turin Borgonio jene zehn Tafeln bezahlen, die keine Bauten der herzoglichen Familie zeigen.²⁷³ Die Entlohnung Borgonios bestand nicht nur in Geld, sondern zusätzlich auch in Unterkunft und Verpflegung für ihn und seine Mitarbeiter,²⁷⁴ wie auch in diesem Fall aus seiner Korrespondenz zu entnehmen ist.

GIOVENALE BOETTO

Giovenale Boetto war ein weiterer bekannter Künstler, der am *Theatrum Sabaudiae* beteiligt war.²⁷⁵ Boetto war Landsmann und Zeitgenosse Emanuele Tesausos, dessen Familie ebenfalls aus Fossano stammte. Beide arbeiteten 1632 gemeinsam an den *Dies fasti*, einem panegyrischen Werk für Herzog Karl Emanuel I., das aber nie beendet wurde.²⁷⁶ Wahrscheinlich erhielt Boetto durch die Vermittlung Tesausos Zugang zum Hof, wodurch er in den Dienst der herzoglichen Familie trat.

Als Maler ist Boetto für seine Kupferstiche (Abb. 54) bekannt, die, laut Andreina Griseri, stilistisch zwischen Manierismus und Caravaggismus schwanken.²⁷⁷ Seine Zeichnungen für das *Theatrum Sabaudiae* werden von einem Chiaroscuro charakterisiert, durch das die Schat-

Abb. 54: Giovenale Boetto, Fest in Piazza Castello, 1650, Radierung, Metropolitan Museum of Art, New York, 51501254.



Abb. 55: Bra, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



ten eine besondere Tiefe in der Landschaft erzeugen. Boetto war zudem Architekt und Kartograf, sodass er 1631 zum *Architetto di Sua Altezza Reale* ernannt wurde.²⁷⁸ Als solcher war er unter anderem für die Erkundung der Befestigung und der Erstellung von Karten zuständig.

Im ersten Band des *Theatrum Sabaudiae* zeichnete und signierte Boetto mehrere Tafeln – so etwa die Veduten von Bra (Abb. 55), Fossano, Demonte, von der Kartause von Pesio und von Cuneo sowie den Stadtplan der letztgenannten Stadt. Im zweiten Band sind zwei Tafeln von Boetto signiert – die Ansichten von Verzuolo und Saluzzo



Abb. 56:
Saluzzo, aus
*Theatrum
Sabaudiae*,
Amsterdam
1682, Archivio
Storico della
Città di
Torino.



Abb. 57:
Kartause Pesio,
aus *Theatrum
Sabaudiae*,
Amsterdam
1682, Archivio
Storico della
Città di
Torino.

(Abb. 56) –, aber laut Andreina Griseri können ihm zwei weitere Tafeln zugeschrieben werden: die Darstellung der Kartause von Turin und die Vedute von Dronero.²⁷⁹ Er signierte seine Ansichten mit „Juvenalis Boettus Fossa-

nenses“: Er war nicht nur in seiner Heimatstadt bekannt, sondern er bekleidete zahlreiche politische Ämter.

In den Turiner Archiven hat sich keine Korrespondenz zwischen Boetto und dem Hof erhalten. Ebenso



Abb. 58: Busca, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

wenig konnten Zahlungsbelege für seine Dienste gefunden werden. Nur einige Dokumente über seine künstlerische Tätigkeit als Architekt werden heute im Archiv der Stadt Fossano aufbewahrt.²⁸⁰ Denn Boetto zeichnete nicht nur die Ansicht der Kartause von Pesio (Abb. 57). Ebendort wurde er ab 1655 mit einigen Restaurierungsmaßnahmen in der Kirche und im Konvent des Klosters beauftragt.²⁸¹

Während Borgonio den karrierebewussten Künstler am Turiner Hof verkörperte, stellte Boetto eine wichtige künstlerische Persönlichkeit in der Provinz Piemont und daher eine bedeutende *trait-d'union* zwischen Zentrum und Peripherie dar.

ANDERE KÜNSTLER

Wie bereits erwähnt, ist die Identität einiger anderer am *Theatrum* beteiligter Künstler dank ihrer Signatur

auf einigen der Stiche festzustellen. So wurden die drei Veduten der Städte Carmagnola, Revello und Busca (Abb. 58) von Giovanni Paolo Morosino entworfen, der als „Ioannes Paulus Morosinus à Raconixio delineavit“ signierte.²⁸² Wahrscheinlich stammt auch die Ansicht seiner Heimatstadt Raconigi von ihm (Abb. 59). Über Giovanni Paolo Morosino ist wenig bekannt, da sich zu seiner Tätigkeit als Zeichner keine Archivalien erhalten haben. In einigen Urkunden wird er als Mathematiker und Anwalt bezeichnet, sodass Ada Peyrot ihn mehr als einen Dilettanten denn als Künstler ansieht.²⁸³

Von Simone Formento wurden drei Veduten (von Ivrea, Moncalieri und der Festung von Lucerna) signiert.²⁸⁴ Andere Tafeln dieses Künstlers, der sich in seinen Briefen an den Hof als „architetto et controllore di forti“ bezeichnet, können dieser Korrespondenz entnommen werden. So berichtete Formento zum Beispiel im Juni 1668, dass der Grundriss und der perspektivische Aufriss des

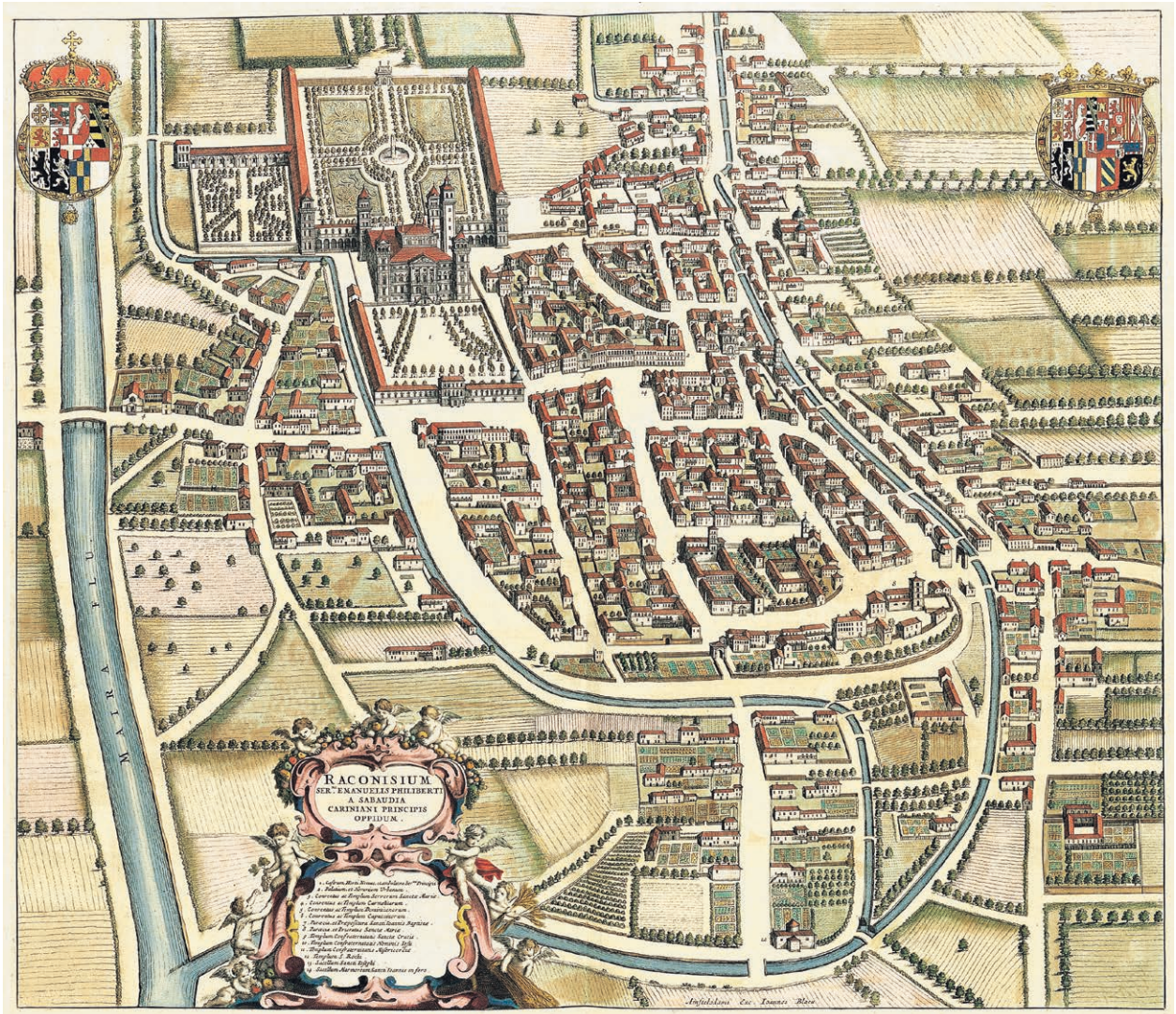


Abb. 59: Racconigi, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Forts von Bard fertig seien.²⁸⁵ Diese Vedute (Abb. 60), die stilistisch auch wegen der realistischen Darstellung der Berge zum Künstler passen würde, befindet sich im zweiten Band des *Theatrum*. Die Begabung Formentos ist ebenso im Stadtplan von Moncalieri (Abb. 61) zu sehen, der den steilen Verlauf des Geländes der Stadt zeigt. Ein weiteres Beispiel ist die schematische Darstellung der Festung von Lucerna (Abb. 62), die durch das Hinzufügen einer Bergkulisse im Hintergrund verschönert wurde, wobei es sich um eine künstlerische Erfindung handelte. Mit dieser Tafel wurde Formento direkt vom Gouverneur dieser Stadt betraut, musste aber den Herzog um Erlaubnis fragen.²⁸⁶

Während die Autorschaft für die Tafeln zu Bard, Moncalieri und zur Festung von Lucerna eindeutig feststeht, gibt die Vedute von Ivrea Rätsel auf. Die Tafel erscheint im gedruckten *Theatrum Sabaudiae* mit der Signatur von Formento. Allerdings wurde Borgonio für „mie fatiche dalla città di Ivrea“ entlohnt, wie aus einem Brief von 1670 hervorgeht.²⁸⁷ Entweder fertigte Borgonio einen heute unbekanntem Stadtplan von Ivrea an und die Vedute der Stadt wurde von Formento bereits zu Beginn des Projekts gezeichnet, oder die Zeichnung von Borgonio ging beim Brand der Druckerei Blaeu verloren und wurde von Formento ersetzt. Möglich ist auch, dass Borgonio während seiner Reise lediglich mit der Be-

schreibung dieser Stadt beauftragt wurde, da im Brief an anderer Stelle von einem Text die Rede ist.²⁸⁸

Aus der Korrespondenz Formentos geht hervor, dass sich der Künstler darum bemühte, eine Festanstellung im Dienst der Herzogin zu erlangen.²⁸⁹ Bei verschiedenen Anlässen ersucht Formento um eine Tätigkeit an der Militärakademie²⁹⁰ als Lehrer „per insegnare Architettura, prospettiva, geometria; come a dire i[c]onografia, geografia, ortografia di disegno, geometria et cosmografia“.²⁹¹ Um seine Qualifikation unter Beweis zu stellen, zählt Formento alle Schüler auf, die von ihm bislang unterwiesen worden waren.²⁹² Als Formento diese Stelle nicht erhielt, bewarb er sich für den Posten als Hofarchitekt, der nach dem Tod von Amedeo di Castellamonte frei geworden war.²⁹³

Viele weitere heute kaum noch bekannte Zeichner wurden mit Ansichten des *Theatrum Sabaudiae* betraut. Nur in wenigen Fällen konnten deren Namen durch die sporadisch auftretenden Signaturen oder durch Erwähnungen in der Sekundärliteratur eruiert werden. Die Auswahl der Künstler wurde gemäß herzoglicher Anordnung den einzelnen Städten und Ortschaften überlassen, die auch für die Bezahlung der jeweiligen Zeichner verantwortlich waren.²⁹⁴ Doch waren nicht alle Städte bereit, viel Geld für einen begabten Zeichner auszugeben, und wählten deshalb einen lokalen Meister. Namentlich sind etwa folgende Künstler erwähnt: Pietro Arduzzi bildete die Stadt Chivasso ab; Innocente Guizzaro die Vedute von Aosta; die Tafel von Mondovì ist mit der Signatur von „Franciscus Toscanus civis et pictor fecit“ bezeichnet; die Ansicht der kleinen Stadt Trino wurde von Federico Guazzo angefertigt. Die Vedute der Stadt Savigliano erlebte ein mit anderen Veduten vergleichbares Schicksal: Sie wurde von Giacomo Antonio Biga²⁹⁵ gezeichnet, ging aber bei dem Brand der Druckerei Blaeu verloren. Borgonio fertigte eine neue Abbildung dieser Stadt im Jahr 1675 an.

2.1.2 KÜNSTLER IM AUSLAND

Einige Stiche des *Theatrum Sabaudiae* wurden nicht nur im Ausland gestochen, sondern ebendort gezeichnet. Es handelt sich in diesem Fall nicht um Stadtveduten, sondern um Tafeln, die von Joan Blaeu zusätzlich für die Publikation gedacht waren. Diese Tafeln, wie etwa die zwei Frontispize, gehörten zu den Gestaltungsmerkmalen, die



Abb. 60: Festung von Bard, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

charakteristisch für den Verlag Blaeu waren. Die ausländischen Künstler, die am *Theatrum* arbeiteten, stammten aus dem Umkreis der Druckerei Blaeu, von der sie verschiedene Aufträge bekamen. Darüber hinaus arbeiteten sie im dynamischen Kunst- und Kupferstichmarkt von Amsterdam oft gemeinsam.

Die Frontispize des *Theatrum Sabaudiae* mit der Personifikation von Piemont in Band I, und von Savoyen in Band II, wurden von Gerard de Laresse (Abb. 63) gezeichnet, der in diesen Jahren bereits internationalen Ruhm sowohl für seine Radierungen als auch für seine Gemälde genoss.²⁹⁶ Aktiv in Amsterdam, fertigte der Künstler verschiedene Zeichnungen für den Verlag Blaeu an, die als Vorlage für Kupferstiche dienten. Laresse bevorzugte mythologische Themen, Historienbilder und allegorische Motive. Bekannter als für seine Malerei, die



Abb. 63: Selbstportrait von Gerard de Lairesse, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1908-324.

Einflüsse von Charles Le Brun aufweist, ist er heute jedoch für *Het Groot schilderboek*, ein 1707 in Amsterdam gedrucktes Handbuch für Maler.²⁹⁷

Piemont (Abb. 64) wird von ihm als ein heroischer Krieger dargestellt, der in den Händen sein Wappen und ein Ruder hält. Er sitzt selbstbewusst auf einem gemeißelten Vorsprung, auf dem ein Zitat von Tacitus „PEDEMONTIUM / FLORENTISSIMUM / ITALIÆ LATUS“²⁹⁸ zu lesen ist. Hinter ihm steht ein Sockel mit dem Basrelief der Diana als Jägerin, die sowohl auf die wildreichen Wälder der Region als auch auf die große Liebe der Dynastie Savoyen für die Jagd hinweist. Auf dem Sockel finden sich noch einige Symbole der Wissenschaft: eine Büste der Minerva, eine Armillarsphäre, die auch das Emblem des Verlegers Blaeu ist, und einige Bücher. Etwas nach hinten versetzt steht links neben der Verkörperung Piemonts die Personifikation des Flusses Po, der von Fischen und anderen Tieren begleitet wird. Die Fruchtbarkeit des Flusses und der Po-Ebene wird zu-



Abb. 64: Frontispiz mit der Allegorie von Piemont, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

sätzlich durch die Statue von Ceres betont, die in einer Exedra im Bildmittelgrund steht. Im Hintergrund und fast versteckt in den Bergen ist ein Stier zu sehen, der die Stadt Turin personifiziert. Am Himmel ist das Sternzeichen des Wassermanns zu sehen, wahrscheinlich wieder als Verweis auf den Fluss Po.

Das Blatt mit der allegorischen Darstellung von Savoyen (Abb. 65) weist hohe formale Ähnlichkeiten mit demjenigen für Piemont auf. Savoyen wird allerdings von einer thronenden Frau verkörpert, die von Iustitia und Mars gekrönt wird. Die Inschrift auf dem Vorsprung lautet „SABAUDIA / VELOCIS IUSTITIÆ ET / MAVORTIÆ VIRTUTIS / ANTIQUA SEDES“ und weist auf die zwei Götter hin. Zu ihren Füßen erkennt man ihr Wappen sowie militärische Ausrüstungsgegenstände (ein Helm, eine Rüstung, ein Schild, ein Speer



Abb. 65: Frontispiz mit der Allegorie von Savoyen, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

und ein Sturmbock). Zudem ruht ihr rechter Fuß auf zwei Büchern. Auch hier findet sich zur Linken der Allegorie, leicht nach hinten versetzt, eine Flusspersonifikation, diesmal der Isère. Am Ufer im Hintergrund sind Bergwerke zu sehen, die noch heute die Region charakterisieren. Weit oben auf dem Berg ragt eine Festung empor, die wahrscheinlich eine Anspielung auf die Stadt Chambéry ist. Am Himmel strahlt das Sternbild der Waage, die mit der Göttin Iustitia in Verbindung gebracht werden kann.

Diese Frontispize wurden in Amsterdam gezeichnet und gestochen. Die Allegorie Piemonts führte Abraham Blooteling aus, während jene von Savoyen von Gerard Valck signiert ist.²⁹⁹ Diese zwei Seiten, die speziell für das Buch der Savoyer entstanden sind, wurden auch für weitere Publikationen aus dem Verlag Blaeu verwendet,



Abb. 66: Abraham Blooteling/Gerard Valck/Dirck Jansz van Santen, Frontispiz, aus dem *Atlas van der Hagen* (Angliae Scotiae Hiberniae et Germania Inferior Sive XVII Provinciarum), Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, KW 1049 B 10–13.

wobei die Inschriften auf den Vorsprüngen, die hier auf Savoyen und Piemont hinweisen, getilgt und durch andere Texte ersetzt wurden (Abb. 66).³⁰⁰

Eine weitere Seite des *Theatrum Sabaudiae*, die wahrscheinlich in Absprache mit Turin in der Werkstatt Blaeu angefertigt wurde, ist das Wappenbild der Savoyer (Abb. 67). Es wurde von Jan Luyken, einem Amsterdamer Künstler und Literaten, gezeichnet und gestochen.³⁰¹ Das Wappenschild, das eine ganze Seite einnimmt, wird von einem Baldachin hinterfangen, auf dem die Herzogskrone der Savoyer ruht. Über dem Baldachin weht zudem die Flagge des Herzogtums. Die vier Felder des Wappens zeigen jeweils die Ahnen des Geschlechts. Die Verwandtschaft der Savoyer mit den großen Herrscherfamilien Europas wird durch die Darstellung von Symbolen auf Helmen, etwa der Säulen des Herakles, betont.



Abb. 67: Wappenschild des Hauses von Savoyen, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Zwei Löwen halten das Schild, um das die Kette des Annunziata-Ordens, der höchsten Auszeichnung der Savoyer, gelegt ist.

KUPFERSTECHER

Ebenso wie die Zeichnungen wurden auch nicht alle Kupferstiche des *Theatrum Sabaudiae* von ihren Stechern signiert. Einige Namen der beteiligten Künstler sind bekannt, während andere heute nicht zu ermitteln sind. Tatsächlich kann nur über die Signatur die Beteiligung am *Theatrum Sabaudiae* festgestellt werden, da keine Dokumente zu ihnen erhalten sind. Die biografischen Daten dieser Künstler sind meistens nur fragmentarisch

bekannt und der Umstand, dass sie oft gemeinsam gearbeitet haben und in einer engen verwandtschaftlichen und künstlerischen Beziehung zueinander standen, macht die Zuschreibung der umfangreichen Produktion an Kupferstichen noch schwieriger.³⁰²

Zu den bekannteren Künstlern, die einige Tafeln des *Theatrum* signiert haben, gehören Romeyn de Hooghe (Abb. 68), Ian de Ram, Coenraet Decker, Gerard Valck, Abraham Blooteling und Johannes de Broen. Romeyn de Hooghe und Ian de Ram zählen zu den berühmtesten ausländischen Künstlern, die am *Theatrum Sabaudiae* arbeiteten. Sie haben die Mehrheit der Tafeln angefertigt und signiert.

Wie erwähnt, standen die meisten dieser Künstler miteinander in einem engen Verhältnis, da zum Beispiel einige die Schüler der anderen waren oder Arbeitsgemeinschaften gebildet hatten. Viele waren bereits für den Verlag Blaeu im Rahmen anderer Publikationen tätig gewesen. Coenraet Decker³⁰³ zum Beispiel war Schüler von Romeyn de Hooghe und dann später selbst Lehrer von Jan Luyken. Gerard Valck³⁰⁴ wurde von Abraham Blooteling³⁰⁵ unterwiesen und heiratete die Schwester seines Meisters. Valck und Blooteling reisten gemeinsam nach England, wo sie zwischen 1672 und 1680 arbeiteten und viele Portraits von englischen Adligen anfertigten. Daher lassen sich die beide Frontispize des *Theatrum Sabaudiae* auf die Zeit vor dem Auslandsaufenthalt der Künstler datieren. Johannes de Broen war auf kartografische Darstellungen spezialisiert und stach die zwei Landkarten von Piemont und von Savoyen, die von Borgonio gezeichnet wurden.³⁰⁶

Die Kupferstiche des *Theatrum Sabaudiae* wurden nicht nur von den Stechern signiert, sondern auch als Produkt aus dem Verlag Blaeu ausgewiesen. So steht auf einigen Tafeln „Amstelodami Ioannes Blaeu Excudit“ oder „Amstelodami apud Ioannem Blaeu“. Diese Druckermarke wurde in den späteren Ausgaben des *Theatrum* ab der Edition von 1700 ausradiert und mit neuen Angaben versehen.³⁰⁷ Abgesehen von dieser kleinen Aktualisierung wurden die Tafeln in den weiteren Ausgaben nicht korrigiert oder aktualisiert.

Auch die Kosten der Kupferplatten und Kupferstecher sind eine Betrachtung wert. Laut der Rechnung, die von der Druckerei Blaeu nach Turin geschickt wurde, kostete die Anfertigung einer Kupferplatte des *Theatrum*



Abb. 68: Portrait von Romeyn de Hooghe, 1730–1750, Feder, Tinte, Wasserfarbe auf Papier, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-T-1940-124.

150 Gulden.³⁰⁸ Die Platten stellten damit in der Rechnung den größten Kostenfaktor dar. Die Unterscheidung zwischen Materialkosten und Lohnkosten ist schwierig zu erfassen. Als Anhaltspunkt können die Erkenntnisse aus den sozialgeschichtlichen Forschungen von Eckhard Jäger herangezogen werden.³⁰⁹ Er hat das Gehalt eines Kupferstechers bei der Antwerpener Druckerei von Christoph Plantin ermittelt.³¹⁰ Ein Stecher erhielt zu Beginn des 17. Jahrhunderts 96 Gulden für eine Mariendarstellung im Format von 430 × 290 mm und dazu noch sechs Gulden für die gelieferte Rohkupferplatte.³¹¹ Daher ist davon auszugehen, dass von den 150 Gulden für jede Platte des *Theatrum Sabaudiae* ein Großteil an die Kupferstecher ging und nicht für das Material verwendet wurde.

Die Kupferstecher wurden aufgrund des größeren Zeitaufwandes besser als die Zeichner bezahlt, welche die Vorlagen der Stiche lieferten.³¹² Das gilt sogar für Künstler, die damals schon berühmt und erfolgreich waren, wie etwa Peter Paul Rubens. Der Meister lieferte der

Druckerei Plantin Vorzeichnungen für Buchillustrationen und erhielt, je nach Format, für Folioblätter 20 Gulden, für Quartblätter 12 Gulden und für Oktavblätter 8 Gulden. Der von Plantin beauftragte Kupferstecher erhielt für den Stich jeweils 90, 35 bzw. 25 Gulden.³¹³ Wenngleich das *Theatrum* circa 50 Jahre später gedruckt wurde, zeigt diese Kostenaufteilung die hohe Wertschätzung für die Arbeit der Kupferstecher.

ROMEYN DE HOOGE UND IAN DE RAM

Romeyn de Hooghe war der bekannteste und produktivste niederländische Kupferstecher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der am *Theatrum Sabaudiae* beteiligt war.³¹⁴ Er war auf Buchillustrationen und Titelblätter spezialisiert und arbeitete mit verschiedenen Verlegern seiner Zeit zusammen – etwa mit Jacob van Meurs und Jan Rommaryn³¹⁵ in Den Haag.³¹⁶ Er publizierte auch einzelne Blätter mit unterschiedlichen Sujets, wie etwa einige Vogelschauerspektiven von Bauten, wie dem Lustschloss Salzdahlum des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel (Abb. 69) oder dem Schloss Het Loo in der Nähe von Apeldoorn in den Niederlanden, aber auch Befestigungsanlagen, verschiedene Kriegsszenen und Belagerungen (Abb. 70) sowie Portraits bekannter Persönlichkeiten seiner Epoche.³¹⁷ Die zwei großformatigen Vogelschauerspektiven (je drei Platten), die für Salzdahlum erstellt wurden, zeigen stilistisch starke Ähnlichkeiten (Staffagefiguren, Allegorien um das Wappen und eine zentralperspektivische Darstellung) mit den Stichen de Hooghes für das *Theatrum*.

Für das *Theatrum Sabaudiae* fertigte de Hooghe einige der von Borgonio gezeichneten Veduten an, wie etwa von der Stadt Montmélian, die er als „Romanus de Hooge exaravit à 1675“ signierte. Ebenfalls von ihm wurde die Tafel der Piazza vor dem herzoglichen Palast von Turin gestochen, der heute als Piazza Castello bekannt ist. Hier signierte er mit seinen Initialen „RdH“. De Hooghe können noch weitere unsignierte Stiche des *Theatrum Sabaudiae* stilistisch zugeschrieben werden: die kleine Ädikula der Verherrlichung des Wunders von Turin, die Vogelschauerspektive des Schlosses und der Stadt Venaria (Abb. 71, 72) sowie die Vedute des Marktplatzes vor dem Rathaus Turins, bekannt als *Forum Oltorium* (Abb. 73, 74, 75). Charakteristisch für seine Sti-

Abb. 69: Romeyn de Hooghe, Lustschloss Salzdahlum (Detail), 1694–1697, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-102.033.



Abb. 70: Romeyn de Hooghe, Belagerung und Eroberung von Grave durch Wilhelm III., 1674, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-79.304A.





Abb. 71: Venaria, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 72: Venaria (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

che sind zum einen die Fülle von Staffagefiguren, welche die Szene sehr lebendig machen, und zum anderen die Darstellungen von Allegorien und mythologischen Figu-

ren in den Kartuschen und in den Legenden im Vordergrund, die auf die Funktion der Bauten hinweisen: So ist ein Einzug der herzoglichen Kutsche auf der Darstellung der Piazza Castello zu sehen und eine kriegerische Szene im Vordergrund der Tafel von Montmélian, auf welcher der Festungsplan der Stadt dargestellt ist.

Aufgrund der Datierung und der Zuschreibung einiger Tafeln kann davon ausgegangen werden, dass de Hooghe erst nach dem Brand der Druckerei Blaeu beauftragt wurde, Zeichnungen zu stechen, sodass er für die Blaeus wohl in den Jahren 1672–1675 tätig war. Dies würde mit seinen biografischen Daten übereinstimmen, da der Künstler ab 1680 nach Haarlem zog und dort eine eigene Schule gründete.

Coenraet Decker war Schüler von De Hooghe und spezialisierte sich mit der Zeit auch auf Stadtveduten und



Abb. 73: Piazza delle Erbe (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 74: Piazza delle Erbe (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 75: Piazza delle Erbe, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 76: Romeyn de Hooghe, Detail aus der Tafel von Piazza Castello, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 77: Romeyn de Hooghe, Detail aus der Tafel von Schloss Venaria, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 78: Ian de Ram, Detail aus der Tafel von der Abtei San Michele, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

Abb. 79: Ian de Ram, Detail aus der Tafel der Kartause von Collegno, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



-pläne. Dank seiner Erfahrung war er ein idealer Kandidat für die Bearbeitung und das Gravieren einiger Tafeln des *Theatrum Sabaudiae*. Decker fertigte die Vedute von La Roche sowie wahrscheinlich noch weitere Veduten an. In seiner Tafel kann man einige Elemente erkennen, die von seinem Meister oft verwendet wurden, wie etwa die Lebendigkeit der Figuren und die elaborierten Kartuschen mit der Legende. Romeyn de Hooghe war auch Autor des

Dedikationsstiches, welcher der Verschiffung der Bände des *Theatrum Sabaudiae* und dem Eheprojekt für Viktor Amadeus II. mit der Prinzessin von Portugal gewidmet war. Weitere zehn Kupferstiche des *Theatrum Sabaudiae* wurden von Ian de Ram gestochen und signiert.³¹⁸ Über das Leben und die Lehrzeit des Künstlers ist sehr wenig bekannt. Sein Stil ist jenem de Hooghes sehr ähnlich. Vielfach wird daher vermutet, dass de Ram Schü-

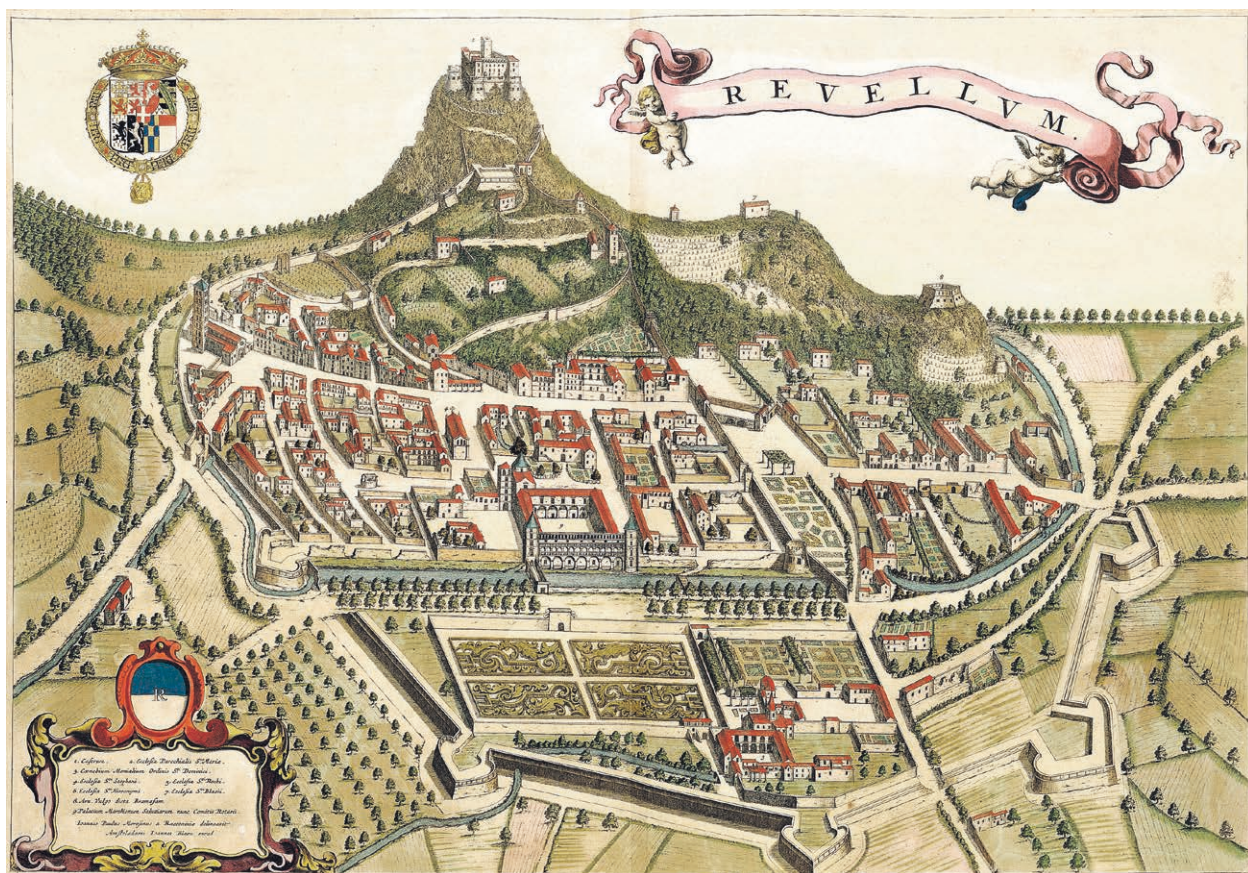


Abb. 80: Revello, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

ler von de Hooghes war.³¹⁹ Dennoch ist der Duktus von de Ram ziemlich gut erkennbar, besonders wenn es um Schattierungen und die Darstellung der Natur geht: Hier finden sich kurze, nervöse und dichte Linien, die im Kontrast zu den leichteren und weiter greifenden Linien von de Hooghe stehen (ein Vergleich in den Abb. 76, 77, 78, 79). Die kleinteilige Schraffierung bei de Ram macht die Landschaft mit Bäumen und Bergen plastischer, sodass sogar das Wasser der Flüsse anschaulich wird. Darüber hinaus können stilistisch weitere Stiche des *Theatrum Sabaudiae*, obwohl nicht signiert, de Ram zugeschrieben werden (siehe Werkverzeichnis), wie etwa die Vedute von Revello (Abb. 80) und von der Abtei von S. Michele.

Bei den von de Ram signierten Kupferstichen im *Theatrum Sabaudiae* handelt es sich um einige Veduten von Städten und Bauwerken aus der Region Savoyen, die wahrscheinlich als Konvolut nach Amsterdam geschickt wurden. Zu diesem zählen die Städte Moûtiers, Sallanches,

Bonneville, Évian, der Pass von Les Echelles sowie die Befestigung von Verres und von Bard. Weitere signierte Tafeln von de Ram zeigen Collegno, Moncalieri und Ivrea.

ROBERT NANTEUIL

Von Robert Nanteuil (Abb. 81) wurden, wie aus der Signatur hervorgeht, die zwei Portraits von Herzog Karl Emanuel II. und von Herzogin Maria Johanna Baptista angefertigt, die sich am Anfang des *Theatrum Sabaudiae* befinden.³²⁰ Nanteuil war einer der bekanntesten und gefragtesten Porträtisten von Paris, der die wichtigsten Persönlichkeiten am französischen Hof abbildete, wie König Ludwig XIV., die Kardinäle Richelieu und Mazarin, den Minister Jean-Baptiste Colbert und die Königinmutter Anna von Österreich.³²¹ 1658 wurde Nanteuil zum Zeichner und Stecher von Ludwig XIV. „pour son génie pour la portraiture, sa capacité pour la connaissance des belles-lettres, aussi bien que règles de son art“³²²



Abb. 81: Gerard Edelinck nach Robert Nanteuil, Portrait von Robert Nanteuil, 1666–1707, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-BI-7568.

ernannt. Die Wertschätzung des Künstlers am französischen Hof wurde durch ein Privileg unterstrichen, das in seinem Nachlassinventar³²³ verzeichnet wurde: Nanteuil war der Einzige, der die Bildnisse der königlichen Familie verbreiten durfte.³²⁴

Das Ansehen, das Nanteuil am Hof des Sonnenkönigs genoss, und sein internationales Renommee dürften ausschlaggebend für die Entscheidung der Savoyer gewesen sein, die Portraits in Paris und nicht in Turin oder Amsterdam anfertigen zu lassen. So wurde über den Künstler in Turin berichtet: „Le sieur Nanteuil est illustre dans sa profession. Il ne manque pas d’occupation, et toutes les heures qu’il travaille lui valent quatre pistoles chascune. C’est un homme d’esprit.“³²⁵

Nanteuil stach das Portrait von Herzog Karl Emanuel II. (Abb. 82) im Jahr 1668, wie der Signatur zu entnehmen ist. Hier gibt es Ähnlichkeit mit dem Portrait von Ludwig XIV. (Abb. 83) das vom gleichen Künstler angefertigt wurde: Beide Herrscher tragen eine ähnliche Perücke und posieren in der gleichen Stellung. Beide tragen einen Harnisch und sind in einem allegorischen



Abb. 82: Portrait von Karl Emanuel II. von Savoyen, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Rahmenapparat dargestellt.³²⁶ Das Portrait von Karl Emanuel wurde *iuxta effigiem* ausgeführt – wahrscheinlich nach einer Zeichnung, die aus Turin geschickt wurde – und nicht *ad vivum*, wie viele andere Portraits des Künstlers. Nanteuil war mit der Vorlage, die ihm für das Portrait des Savoyers übermittelt wurde, unzufrieden, da er sie für mittelmäßig hielt.³²⁷ Der Name des Zeichners ist nicht bekannt, aber es könnte sich um Laurent Dufour gehandelt haben.³²⁸ Dufour signierte als Zeichner das Pendant-Portrait der Herzogin Maria Johanna Baptista, das hingegen die Datierung 1678 aufweist. Audrey Adamczak geht davon aus, dass nur das Portrait des Herzogs anfangs geplant war. Mit seinem Tod 1675 und der Fortsetzung des höfischen Projekts durch die ‚Seconda Madama Reale‘ sei dann ihr Bildnis dazugekommen.³²⁹ Andere Meinung ist Alessandro Baudi di

Vesme, der eine auf den 14. Februar 1667 datierte Rechnung gefunden hat, die eine Zahlung an Dufour von „L. 67,10 per il prezzo di due piccioli protratti [sic! ritratti] uno di Sua Altezza Reale e l'altro di Madama Reale mandati in Francia“ belegt.³³⁰ Hierbei dürfte es sich um die beiden Portraits für das *Theatrum Sabaudiae* handeln. Dafür spricht zudem die Tatsache, dass Nanteuil schon 1652 ein Portrait Heinrich II. von Nemours ausführte, welcher der Onkel der Herzogin von Savoyen war. Die direkte Bekanntschaft der Familie Nemours mit dem vielbeschäftigten und wählerischen Künstler könnte den Auftrag für Savoyen ermöglicht haben. Das Portrait der Herzogin dürfte also von Anfang an vorgesehen gewesen, dann aber während des Brandes der Druckerei Blaeu verloren gegangen sein. Die Datierung 1678 dürfte sich auf den neuen Stich beziehen, der nach dem Brand angefertigt wurde. Nur die Druckplatte für das Bild des Herzogs wurde vor dem Feuer gerettet, wie der Conte Carcagni berichtet.³³¹ Das kann mitunter der Grund dafür sein, warum der Name des Zeichners nicht mehr auf der Tafel erscheint, wie bereits für andere Fälle angemerkt wurde.

DIE KOLORISTEN IN AMSTERDAM

Vier Exemplare der ersten Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* wurden in Amsterdam koloriert und nach Turin geschickt. Diese besonders prächtigen Exemplare sollten den wichtigsten Alliierten der Familie Savoyen geschenkt werden. In der von Blaeu geschickten Rechnung wurden 600 Gulden für „l'illumination avec des couleurs de quatre exemplaires compris dans les 50 sudits“ kalkuliert.³³² Die Kolorierung dieser Exemplare erfolgte demnach unter der Leitung des Verlags Blaeu. Es war zu dieser Zeit üblich, dass sowohl gedruckte Karten als auch Kupferstiche farbig gefasst wurden, zunächst um eine bessere Lesbarkeit der Blätter zu ermöglichen, später auch aus rein dekorativen Gründen, wodurch diese Publikationen zu einzigartigen Kunstwerken für anspruchsvolle Buchsammler wurden. So gab es im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, das in gewisser Weise Druck- und Verlagszentrum war, spezialisierte Künstler, die die steigende Nachfrage nach kolorierten Bänden befriedigen konnten.

Die Koloristen waren wahrscheinlich Freiberufler, die nach Bedarf für Druckereien und Verleger sowie für Pri-



Abb. 83: Robert Nanteuil, König Ludwig XIV., 1663, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, PORT_00038657_01.

vatpersonen arbeiteten. Ihre Namen sind meistens nicht bekannt, da die Arbeiten nicht signiert wurden. Die Künstler wurden in den Dokumenten „meester afzetter“ benannt: Das Wort ‚afzetter‘ bezeichnet jemanden, der sich sowohl mit den Farben als auch mit den Dekorationen von Zeichnungen, Drucken und vor allem Karten beschäftigte.³³³ Obwohl es keine eigene Zunft gab, wurden diese Künstler Meister genannt – und es handelte sich nicht einfach um Kinder und Frauen ohne Ausbildung, wie in der Forschung vermutet wurde.³³⁴ Die Wertschätzung ihrer Arbeit wird auch in einigen Versteigerungskatalogen sichtbar, da hier einige Koloristen namentlich genannt werden.

Der bekannteste Meister in Amsterdam in diesen Jahren war Dirk Janszoon van Santen,³³⁵ der durch seine Arbeit an verschiedenen Exemplaren des *Atlas Maior* berühmt geworden war. Wenngleich es keine quellenkundlichen Belege gibt, sprechen stilistische Merkmale für seine Beteiligung am *Theatrum Sabaudiae*.³³⁶ Denn die Kolorierung der Tafeln ist sehr detailreich, mit einer breiten Farbpalette inklusive Gold und Silber, wie etwa



Abb. 84: Willem Goeree, Farbtabel, aus *Verlichterie-Kunde of regt gebruyk der Water Verwen*, Amsterdam 1670 (2. Ausgabe), Rijksmuseum's Library, Amsterdam.

bei den Wappen und den Schriften in den Kartuschen und Spruchbänden sowie bei einigen Details zu sehen ist, wofür van Santen bekannt war.

Um einen Überblick über die Preise dieser Werke zu vermitteln: Joan Blaeu sowie seine Nachfolger konnten ihren Kunden eine unkolorierte und ungebundene Ausgabe des *Atlas Maior* für den Preis von 330 Gulden anbieten.³³⁷ Ein koloriertes und gebundenes Exemplar dieser Publikation war hingegen für 430 Gulden zu kaufen.³³⁸ Bei den farbig gefassten Exemplaren des *Atlas Maior* gab es anscheinend Unterschiede in der Qualität der Kolorierung: Blaeu konnte drei verschiedene Versionen anbieten, die entsprechend unterschiedliche Preise hatten.³³⁹ Sie reichten von einer einfachen kolorierten Ausgabe, in der nur die Konturlinie und die Kartusche koloriert waren, bis hin zu einer Luxusausgabe, die mit feinen Schattierungen und unter Verwendung von teuren Farben – wie Ultramarinblau und Zinnoberrot – sowie edlen Materialien – wie Silber und Gold – ausgestattet wurde. Solche Luxusausgaben wurden aber meistens von den Kunden direkt in Auftrag gegeben, da oft auch eine Personalisierung des Buches durch die Einfügung von Zeichnungen und Texten gewünscht war.³⁴⁰

Für die Kolorierung wurden Wasserfarben verwendet, über deren richtige Anwendung verschiedene Handbücher unterrichten. Das in der zweiten Hälfte des 17. Jahr-

hunderts am weitesten verbreitete Handbuch war die *Verlichterie-Kunde of regt gebruyk der Water Verwen* von Willem Goeree, das erstmals im Jahr 1668 veröffentlicht und dann mehrmals neu aufgelegt wurde.³⁴¹ Goeree beschreibt die Farben und die Pigmente (Abb. 84), die damals gebräuchlich waren, und gibt Anweisungen, wie sie zu verstäuben, zu vermischen (mit Wasser, Essig oder Honig) und in Wasserfarbe zu verwandeln sind. Er gibt Auskunft darüber, welche Grundierung des Papiers notwendig ist, und erläutert den korrekten Farbauftrag: zuerst die helleren Farben des Himmels und der Erde, dann die Hautfarben der Figuren, danach deren Haare und Bärte sowie die Bäume und das Holz, schließlich die Kleidungen und die bunten Details der Landschaft wie Häuser usw. Einige dieser Hinweise wurden wahrscheinlich auch von dem Künstler oder den Künstlern des *Theatrum Sabaudiae* angewendet. Die Kolorierung dieser Stiche zeigt eine hohe Qualität: Die Gewänder wurden durch verschiedene Farbtöne modelliert, die Details wurden akribisch koloriert und hervorgehoben, die Farben wirken realitätsnah und sehr sensibel miteinander kombiniert. Die Hell-Dunkel-Kontraste, die durch die Schraffierung bei den nicht kolorierten Kupferstichen erscheinen, werden durch die Farbe und durch deren Nuancierung gemildert und fast aufgelöst: Einige hervorragende Beispiele finden sich nicht nur in der Darstellung der Landschaft, sondern auch in jener der Architektur und in deren Spiegelung im Wasser – wie etwa beim Diana-Tempel des Lustschlosses Venaria (Abb. 85).

Die vier kolorierten Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* waren die kostbarsten Bände und wurden anscheinend an die wichtigsten Höfe Europas geschickt (zur Verbreitung der Exemplare siehe Kapitel 3). Ein Exemplar wurde in der Königlichen Bibliothek der Savoyer aufbewahrt – heute Biblioteca Reale di Torino (Anhang II, Nr. 1; Abb. 86–88). Ein zweites Exemplar kam nach Paris und befindet sich noch heute in der Bibliothek des Schlosses von Versailles (Anhang II, Nr. 37). Wem die anderen zwei kolorierten Exemplare des *Theatrum* übergeben wurden, ist leider nicht mehr überliefert. Ein kolorierter Doppelband befindet sich heute im Stadtarchiv von Turin (Anhang II, Nr. 7), aber er wurde erst am Anfang des 20. Jahrhunderts vom Privatsammler Silvio Simeom angekauft und nach seinem Tod der Stadt Turin vermacht.³⁴² Bedauerlicherweise ist über die Provenienz



Abb. 85: Diana-Tempel, Detail aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.



Abb. 86: Originale Kolorierung einer Tafel (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Biblioteca Reale di Torino.



Abb. 87: Originale Kolorierung einer Tafel (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Biblioteca Reale di Torino.



Abb. 88: Originale Kolorierung einer Tafel (Detail), aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Biblioteca Reale di Torino.



Abb. 90: Herkules-Brunnen, Kolorierte Tafel, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Bayerische Staatsbibliothek, Sign: 2° Mapp. 32, I-II.

die heute leider nicht mehr auffindbar ist (siehe weiter Kapitel 2.1.5). Die Suche nach Vorzeichnungen hat aber ergeben, dass viele Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* nicht *ex novo* angefertigt, sondern nach schon existierenden Modellen gezeichnet und an das Format sowie an das Konzept der Publikation angepasst wurden. Während fast alle im *Theatrum* dargestellten Städte von Piemont und Savoyen damals noch nie gezeichnet worden waren, gab es hingegen zu den Bauten von Turin und zu einigen Befestigungen und Zitadellen bereits Vorlagen – sowohl für den Entwurf als auch für die Vermessung. Ein Vergleich zwischen den Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* und den erhaltenen Zeichnungen dieser Bauten zeigt, dass sie in unterschiedlicher Weise als Vorlagen für die Stiche verwendet wurden.

Da einige Zeichnungen Entwurfsprojekte waren, stellen viele Kupferstiche des *Theatrum Sabaudiae* die Bauten *in fieri* und nicht in ihrem tatsächlichen Zustand dar. Ganz offensichtlich wurde mit dem *Theatrum* nicht das Ziel verfolgt, die Realität mit Präzision wiederzugeben, sondern es ging darum, ein imposantes Bild der Städte, Paläste und Bauwerke im Herzogtum zu vermitteln. Die Residenzstadt Turin war zum Entstehungszeitpunkt des Prachtbandes eine große Baustelle. Viele neue Projekte wurden gemäß den Repräsentationsansprüchen der Savoyer angefangen, befanden sich aber wegen der instabilen politischen Situation und des Geldmangels noch im Bau. Eine solche idealisierte Darstellung ist beispielweise die Vogelschauerspektive der Turiner Piazza Castello



Abb. 91: Die Stadt Susa, Kolorierte Tafel, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



Abb. 92: Die Stadt Susa, Kolorierte Tafel, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Bayerische Staatsbibliothek, Sign: 2° Mapp. 32, I-II.



Abb. 93: Valentino, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

mit der Militärakademie und der Hofbibliothek, in der die Fassaden der Häuser und Paläste vereinheitlicht wurden, aber keine reale Stadtlandschaft darstellen. Viele der Savoyer Schlösser und Paläste wurden daher nicht der Realität entsprechend wiedergegeben, sondern nach einem Entwurf. Die Darstellung des Schlosses Valentino (Abb. 93) spiegelt beispielsweise ein Projekt wider, das nie zustande gekommen ist: Die beiden in der Tafel zu sehenden Seitenflügel wurden nie gebaut, sondern bereits zu Beginn des Projekts verworfen.

Ein weiteres offenkundiges Beispiel für die Diskrepanz zwischen Abbildung und Realität ist das Lustschloss bei Viboccone. Der Bau dieser kleinen *Delitia* wurde von Viktor Amadeus I. ab 1629 begonnen, aber nie zu Ende gebracht, sodass das Lustschloss nach dem Tod des Herzogs (1637) sogar verlassen und seit 1641 vermietet wurde. Der dargestellte Zentralbau mit den Türmen und einer riesi-

gen Überdachung, der von gepflegten Gärten und Treppen zum Fluss flankiert wird, existierte in dieser Form nie. Im Text wird der Palast – ein Ruheort nach den Anstrengungen der Jagd – als prachtvoll beschrieben,³⁴⁵ sowohl wegen der Anzahl und der Dekoration der Räume als auch wegen seiner Gärten im französischen Stil, die mit Labyrinth und Beeten voller bunter Blumen, Obelisken und Marmorstatuen geschmückt sind. Die Quellen hingegen berichten lediglich von einer kleinen Jagdhütte,³⁴⁶ und der Ortsname, *Regio Parco*, unter dem das Gebiet noch heute bekannt ist, bestätigt, dass es sich eher um einen Jagdпарк als um eine Schlossanlage handelte.

Die Lustschlösser der Savoyer, die zu der *Corona delle Delitie* um Turin gehörten, wurden in den 1670er-Jahren auch in anderen Werken dargestellt, wie etwa in einer Serie von Ölgemälden, die dem sogenannten *Maestro delle Residenze Sabaude*³⁴⁷ zugeschrieben wird.³⁴⁸ Diese

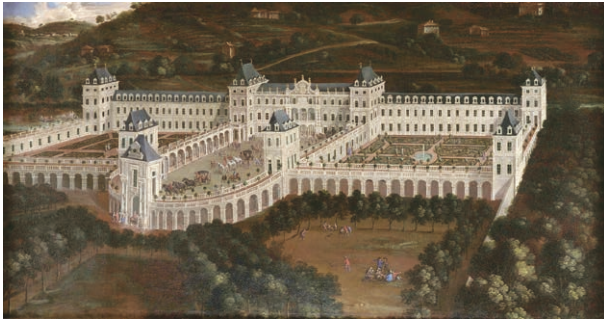


Abb. 94: Maestro delle Residenze Sabaude, Schloss Valentino, ca. 1670, Öl auf Leinwand, Museo Civico d'Arte Antica, Turin, 530/D.



Abb. 95: Maestro delle Residenze Sabaude, Venaria, ca. 1670, Öl auf Leinwand, Museo Civico d'Arte Antica, Turin, 531/D.



Abb. 96: Venaria, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Veduten (Abb. 94, 95) befinden sich noch heute in den verschiedenen Residenzen, gehörten aber ursprünglich wohl zusammen, wofür die identischen Maße der Tafeln und der ähnliche Darstellungsmodus sprechen. Der Vergleich zwischen diesen Gemälden und den Stichen aller

Lustschlösser des *Theatrum Sabaudiae* lässt erhebliche Ähnlichkeiten in der Darstellung erkennen. Das Verhältnis zwischen den beiden Serien wurde noch nicht geklärt, da über den Gemäldezyklus zu wenig bekannt ist. Aber die Bilder zeigen, dass es in diesen Jahren eine Diskus-

Abb. 97: Pierre Patel, Schloss Versailles, ca. 1668, Öl auf Leinwand, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, MV 765.



Abb. 98: Grabtuch-Kapelle, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

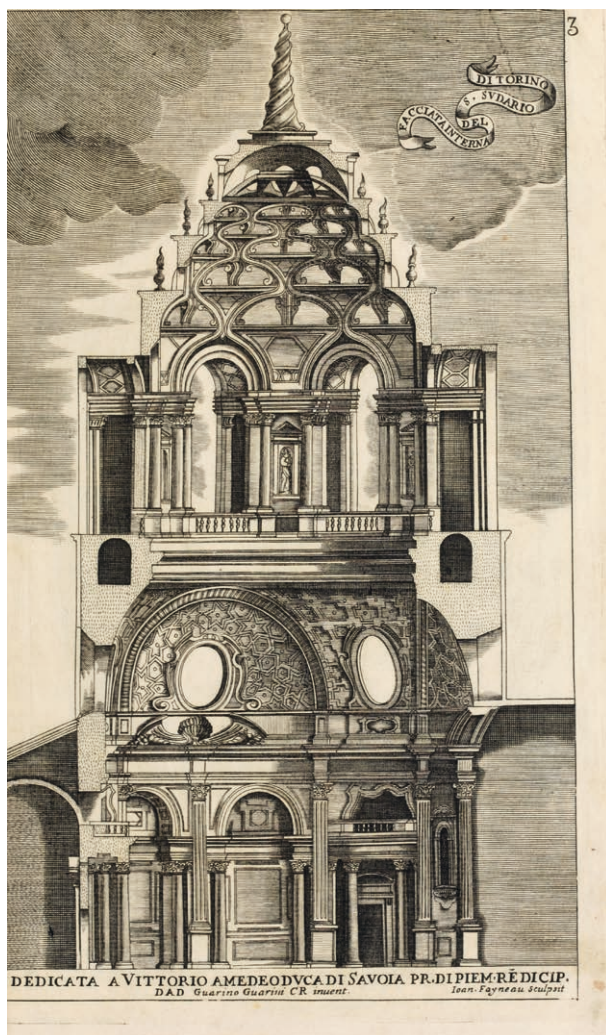


Abb. 99: Giovanni Fayneau nach Guarino Guarini, Die Grabtuch-Kapelle, 1686, aus *Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica*, Turin 1668, Bibliotheca Cicognara, Getty Research Institute.

sion am Hof darüber gab, wie die höfischen Bauten dargestellt werden sollten.³⁴⁹ Sie waren die offiziellen Bilder, die verbreitet werden sollten. Rivoli, Mirafiori, Venaria (Abb. 96), die Villen von ‚Madama Reale Cristina‘ und von Kardinal Moritz von Savoyen: Alle diese Bauten werden in den Stichen und in den Gemälden aus demselben Blickwinkel, aber auch mit gleichen Motiven in der Staffage, wie dem Einzug von Kutschen in den Hof von Valentino oder der Fahrt eines Bootes auf dem Fluss vor Viboccone, dargestellt und ähneln sich auch in ihren Details, wie in der Gestaltung der Gärten.

Auch die Darstellung der Sindone-Kapelle (Abb. 98), des Verbindungsraums zwischen Dom und herzoglichem

Palast – heute Palazzo Reale –, stammt aus einer Vorlage, die für das *Theatrum* angepasst wurde. Die Kapelle wurde von Guarino Guarini in den Jahren 1668–1670 entworfen und nach einiger Verzögerung gebaut.³⁵⁰ Als das *Theatrum Sabaudiae* publiziert wurde, war die Kuppel der Kapelle allerdings noch nicht fertig; ihre Errichtung war erst gegen 1694 abgeschlossen. Daher konnte die Kapelle im *Theatrum* nicht *ad verum* gezeichnet werden, sondern nur nach einem Entwurf. Dass Guarini selbst eine Vorlage für den Kupferstich im Prachtband anfertigte, liegt nahe, da er ab 1666 für die Savoyer in Turin arbeitete. Der Architekt bereitete unter dem Titel *Dissegni d'Architettura civile et ecclesiastica* eine Stichserie mit seinen Projekten vor.³⁵¹ Diese Serie wurde zwar erst 1686, drei Jahre nach dem Tod Guarinis, veröffentlicht, aber die Tafeln waren bereits in den 1670er-Jahren vom Architekten selbst gezeichnet worden und hätten dementsprechend verwendet werden können (Abb. 99). Allerdings konnte man nicht direkt die Vorzeichnung oder den Kupferstich Guarinis als Vorlage nehmen, da seine Platte für die *Architettura civile* (circa 290 × 190 mm) wesentlich kleiner ist als die Stiche des *Theatrum* (504 × 603 mm). Aber sowohl der Darstellungsmodus als auch die Tatsache, dass der Kupferstich im *Theatrum* spiegelverkehrt ist, wie an den zwei großen Rundfenstern und an den Seitenkapellen mit den Altären zu sehen ist, spricht für eine Nachzeichnung nach einem gedruckten Stich von Guarini. Die Tafel wurde für das *Theatrum* bearbeitet und mit einigen Änderungen sowie eleganten Details ergänzt, welche wieder die Bedeutung des Hofes bei dem Projekt hervorheben und die Ikonografie der Passion Christi sowie des Christus Triumphans betonen. Auf dem Kupferstich des *Theatrum Sabaudiae* ist im Bereich der Kuppel die Inschrift „CAR. EM. II. CAEPIT. ET MAR. IO. BAP. CONIVX PERFECIT SACRA“ zu lesen; sie wurde hinzugefügt, um die Auftraggeber der Kapelle zu nennen, wenngleich die Widmung nie in der Kapelle angebracht war.

Auch der Grundriss der Kapelle, der auf der gleichen Tafel dargestellt ist, zeigt typische Merkmale der Architekturdarstellungen Guarinis: Auf einem Blatt wurden verschiedene horizontale Ebenen in einer sogenannten synoptischen Projektion eingesetzt, wie auch Francesco Borromini sie oft nutzte (Abb. 100) und was auf den hohen Anspruch dieser Zeichnung hinweist.³⁵² Dieses Detail begründet die Annahme, Guarini könnte der Au-

tor der Vorzeichnung für den Stich des *Theatrum* gewesen sein; zumindest könnte eine seiner Zeichnungen als Vorlage verwendet und bearbeitet worden sein, vielleicht von Borronio, dem Ada Peyrot die Tafel zugeschrieben hat.³⁵³ Ebenfalls wurde vermutet, dass die Beschreibung der Sindone-Kapelle von Guarini stammen könnte, da technische Details, wie etwa die Höhe und die Breite einiger Wände und Säulen, hinzugefügt sind. Auch dies findet keine Bestätigung in den Archivalien.

Die Laterne der Kuppel wird auf dem Stich des *Theatrum Sabaudiae* anders als in der *Architettura civile* abgebildet; aber beide Darstellungen weichen von der Realität ab und zeigen verschiedene Phasen der Genese des Projekts. Die Laterne auf dem Stich von Guarini erinnert durch ihre spiralförmige Konstruktion an die Lösung von Borromini für Sant'Ivo alla Sapienza in Rom. Die Darstellung im *Theatrum* ist hingegen vereinfacht und zeigt eine tempelartige Laterne, wahrscheinlich da die endgültige Lösung noch nicht gefunden oder genehmigt war.

Die Bearbeitung und Ergänzung eines schon existierenden Modells wird auch für die Darstellung der kleinen Edicola del Santissimo Sacramento (Abb. 101) in Turin angenommen. Das Bauwerk, bei dem es sich um einen kleinen Sakralbau handelte, wurde 1528 errichtet, aber 1607 zerstört, um einer größeren Kirche Platz zu machen, und zwar der Basilica del Corpus Domini, die auch im *Theatrum* mit zwei Stichen – einem Aufriss der Fassade und der Innenaussicht – dargestellt ist.

Im Museo Civico von Turin wird der Originalentwurf von Matteo Sanmicheli aufbewahrt (Abb. 102).³⁵⁴ Sanmicheli signierte seine Zeichnung wie einen Vertrag: „Dissegno della Cappella del Corpus Domini, con obbligo del m.ro Matteo S.to Micaele milanese di far d.ta capella conforme à esso Modello“.³⁵⁵ Diese Zeichnung, wenngleich raffiniert und mit einer hellbraunen Lavierung angefertigt, ist eine technische Darstellung, da das Blatt in der Mitte Maßangaben und Konstruktionsdetails enthält. Wenn man die Zeichnung Sanmichelis mit dem Stich des *Theatrum* vergleicht, sieht man die offensichtliche Ähnlichkeit: Eindeutig wurde der Entwurf als Vorlage für den Stich verwendet. Nicht nur der Maßstab und der frontale Darstellungsmodus, sondern auch das Format der Zeichnung stimmen überein.

Durch eine Gegenüberstellung von Stich und Zeichnung lassen sich aber auch einige kleine Unterschiede

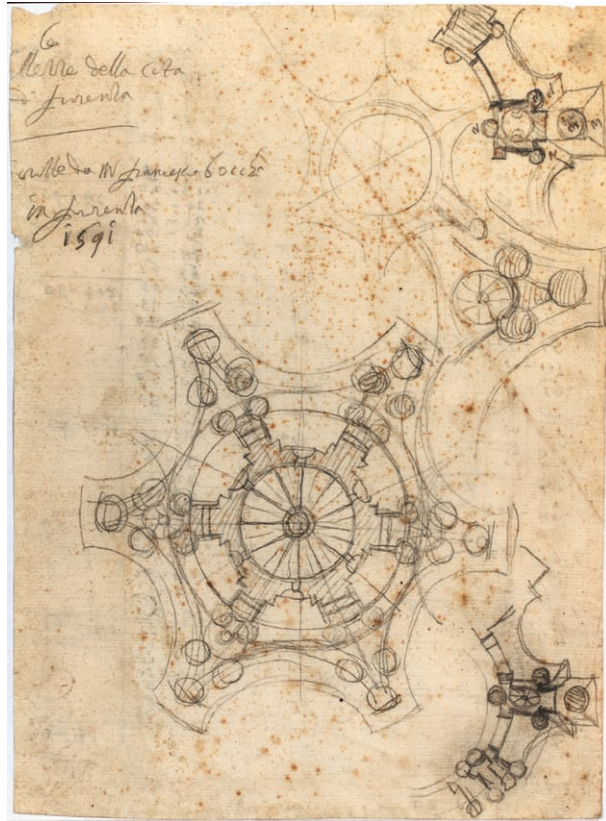


Abb. 100: Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, 1632–1644, Graphitskizze, 259 × 189 mm, Albertina Wien, AZRom512r.

ausmachen. Zum Beispiel ist die Inschrift auf dem Stich, „A Domino factum est istud, et est mirabile coram oculis nostris“, die auf dem Architrav verläuft und einen Psalm zitiert,³⁵⁶ nicht auf der Zeichnung enthalten. Eine weitere Abweichung liegt in den Fresken, die im Stich auf der hinteren Wand der Kapelle dargestellt sind. Diese verbildlichen die Geschichte des eucharistischen Wunders von Turin, dem die Ädikula gewidmet ist.³⁵⁷ Diese Malereien wurden wahrscheinlich nie in der Realität ausgeführt, sondern waren wohl eine Erfindung Borgonios, um das eucharistische Wunder auf der Tafel des *Theatrum* bildlich einbringen zu können.³⁵⁸ Mit den Ergänzungen an einem exakt kopierten Modell tritt deutlich das Anliegen zutage, die Bilder des Prachtbandes prägnanter und aussagekräftiger zu machen.

Auf der Originalzeichnung Sanmichelis sind noch heute Spuren zu finden, die möglicherweise im Rahmen dieser Übertragung entstanden sind. Die kleine Figur des heiligen Mauritius, Stadtpatron von Turin, der an seinem



Abb. 101: Edicola del Santissimo Sacramento, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

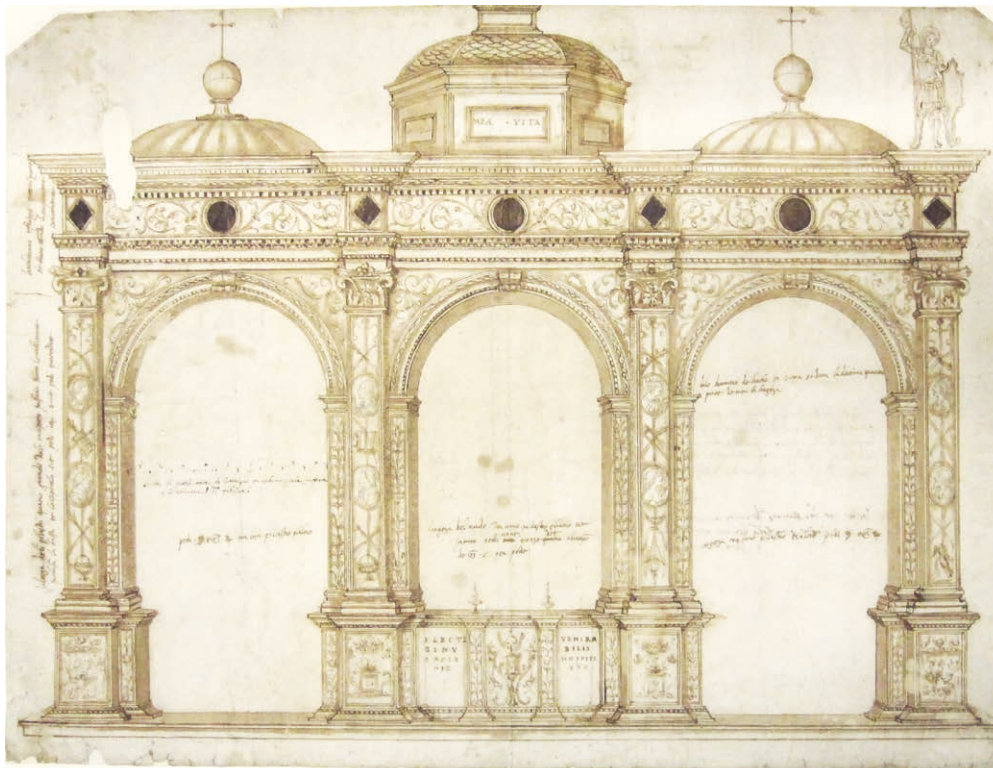


Abb. 102: Matteo Sanmicheli, Edicola del Santissimo Sacramento, Tuschezeichnung laviert, 1528, Museo Civico Torino, 3813 DS.



Abb. 103: Edicola del Santissimo Sacramento (Detail der Zeichnung, verso).



Abb. 104: Edicola del Santissimo Sacramento (Detail der Zeichnung, recto).

römischen Harnisch zu erkennen ist, wurde von einer anderen Hand zu einem anderen Zeitpunkt angefertigt und schließlich in die Zeichnung eingeklebt (Abb. 103, 104). Damit sollte die Bedeutung dieser Ädikula für die Stadt Turin verstärkt werden. Wann die Figur auf der Zeichnung ergänzt wurde, ist nicht klar. Sie ist aber auf der Tafel im *Theatrum Sabaudiae* zu finden, die um eine weitere Statue auf der linken Seite ergänzt wurde.

Die Abbildung der Edicola del Santissimo Sacramento stellt auch noch in anderer Hinsicht eine Ausnahme dar: Die Tafeln des *Theatrum* präsentieren wie erwähnt oft einen Projektentwurf der Bauwerke und damit einen idealen und zukünftigen Anblick, die Tafel der Edicola hingegen ermöglichte einen retrospektiven Blick, da dieser kleine Bau schon längst nicht mehr existierte. Dass diese Ädikula eine

große Bedeutung für die Stadt hatte, war bereits in der anfänglichen Planungsphase des *Theatrum Sabaudiae* klar.³⁵⁹

Anhand dieser Beispiele lässt sich deutlich die bildprägende Strategie des Turiner Hofes erkennen: Als Vorlage wurden mitunter Originalzeichnungen verwendet und durch kleine Ergänzungen dahingehend verändert, dass durch das Bauwerk der jeweilige Auftraggeber, wie die Savoyer oder die Stadt Turin, gewürdigt wurde.

2.1.4 BILDANALYSE

Die Tafeln des *Theatrum Sabaudiae*, die alle vergleichend analysiert wurden, lassen sich typologisch in Auf- und Grundrisse, Stadtpläne, Vogelschauerspektiven und Stadtveduten ordnen. Es werden nicht nur Städte und bedeu-

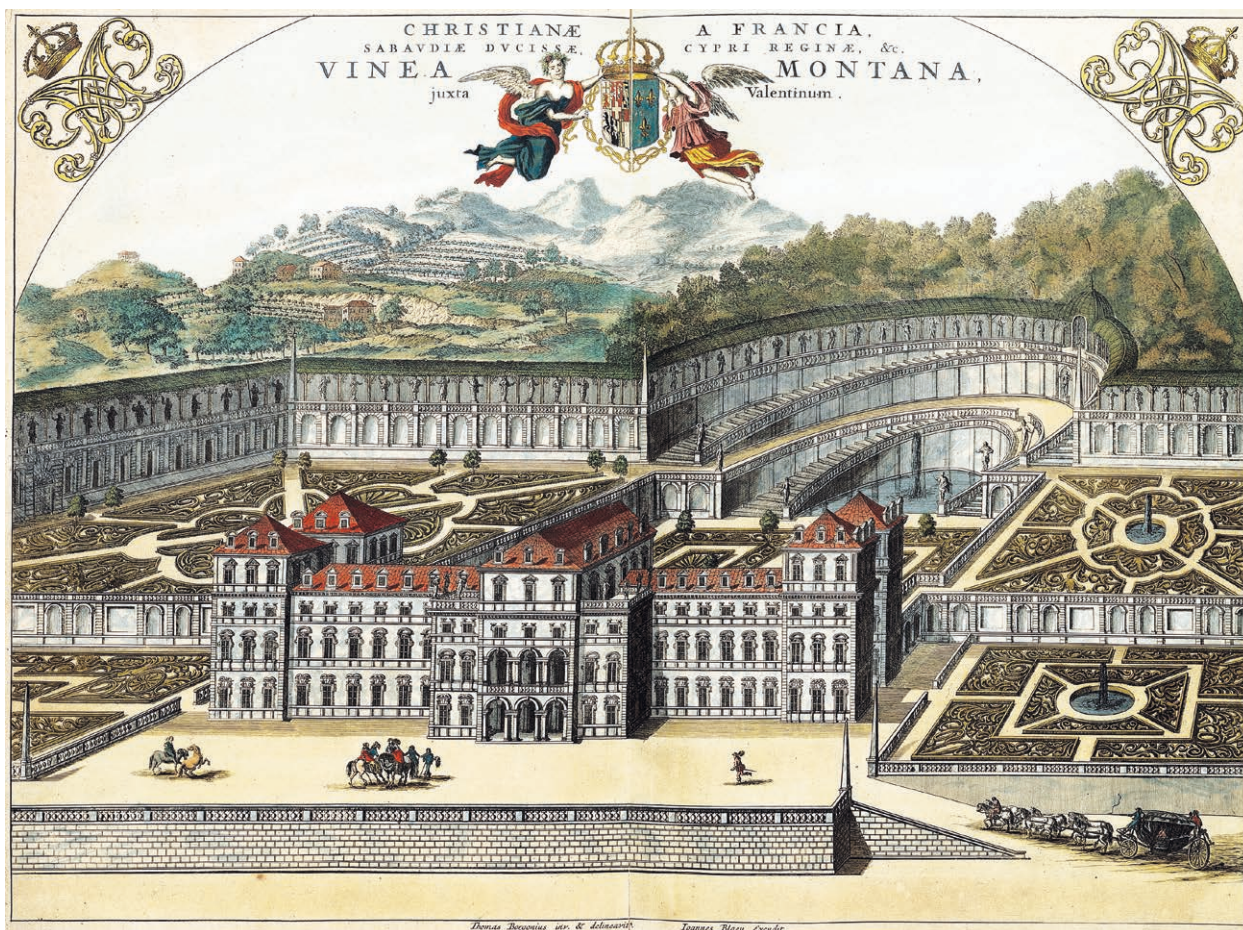


Abb. 105: Vigna di Madama Cristina, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

tende Bauten dargestellt, sondern auch Festungen, Häfen, Landstriche und Alpen-Pässe. Interessanterweise werden im Werk keine Ansichten der Kunstsammlungen gezeigt, wie zu dieser Zeit üblich, obwohl die Savoyer eine wertvolle Sammlung³⁶⁰ von Antiken und Gemälden besaßen. Eine Ausnahme stellt in gewisser Weise die Tafel aus dem ersten Band dar, auf der die *Galleria* des Turiner Palastes zu sehen ist und die im Folgenden noch besprochen wird.

Durch die Auswahl des Objektes, der Komposition und des Bildausschnitts, der Distanz und des Blickwinkels der Darstellung sind alle Ansichten persönliche Interpretationen eines Künstlers.³⁶¹ Dies trifft in erhöhtem Maß auf die Bilder zu, die darauf abzielen, den Betrachter zu beeindrucken, wie es sicher der Fall im *Theatrum Sabaudiae* ist. Die Stadt- und Architekturansichten konnten – und wollten – nicht objektiv sein: Die Stiche geben eine ideale Wahrnehmung wieder, die vom Künstler nach Maßgabe der Anforderungen seines Auftraggebers geprägt wurde.

Es gibt keinen Hinweis auf ein Gesamtkonzept seitens des Hofes für die Tafeln des Prachtbandes. Die herzoglichen Briefe mit dem Auftrag an die verschiedenen Städte von Piemont und Savoyen, eine Ansicht für das Buch anfertigen zu lassen, nennen kaum Details bezüglich der gewünschten Darstellungsform. Es werden lediglich Pläne und Perspektiven verlangt, ohne weitere Angaben oder Einschränkungen für den Künstler anzuführen.³⁶² Auch anderen Dokumenten, wie etwa einem Brief des Prinzen Emanuel Philibert Amadeus von Savoyen-Carignano an die Stadt Carignano, können nur wenige konkrete Empfehlungen für die erbetenen Zeichnungen entnommen werden. Vielmehr ergeht sich der Prinz hier in Allgemeinplätzen, zum Beispiel darin, dass eine Ortschaft so in der Landschaft darzustellen sei, dass letzte Annehmlichkeit, Zierde und Schönheit zum Ausdruck gebracht werde.³⁶³

Die folgende Analyse möchte auf die Eigenschaften der Darstellung und auf deren Modi eingehen sowie die



Abb. 106: Piazza San Carlo, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Stiche in ihrer Gesamtheit betrachten, wobei auch die Legenden, die Kartuschen und die Staffage einbezogen werden. Diese Elemente können im Sinne von Wolfgang Kemp als Rezeptionsvorgaben, die dem Betrachter die Erschließung des Bildes auf verschiedenen Ebenen ermöglichen, verstanden und interpretiert werden.³⁶⁴

KARTUSCHEN, LEGENDEN UND STAFFAGEN

Die Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* werden durch zusätzliche Elemente ergänzt und geschmückt. Einige Stiche sind beispielsweise eingerahmt. Der Rahmen ist sehr einfach gehalten und manchmal lediglich in den zwei oberen Ecken mit den Monogrammen der Herzogin und des Herzogs sowie mit der entsprechenden Krone versehen – wie etwa die Tafel der Vigna di Madama Cristina,

welche die Initialen der Herzogin Christina und eine Krone mit der französischen Lilie zeigt (Abb. 105). Das Monogramm von Viktor Amadeus I. ist auf der Tafel der Piazza San Carlo abgebildet (Abb. 106); dabei handelt es sich um den ersten Platz in Turin, der nach dem Pariser Vorbild einer *place royale* gebaut wurde. Das Projekt hatte Christina initiiert, aber ihr Sohn vollendete es, bis auf die Fassaden der Zwillingskirchen, die erst im 18. und 19. Jahrhundert errichtet wurden. An diesen Beispielen zeigt sich, wie dynastische Projekte und das persönliche Engagement jedes Regenten auf den Stichen markiert und verewigt wurden.

Der Darstellungsgegenstand der Tafeln wird zumeist in Spruchbändern, seltener in Kartuschen ausgewiesen, auf welchen der Name der Stadt oder des Baus steht. Manchmal wird die Ortsbezeichnung nur auf Latein wiederge-

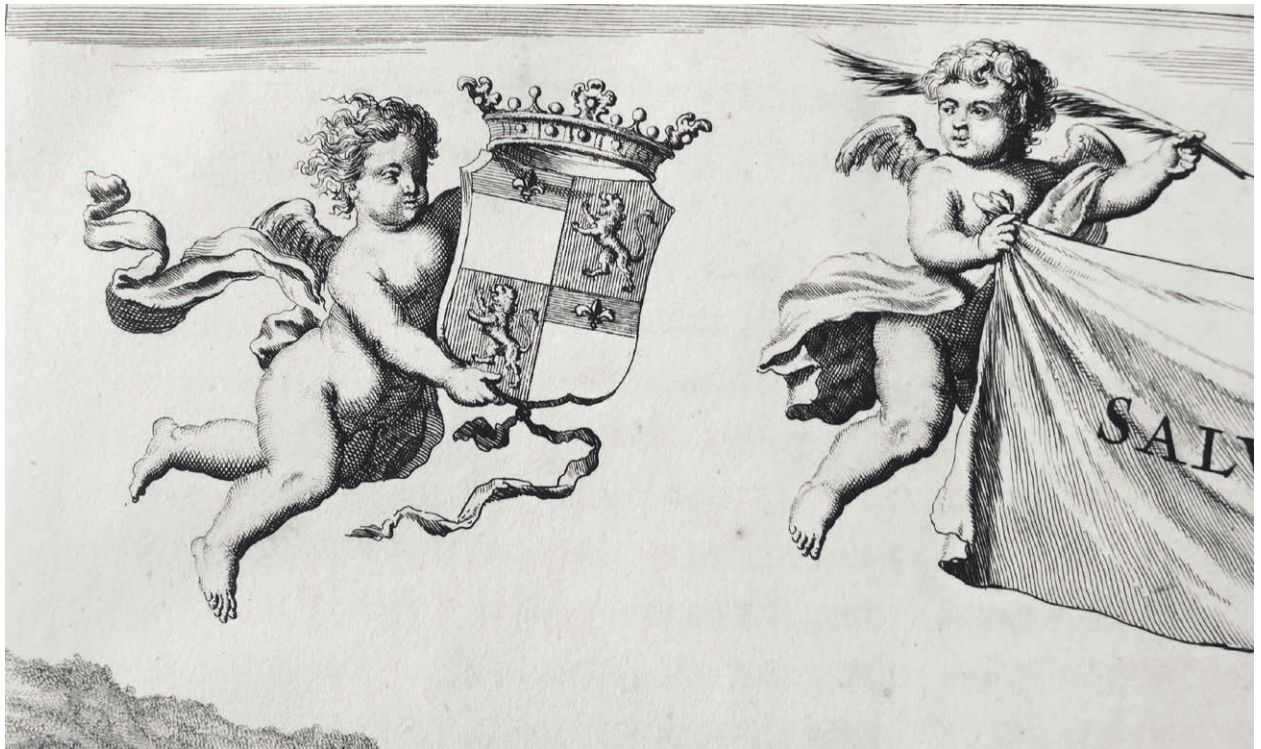


Abb. 107: Detail mit Putten, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

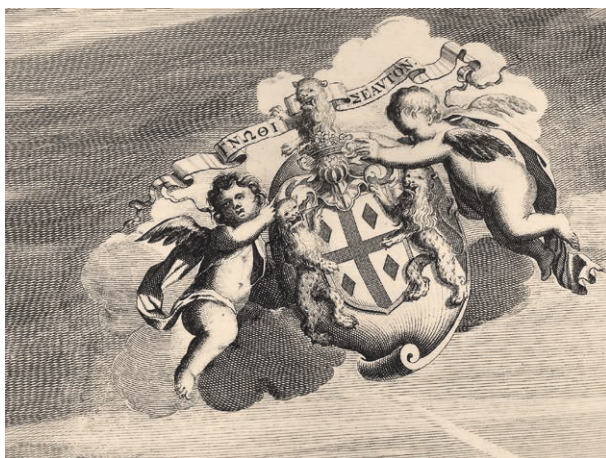


Abb. 108: Detail mit Putten, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

geben, in vielen Fällen ist zusätzlich eine ‚Übersetzung‘ in *Vulgaris* zu finden. Diese Spruchbänder und Kartuschen, in ihren unterschiedlichen Formen und Gestaltungen, wurden wahrscheinlich schon in Turin angefertigt und als Teil der Vorzeichnung nach Amsterdam geschickt.

Für die Erstellung der Kartuschen in Turin spricht, dass sie Informationen enthalten, etwa die Zugehörigkeit der Stadt zu einem *Marchesato* oder das Erbauungsjahr eines Gebäudes, die wohl nur dort bekannt waren.

Die Spruchbänder wie auch die Putten und Ornamente (Abb. 107, 108) haben einen einheitlichen Charakter und könnten von einer einzigen Hand, möglicherweise derjenigen Giovanni Borgonios, gezeichnet worden sein. Schließlich war er derjenige, der die Zeichnungen sammelte, sodass er durchaus die Spruchbänder, Kartuschen und Wappen hinzugefügt haben könnte.

Im unteren Rand vieler Tafeln des *Theatrum* befindet sich eine Maßstabsleiste und eine Legende, welche die Abbildung im Detail erklärt. Die Legenden weisen große Unterschiede auf, da die Hinweise manchmal auf Italienisch, manchmal auf Latein oder Französisch verfasst sind. Möglicherweise stammen diese Angaben von den einzelnen Künstlern, die die Zeichnungen erstellt haben. Später könnten sie aber wieder von Borgonio bearbeitet und ins Bild eingetragen worden sein, befinden sich doch auf einigen Tafeln die Legenden wieder in üppigen Kartuschen, die stilistisch dem Hofkünstler zugeschrieben



Abb. 109: Montmelian, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.



Abb. 110: Romeyn de Hooghe, Plan von Amsterdam (Detail), Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-AO-20-72.



Abb. 111: Detail einer Staffage mit Hut, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

Abb. 112: Jan Asselijn, Junger Mann mit Hut, Schwarze und weiße Kreide auf blauem Büttenpapier, 272 × 111 mm, The Maida and George Abrams Collection, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Promised Gift, 1.2018.1.



werden können. Nur in Ausnahmefällen lassen sich diese elaborierten Kartuschen als Arbeit eines niederländischen Stechers aus der Druckerei Blaeu identifizieren, wie etwa bei der Vedute der Stadt Montmélian (Abb. 109): Ihre raffiniert in einen von Staffage bevölkerten Hügel eingebaute Legende entstammt mit Sicherheit der Fantasie von Romeyn de Hooghe, wie der Vergleich mit einer Legende aus einem Plan Amsterdams zeigt (Abb. 110).

Die sogenannten Staffagen, das heißt die hinzugefügten kleinen Figuren und Naturelemente, sind in vielen Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* zu finden. Ihre Funktion besteht nicht nur darin, die künstlerische Qualität zu steigern und das Bild zu schmücken, sondern ferner dienen sie dazu, Proportionen und Größenverhältnisse zu verdeutlichen, zum Beispiel bei der Darstellung eines Gebäudes oder eines Platzes. Staffagefiguren helfen zudem, die Raumtiefe zu begreifen. Des Weiteren schenken sie dem Bild eine gewisse Lebendigkeit und verdeutlichen die Funktion eines Raumes, etwa bei einem Marktplatz.

In den Bänden über Piemont und Savoyen wurden viele Vogelschauerspektiven und Veduten von Städten sowie von Schlossanlagen durch die Staffage ergänzt. Es handelt sich meistens um Vordergrundstaffage, die als Identifikationsangebot für den Bildbetrachter fungiert: Damit scheinen die Bilder nicht artifiziell konstruiert,

sondern in eine reale Landschaft eingebettet zu sein. Durch diese Figuren hat der Betrachter den Eindruck, nicht weit von der dargestellten Schlossanlage oder Stadt entfernt zu sein. Die Vordergrundelemente sind manchmal auch im Schatten dargestellt, sodass durch diesen verstärkten Lichtkontrast eine stärkere Illusion räumlicher Tiefe geschaffen wird.

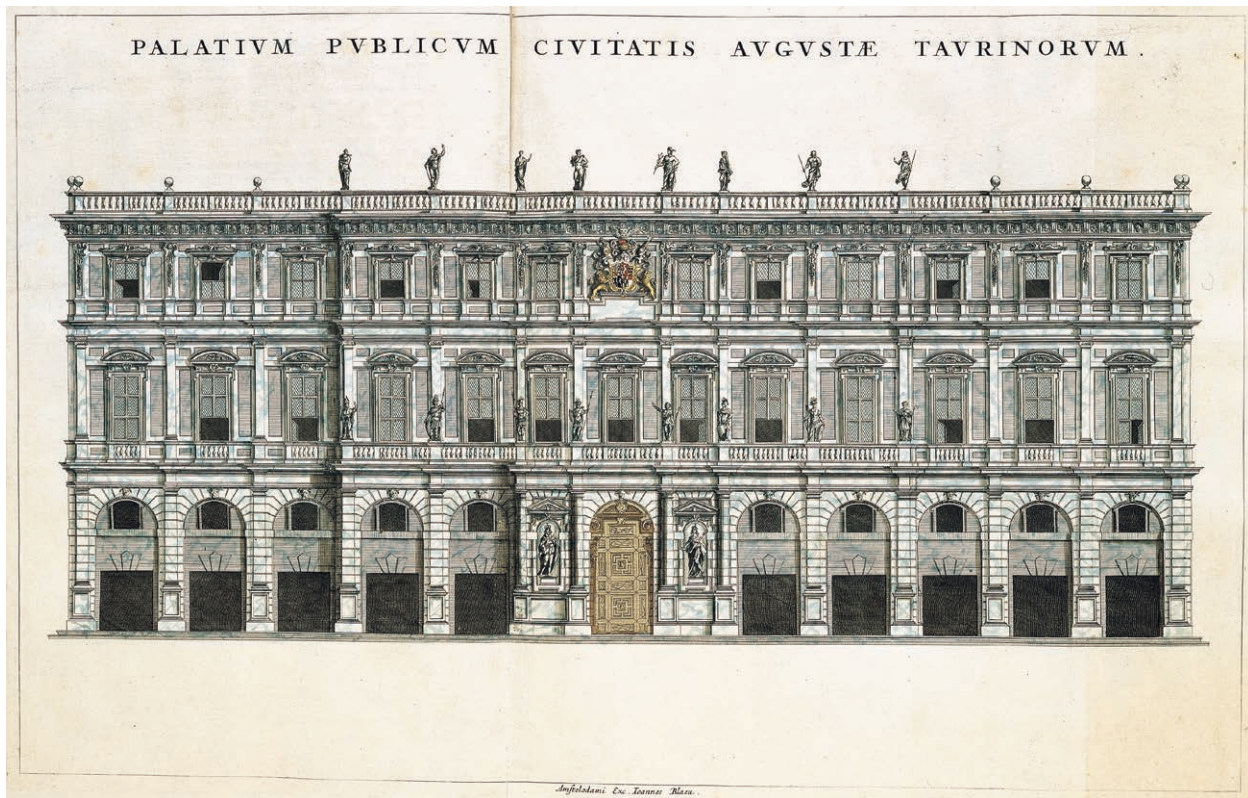
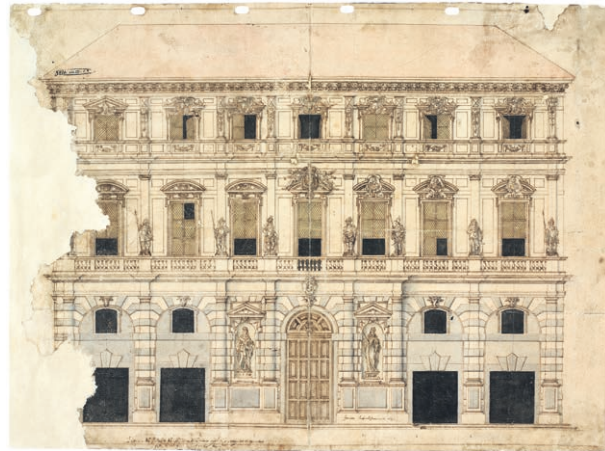


Abb. 113: Rathaus von Turin, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Abb. 114: Francesco Lanfranchi, Fassade des Rathauses von Turin, 1659, Tuschezeichnung laviert, Archivio Storico della Città di Torino, Tipi e disegni, 1.1.2.



Die Staffage wurde mit großer Wahrscheinlichkeit in Amsterdam angefertigt, da viele Elemente einen nördlichen Charakter zeigen: Nicht nur die Bäume, sondern auch die Kleidung und die Hüte der Figuren folgen der niederländischen Mode, so zum Beispiel die breiten Hüte, die von den Staffagen getragen werden (Abb. 111, 112). Auch andere Details weisen auf den Ursprung dieser Nebenfiguren hin: Auf der oben angeführten Vedute von Montmélian sind die Schiffe, die auf dem Fluss fahren, typische Flachboote, die für holländische Kanäle geeignet waren, nicht aber für einen Alpenfluss wie die Isère.

AUF- UND GRUNDRISS VON BAUTEN

Hauptsächlich wurden die einzelnen Bauten im *Theatrum Sabaudiae* durch Grund- und Aufrisse abgebildet,

also in Darstellungsmodi, die eine lineare, unverzerrte und messbare Repräsentation von Architektur erlauben. Auf- und Grundriss sind laut Vitruv zwei von drei „species dispositionis“,³⁶⁵ die für die Abbildung von Architektur verfügbar sind. Die *ichnographia* bezeichnet die Darstellung eines Gebäudes im Grundriss, die *orthographia* zeigt die Vorderansicht als Aufriss und die *scenographia* stellt das Gebäude im perspektivischen Schaubild dar, das neben der Fassade auch die Seitenfronten zeigt.³⁶⁶



Abb. 115: Aufriss der Wallfahrtskirche bei Vicoforte, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Der Begriff der *scenographia* bekam mit der Zeit eine Bedeutungserweiterung: Ob Vitruv eine echte Perspektive oder eher einen Schnitt des Baues gemeint hat, wurde auf unterschiedliche Weise interpretiert.³⁶⁷ Vitruv betonte, dass die Architekturdarstellung unter Verwendung von Lineal und Zirkel ausgeführt werden und dem Maßstab des zukünftigen Bauwerks entsprechen sollte.³⁶⁸

Nicht nur theoretische Überlegungen standen bei der Auswahl dieser Modi für die Tafeln für das *Theatrum Sabaudiae* im Hintergrund, sondern auch praktische: Wie erwähnt, beruhen einige Stiche auf Entwürfen, die

nachgezeichnet wurden. Bei ihnen handelt es sich um frontale Darstellungen, die nicht nur für eine Präsentation, sondern für den Bau geeignet sein sollten – wie etwa bei der Fassade der Kirche des Corpus Domini in Turin, die nach einer Zeichnung des Architekten Ascanio Vitozzi errichtet wurde, sowie beim Aufriss der Edicola del Santissimo Sacramento ebendort und bei der Fassade des Rathauses von Turin (Abb. 113), die nach einem Projektentwurf von Francesco Lanfranchi³⁶⁹ entstand (Abb. 114). Auch einige Bauten aus der Provinz, wie etwa der römische Triumphbogen in Aosta oder das Stadttor

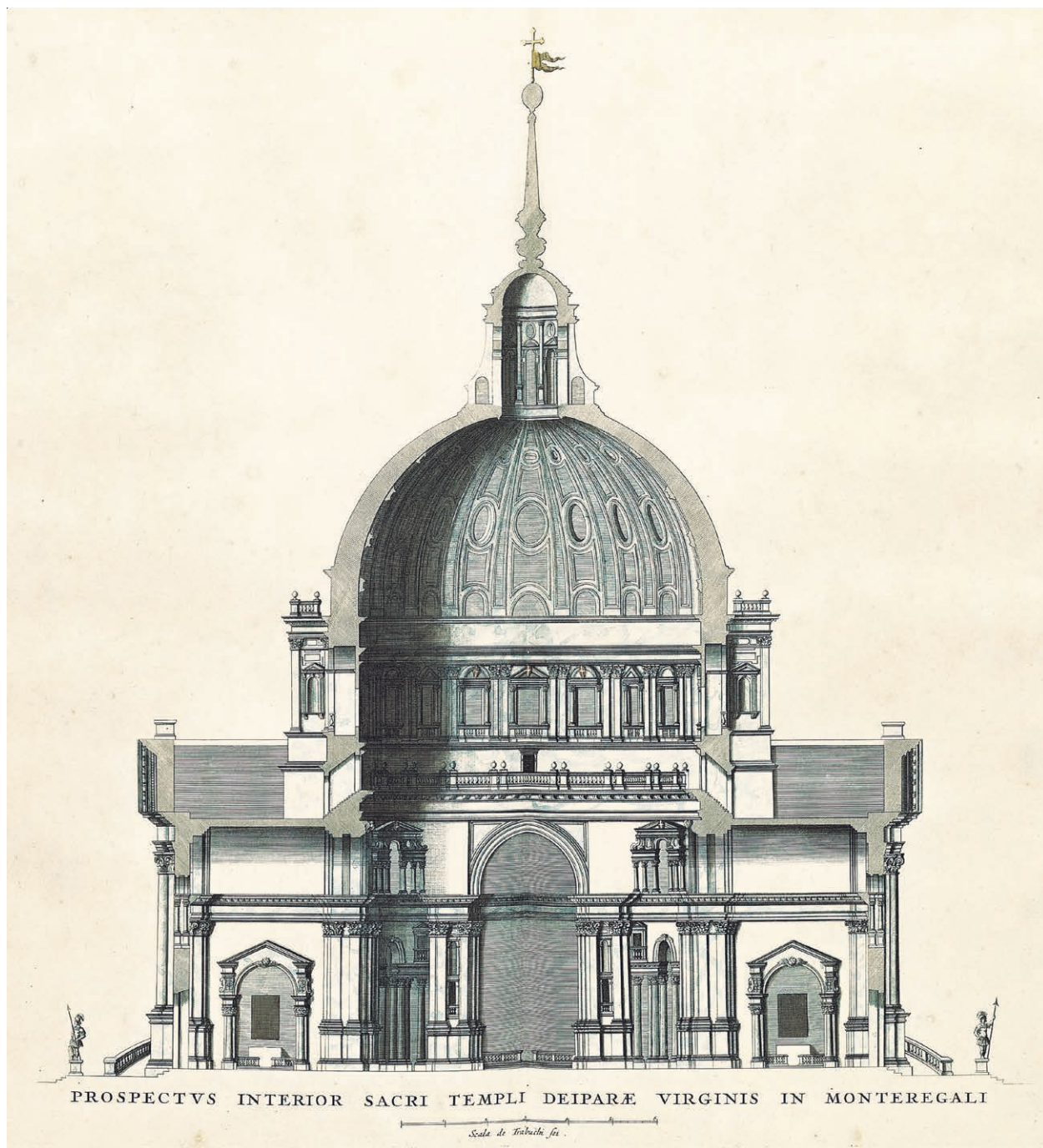


Abb. 116: Grundriss der Wallfahrtskirche bei Vicoforte, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

von Vercelli, wurden im Aufriss abgebildet, von denen aber keine Vorzeichnungen oder Entwürfe bekannt sind. Diese präzisen und linearen Darstellungen wurden nicht nur aus praktischen Gründen gewählt, sondern auch zur Inszenierung: Die einzelnen Bauten, die in Aufriss und

Grundriss dargestellt sind, wurden so aus dem manchmal dichten urbanen Kontext herausgelöst. Dadurch bekamen diese – oft kleinen – Gebäude, wie etwa das Stadttor oder die Edicola, mehr Bedeutung und Prominenz.

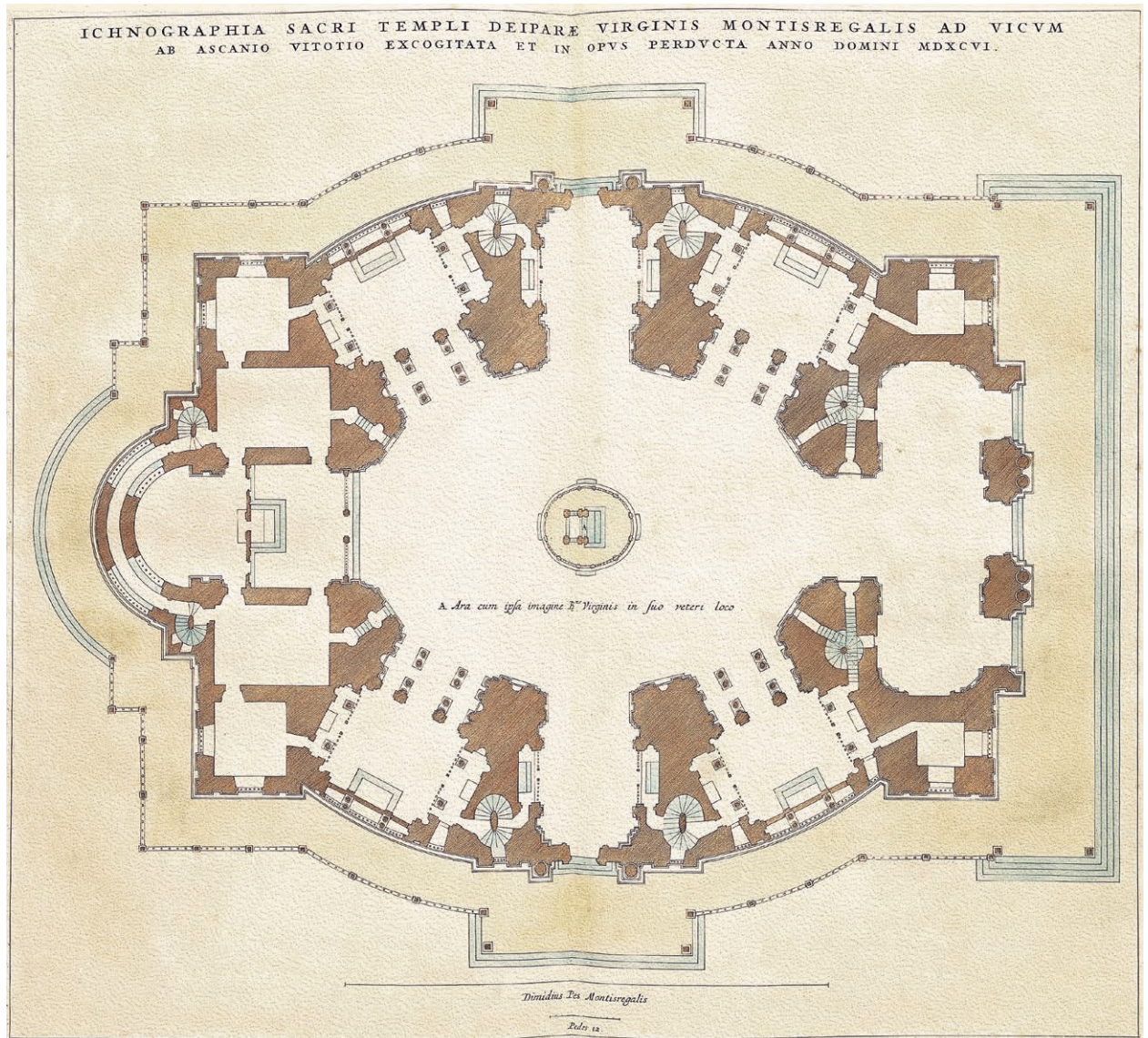


Abb. 117: Schnitt der Wallfahrtskirche bei Vicoforte, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Ein weiteres interessantes Beispiel stellen die Tafeln der Wallfahrtskirche Maria Santissima del Monteregale in Vicoforte dar, auf denen das Gebäude vollständig durch Aufriss, Grundriss und Schnitt (Abb. 115, 116, 117) gezeigt wird. Diese Stiche nutzen als Vorlage die architektonischen Zeichnungen von Vitozzi, dem Schöpfer des ersten Entwurfs dieser Kirche, der aber während der Realisierung starb. Damit wurde das Bauwerk, das als Pilgerort und als Tempel der Familie Savoyen gedacht war, erst ein Jahrhundert später vollendet. Die Tafeln des *Theatrum* zeigen somit eine bearbeitete Version des

ursprünglichen Entwurfs, der bereichert und modifiziert wurde. Leider blieben diese Tafeln ohne eine textliche Beschreibung, wie sie bei weiteren Stichen vorkommt.

STADTPLÄNE

Seit der Antike wurden Städte durch zweidimensionale Darstellungen zur Anschauung gebracht.³⁷⁰ Stadtpläne geben die urbanen Strukturen orthogonal wieder. Im *Theatrum* findet man solche kartografischen Darstellungen sehr selten; nur die Stadt Vercelli und ein Teil Nizzas



Abb. 118: Nizza, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

(Abb. 118) sind in einer rein zweidimensionalen Abbildung wiedergegeben. Hier werden die Häuserblöcke der Stadt lediglich mit einer Schraffierung angedeutet – ohne Hinweis auf die Bauten und deren Funktion. Der anspruchslose Charakter einer solchen Darstellung als rein schematischer Zeichnung war wahrscheinlich der Grund dafür, dass sie nicht so oft im *Theatrum* vorkommt.

In der Regel wurden die vielen Stadtpläne des *Theatrum* dreidimensional gestaltet, sodass auch die Häuser in ihrer Größenordnung und mit ihren Fassaden wiedergegeben wurden. Solche hybriden Darstellungen, die zwischen einem topografischen Plan und einer Perspektive eingeordnet werden können, sind in eine gestaltende Landschaft eingefügt, die auch eine leichte Dreidimensionalität aufweist – Bäume, Bauernhöfe und Hügel werden perspektivisch dargestellt. Obwohl die perspek-

tivische Konstruktion in diesen Bildern oft fehlerhaft ist, sind die Stadtpläne in der Wiedergabe des Lageplans und in den Details präzise. Manchmal wird sogar der Horizont ‚ausgeklappt‘ und die Landschaft frontal gezeigt – wie etwa in der Tafel von Alba. In dieser Darstellungsart wurden verschiedene Städte in den Stichen des *Theatrum Sabaudiae* abgebildet (Turin, seine Zitadelle, Ciriè, Chivasso, Carmagnola, Ayx, Villanova, Cherasco, Alba, Trino, Crescentino, Santhià, Gattinara), die anhand der Signatur oder durch Sekundärquellen verschiedenen Künstlern zugeschrieben werden können.

VOGELSCHAUPERSPEKTIVE

Die Vogelschauerspektive ist eine Darstellungsform, bei der das Objekt – eine Stadt oder ein Gebäudekom-



Abb. 119: Mirafiori, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

plex – von einem erhöhten Blickwinkel aus betrachtet wird. Dieser Darstellungsmodus ist der verbreitetste im *Theatrum Sabaudiae*, obwohl die Vogelschauerspektive nie als Teil der traditionellen Architekturdarstellungen wahrgenommen wurde. Der Grund liegt darin, dass in einer Perspektive die Maße der Objekte verzerrt werden, wodurch sich die Proportionen und das Verhältnis zwischen den verschiedenen Elementen oder Objekten verändern. Daher wurde die Vogelschauerspektive von den meisten Theoretikern in der Nachfolge Albertis der Gattung der Malerei, nicht aber der Architektur zugeordnet, da sie die Genauigkeit der Wiedergabe reduziert

oder zumindest nicht mehr messbar nachvollziehbar macht.³⁷¹

Die Vogelschauerspektive wurde hauptsächlich verwendet, um einen Gesamteindruck zu bekommen. In der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* wird diese Darstellungsform folgendermaßen beschrieben:

[...] la perspective, pour acquérir les connoissances des différens points d'optique, & les plus-valeurs qu'il est obligé de donner aux hauteurs de la décoration, qui ne peuvent être apperçues d'en-bas.³⁷²

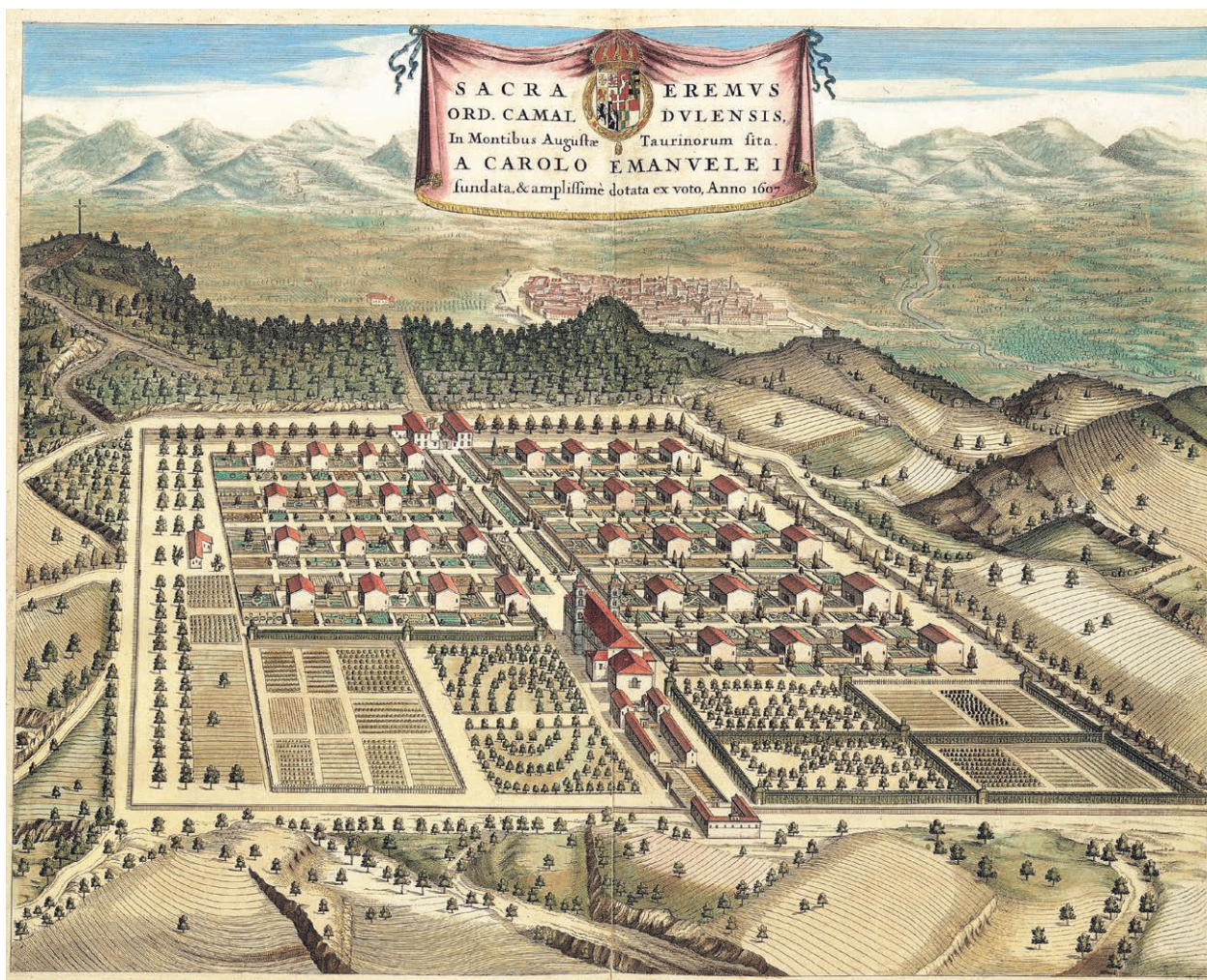


Abb. 120: Kloster der Kamaldulenser, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Die Vermittlung einer Gesamtansicht mag der Grund für die große Verbreitung der Perspektive in *Theatrum Sabaudiae* sein: So konnten beispielweise Schlossanlagen in ihrer Landschaft verstanden und mit den Gärten, Brunnen und Nebengebäuden zusammen gesehen werden, ohne die Notwendigkeit, einen Lageplan zu erstellen. Entsprechend wurden die Schlossanlagen und Gärten der Savoyer, wie etwa Venaria, Valentino, Mirafiori (Abb. 119) und Agliè sowie die Villen am Stadtrand in Vogelschauperspektive dargestellt. Auch die wichtigen Klöster der Kamaldulenser im Piemont werden auf diese Art und Weise dargestellt, sodass die Struktur der Anlagen und deren Hierarchie auf der Tafel gut lesbar sind (Abb. 120).

Diese Darstellungsform wirkt auf den Betrachter sehr imposant, sodass sie als bildliche Umsetzung der *Magnificentia Principis*³⁷³ wahrgenommen werden kann. Die *magnificentia* wird tatsächlich – wie Neela Struck bemerkt – nicht nur als Herrschertugend, sondern als ästhetische Qualität der errichteten Bauten verstanden.³⁷⁴ Wie schon in der *Encyclopédie* erläutert wird, sollen die Paläste den Rang³⁷⁵ des Herrschers durch ihre architektonischen Eigenschaften zeigen:

Le caractere [des hôtels et des palais] de leur décoration exige une beauté assortie à la naissance & au rang des personnes qui les font bâtir [...]. C'est de cette diversité de rang, du monarque aux grands princes, & de ceux-ci aux sujets, que doivent naître nécessairement les diffé-



Abb. 121: Piazza Castello, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

rens caracteres d'édifices; connoissances indispensables qui ne peuvent s'acquérir que par l'étude de l'art, & particulièrement par l'usage du monde.³⁷⁶

Darüber hinaus soll auch die Darstellung der Bauten diesen Charaktereigenschaften entsprechen. Die Vogelschauperspektive scheint daher die angemessene Repräsentationsform zu sein. Erwin Panofsky bemerkte in seinem Aufsatz über die Perspektive: „Es ist [...] für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.“³⁷⁷

Die Vogelschaudarstellung entsteht bezeichnenderweise in eine Epoche, in der die mediale Vermittlung ein wichtiges Instrument der Herrscherrepräsentation wurde.³⁷⁸ Weiterhin wirkte die Vogelschauperspektive als optimale Darstellungsform für Idealprojekte, da der

erhöhte Betrachterstandpunkt damals, sofern nicht auf einem Berg oder hohen Turm einnehmbar, außergewöhnlich war. Die häufig erscheinenden Staffagefiguren im Vordergrund und die perspektivische Komposition suggerieren Bildtiefe und bieten dem Betrachter die Möglichkeit, in den gezeichneten Raum ‚einzutreten‘.³⁷⁹

STADTVEDUTE, BERGDARSTELLUNG UND INNENANSICHTEN

Die Gattung der Vedute erlebte ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert auch dank der steigenden Reiselust und den Reismöglichkeiten im Zusammenhang mit der Grand Tour.³⁸⁰ Veduten – besonders gestochene Blätter, die preiswert und einfach mitzunehmen waren – wurden als Souvenir verkauft und von Kavaliereisenden in die Heimat mitgenommen.



Abb. 122: Moûtiers, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Die beeindruckenden Stadtveduten, die im *Theatrum Sabaudiae* dargestellt sind, gehören ebenso zu den perspektivischen Darstellungsformen. In diesem Fall treten aber die malerischen Qualitäten in den Vordergrund. Die perspektivische Konstruktion wird verzerrt, um dem Betrachter einen perfekten Blick zu ermöglichen, wie beispielweise auf den bekannten Falda-Veduten von Rom, in denen die Gebäude wirklichkeitsgetreu abgebildet sind, während die Stadträume vergrößert und verbreitert werden.³⁸¹ Die Erkennbarkeit der Stadt und der Objekte stellt ein wichtiges Kriterium dieser Veduten dar. Der Blick in die Stadt ist ziemlich hoch gesetzt und liegt nicht auf Augenhöhe des Betrachters.

Als Stadtvedute wurden viele Paläste und Plätze der Residenzstadt Turin im *Theatrum Sabaudiae* abgebildet.

Einen realistisch anmutenden Eindruck vermittelt beispielweise die Ansicht auf die Piazza delle Erbe mit ihrem geschäftigen Markt. Auch die überfüllte Piazza Castello (Abb. 121) erweckt einen lebendigen Eindruck durch das dargestellte Menschengewühl, das den Betrachter beinahe zu bedrängen scheint. Diese Vedute wurde, wie viele andere, zentralperspektivisch komponiert, was ihr den Charakter eines Bühnenbilds verleiht. Die besondere Blickkonstruktion und der erhöhte Standpunkt verkürzen die Distanz zwischen Szene und Betrachter, machen ihn zu einem privilegierten Zuschauer mit einem optimalen Blick, fast als säße er in einer Königsloge. Es scheint kein Zufall zu sein, dass der Künstler dieser Bilder Giovanni Borgonio ist, der, wie erwähnt, am Turiner Hof Karriere als Bühnenbildner machte.³⁸²

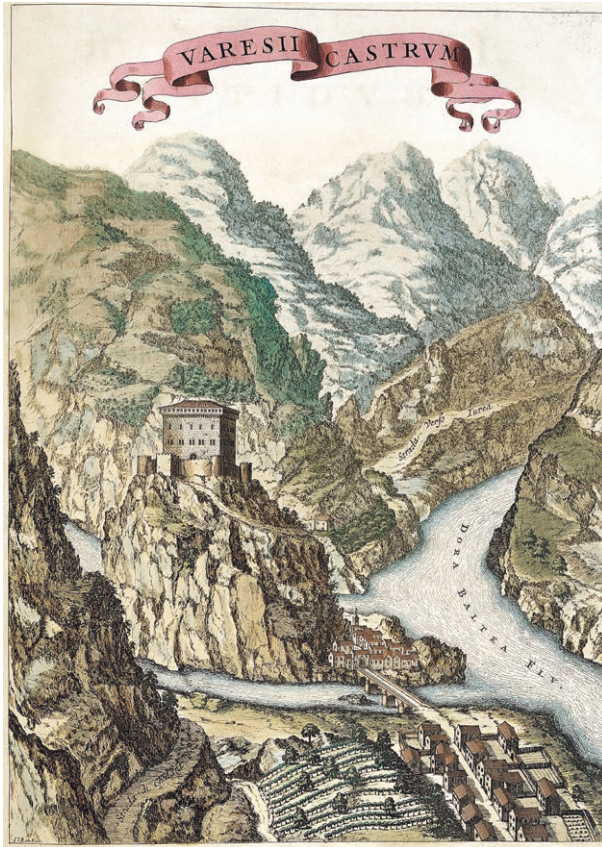


Abb. 124: Johannes of Lucas van Doetechum nach Pieter Bruegel d. Ä., Alpenlandschaft, 1553–1558, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-7355.

Abb. 123: Verres, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Im *Theatrum Sabaudiae* sind ferner einige Veduten enthalten, die kleinere Städte des Herzogtums in ihrer Gesamtheit und in ihrer landschaftlichen Umgebung zeigen. Diese Darstellungsform wurde am häufigsten im zweiten Band verwendet, in dem viele der Ortschaften Savoyens abgebildet sind, die über keine relevanten Gebäude oder besonderen Stadtpläne verfügten. Diese Veduten sind aus der Entfernung erstellt worden, wie von einem Reisenden, der sich in der Landschaft bewegt und sich der Stadt annähert.

Eine zentrale Rolle spielen in vielen Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* die Berge. Die alpine Landschaft, welche die Regionen Savoyen und Piemont besonders prägt, wird im Buch durch eine naturgetreue Darstellung abgebildet: Die hohen Berge werden in ihrer Majestät und in ihrer charakteristischen und abwechslungsreichen Natur gezeigt (Abb. 122, 123).³⁸³ Das Gebirge gilt hier nicht mehr, wie noch im Mittelalter, als unwirtliche und abweisende Gegend, als abstrahierte Projektion oft böser Geister und überweltlicher Mächte. Seit der Renaissance hat sich eine neue Art der Repräsentation ent-

wickelt, sodass die Stadt- und Landschaftsdarstellungen mehr künstlerische Interpretationen des Gesehenen als eine Visualisierung von Gefühlen wurden. Als Beispiele dieser Entwicklung können die Alpenlandschaftsdarstellungen³⁸⁴ von Pieter Bruegel d. Ä., entstanden während seiner Reise nach Italien (Abb. 124), genannt werden: Hier werden zum ersten Mal die gewältige Größe der Berge, das unwegsame Gelände sowie der Wechsel von Bäumen, Felsen, Wiesen und Dörfern naturgetreu gezeigt, wie sie dann auch in den Tafeln des *Theatrum* zu sehen sind. Die im Buch dargestellten Alpen bleiben ein gefährliches Gebiet, mit steilen und schwierigen Passstraßen, voller Schnee, Kälte und Gletschern. Diese Eigenschaften dienen aber auch als Metapher für die Macht der Savoyer, die so stark sind, über ein solches Gelände zu regieren. Darüber hinaus wird die Majestät der imposanten hohen Berge auf die Dynastie übertragen.

Nicht nur in den Tafeln des *Theatrum*, sondern auch in vielen Textpassagen wird auf den literarischen Topos der Berge zurückgegriffen: die Alpen, die wie ein Har-



Abb. 125: Tenda-Passstraße, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

nisch aus ewigem Eis die florierenden Städte des Herzogtums schützen.³⁸⁵ Die Savoyer, die diese Gebiete beherrschen, werden damit zu Torhütern der Alpen erhoben.³⁸⁶ Der besondere Charakter der alpinen Region wird auch in vielen Beschreibungen betont und hervorgehoben: So werden die *Via quam dicunt Annibalis* sowie die Pässe vom *Großen* und *Kleinen St. Bernhard* und von Tenda (Abb. 125) ausführlich beschrieben.

Interessant in diesem Kontext dürfte sein, dass Giovanni Tomaso Borgonio, einer derjenigen, die am meisten an den Veduten des *Theatrum Sabaudiae* beteiligt waren, auch Kartograf war. Parallel zu seiner Arbeit am *Theatrum* brachte er die *Carta Generale degli Stati* heraus (siehe Abb. 1),³⁸⁷ eine der innovativsten und aufgrund ihres Formates beeindruckendsten Karten: Auf ihr werden

topografische mit orografischen Darstellung kombiniert, sodass die Berge dreidimensional abgebildet werden.

Die Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* zeigen auch die Innenräume einiger Bauten. Durch eine zentralperspektivische Konstruktion wird das Innere einiger Kirchen und Schlösser dargestellt, wie etwa der Basilika des Corpus Domini in Turin (Abb. 126) und der Kapuzinerkirche Santa Maria al Monte ebendort. Bemerkenswert ist, dass Borgonio, der in diesem Fall oft als Schöpfer genannt wird, diese Art der Darstellung als sehr schwierig beschreibt. In einer Liste der angefertigten Zeichnungen für die Stadt Turin merkt der Künstler an, dass die Innendarstellung der Kirche des Corpus Domini mit allen ihren Dekorationen sehr schwierig und mühsam zu zeichnen sei.³⁸⁸



Abb. 126: Innenansicht der Basilika des Corpus Domini, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Einen besonderen Fall stellt die perspektivische Schnittzeichnung der *Galleria* von Karl Emanuel I. im Palast von Turin (Abb. 127) dar, die ebenso von Borgonio gezeichnet wurde. Die perspektivische Darstellung der Galerie (von außen) wird durch einen Schnitt ‚eröffnet‘ und dadurch ihr Innenraum mit der üppigen Dekoration und ihren Ausstattungselementen gezeigt: Nischen, Säulen und sogar die Schränke, in denen die herzogliche Sammlung aufbewahrt wurde, sind nun für den Betrachter sichtbar.³⁸⁹ Die Wanddekorationen werden mit akribischer Detailtreue abgebildet: Dies waren Putten, Festons und Wappen aus Stuck sowie Malereien, welche die bedeutenden militärischen Ereignisse der Dynastie darstellten.³⁹⁰ Die Tafel der Galerie wird von keinem Text begleitet, ihre Beschreibung erfolgt dann aber bei

dem Teil über Turin. Hier wird die großzügig bemessene Gemäldegalerie („spatiosissima Pinacotheca“) mit der berühmten Kunstsammlung Herzogs Karl Emanuel I. erwähnt, ebenso wie die kostbaren Objekte und *Naturalia* sowie die raren Bücher und die lateinischen, griechischen und hebräischen Manuskripte, die in Schänken aufbewahrt wurden. Auch über den Brand, der 1659 die Galerie vernichtete, erfährt der Leser, sodass dieser Stich mehr als eine Rekonstruktion erscheint denn als ein realitätsnahes Dokument.

Diese Innenansichten im *Theatrum* eröffnen eine vielschichtige Welt, durch die der Leser reisen kann, und vermitteln ihm durch ihre Detailfülle das Gefühl, die ‚besuchten‘ Städte wirklich und in ihren Einzelheiten kennengelernt zu haben.

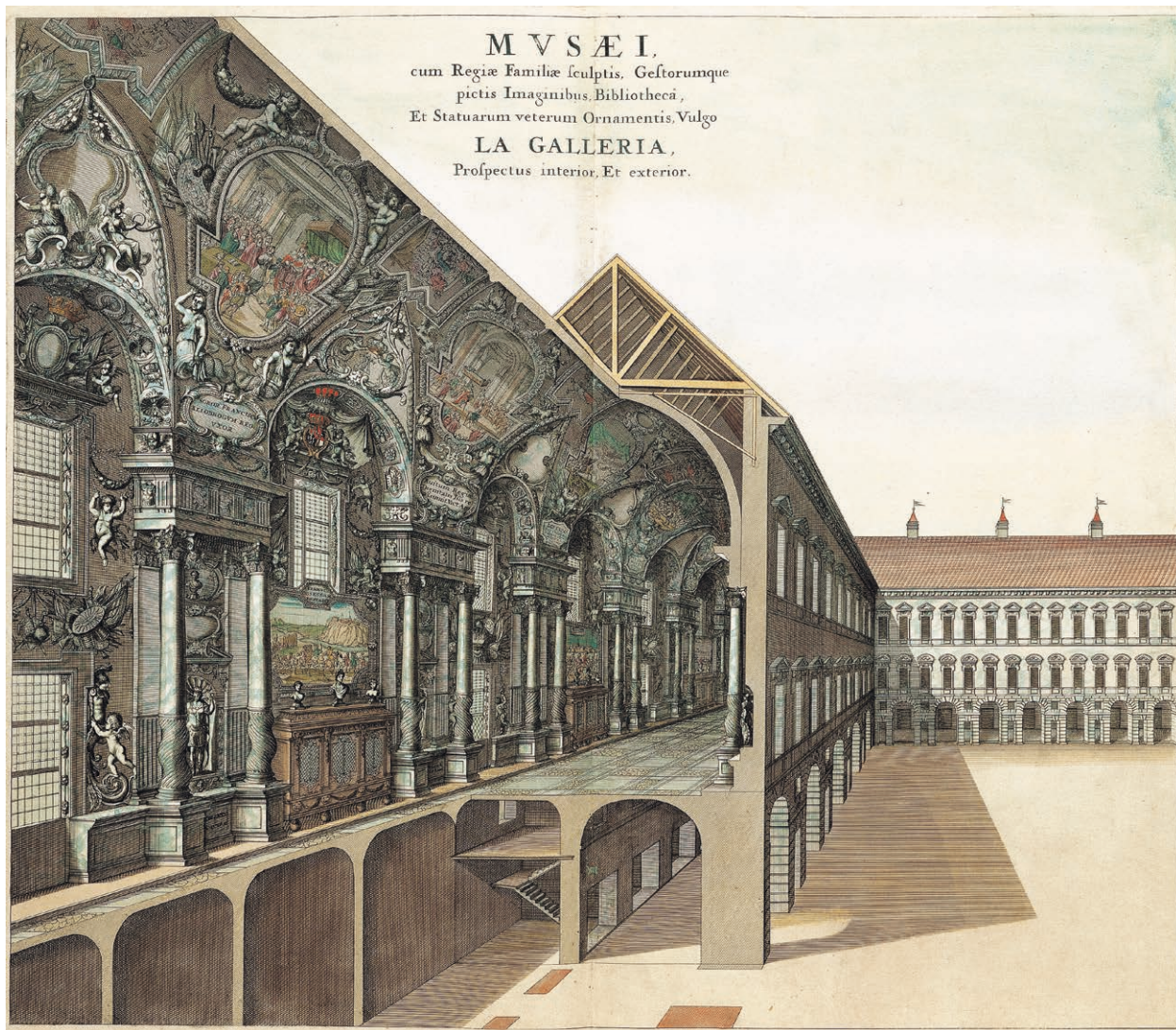


Abb. 127: Die Galerie, aus *Theatrum Sabaudiaæ*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

2.1.5 EINE VORZEICHNUNG UND ZWEI
 ANDRUCKE ALS BEISPIEL DER ENT-
 STEHUNGSGESCHICHTE DER STICHE DES
THEATRUM SABAUDIÆ

Wie bereits ausgeführt, steht uns heute nur wenig grafisches Material zur Verfügung, das Rückschlüsse auf die Entstehungsgeschichte der Stiche für das *Theatrum* erlaubt. Zu den wenigen erhaltenen Objekten zählt eine Vorzeichnung für die Tafel der Stadt Savigliano, die zwar von Peyrot 1985 veröffentlicht wurde, aber heute nicht mehr auffindbar ist.³⁹¹ Eine Vergleichsanalyse zwischen Vorzeichnung und Tafel im *Theatrum* ist daher

nur anhand eines publizierten Fotos möglich und stützt sich unmittelbar auf die vorherige Forschung. Die Vorzeichnung wird Antonio Biga zugeschrieben und stellte eine erste Version der Darstellung von Savigliano dar, die wahrscheinlich während des Brandes der Druckerei Blaeu verloren gegangen ist.³⁹² Das neue, im *Theatrum* veröffentlichte Bild wurde von Giovanni Tomaso Borgonio nach 1675 gezeichnet.

Die Zeichnung Saviglianos von Biga weist einige Unterschiede zum ausgeführten Stich auf, obwohl die zwei Tafeln im Darstellungsmodus ähnlich sind: In beiden Fällen wird die Stadt aus einer Vogelschauperspektive abgebildet, die sich als ideal erweist, um die markante



Abb. 128: Andruck mit der Darstellung der Stadt Bonneville, Kupferstich, Archivio di Stato di Torino.

Befestigung der kleinen Stadt zu zeigen. Abweichungen sind hingegen in der Lage der Legende und bei den Wappen sowie in der Ausrichtung der Zeichnung zu erkennen, die sich markant unterscheiden.

Ferner haben sich im Turiner Staatsarchiv zwei Andrucke erhalten, die bisher nie von der Forschung beachtet wurden.³⁹³ Diese Blätter wurden anscheinend vom Verlag Blaeu nach Turin geschickt, um eine Zustimmung des Hofes für das jeweilige Bild zu bekommen. Einer dieser Stiche zeigt die Stadt Bonneville im heutigen französischen Département Haute-Savoie. Das Blatt (Abb. 128) hat das übliche Querformat der Stiche des *Theatrum*: Auf einer Doppelseite ist die kleine Stadt durch eine Vedute dargestellt. Unten auf dem Stich befindet sich die Legende mit dem Wappen von Bonneville; oben ist das Wappen der Savoyer angebracht. Da

keine Signaturen vorhanden sind, bleibt die Identität von Künstler und Stecher unbekannt. Dass es sich bei diesem Blatt eindeutig um einen Probedruck für das *Theatrum Sabaudiae* handelt, ergibt sich aus der Rückseite. Der hier abgedruckte Text unterscheidet sich von demjenigen, der im *Theatrum* zu finden ist, und weist handgeschriebene Korrekturen auf. Leider ist nicht bekannt, wann und aus welchen Gründen das Blatt nach Turin geschickt wurde.

Bemerkenswert ist, dass sich diese Vedute von dem am Ende veröffentlichten Stich der Stadt im *Theatrum Sabaudiae* unterscheidet. Die Darstellung von Bonneville auf dem Andruck zeigt eine Stadt in einer reichen Landschaft am Fuß der Berge und ist von Bauern und Tieren belebt. Der Blickpunkt ist frontal, und mittels der Naturelemente im Vordergrund wird der Betrachter ins



Abb. 129: Bonneville, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

Bild geführt, als würde er auf die Stadt zugehen. Das Bild lässt klar erkennen, dass es sich hier um eine kleine Stadt mit einem dörflichen Charakter handelt.

Einen anderen Eindruck vermittelt hingegen der Stich aus dem *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 129). Hier ist Bonneville mittels einer Vogelschauperspektive dargestellt. Der erhöhte Blickwinkel ermöglicht eine Gesamtschau auf die Struktur des Dorfes, das von einem Schloss überragt wird. Obwohl klar ist, dass Bonneville nur aus zwei Hauptstraßen und einigen Gärten besteht, wirkt die Stadt dadurch wesentlich imposanter.

Es gibt leider keinen Hinweis zur Entstehungsgeschichte dieses Bildes. Möglicherweise ging diese Tafel während des Brandes der Druckerei verloren und musste neu angefertigt werden. Gegen die Annahme spricht je-

doch, dass die Städte in der Nähe von Chambéry erst nach der Übernahme der Projektleitung durch Maria Johanna Baptista und damit nach dem Brand in das *Theatrum* aufgenommen wurden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass das ursprüngliche Bild von Bonneville, das dieser Andruck überliefert, der Auftraggeberin nicht gefiel, da die Stadt zu bescheiden aussah und deshalb abgelehnt wurde, was eine neue Auftragsvergabe an den erfahrenen Borgonio erklären würde. Trotz der unsicheren Datierung kann man anhand dieses Beispiels die Vorgehensweise bei der Realisierung des *Theatrum Sabaudiae* und die Intention, die dahinterstand, erkennen: Eine schlichte Vedute genügte den hohen Repräsentationsansprüchen des Hofes nicht. Der zweite Andruck aus dem Turiner Archiv zeigt die Stadt Saint-Jean-de-Maurienne (Abb. 130). Dieser un-



Abb. 130: Andruck mit der Darstellung der Stadt Saint-Jean-de-Maurienne, Kupferstich, Archivio di Stato di Torino.



Abb. 131: Saint-Jean-de-Maurienne, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

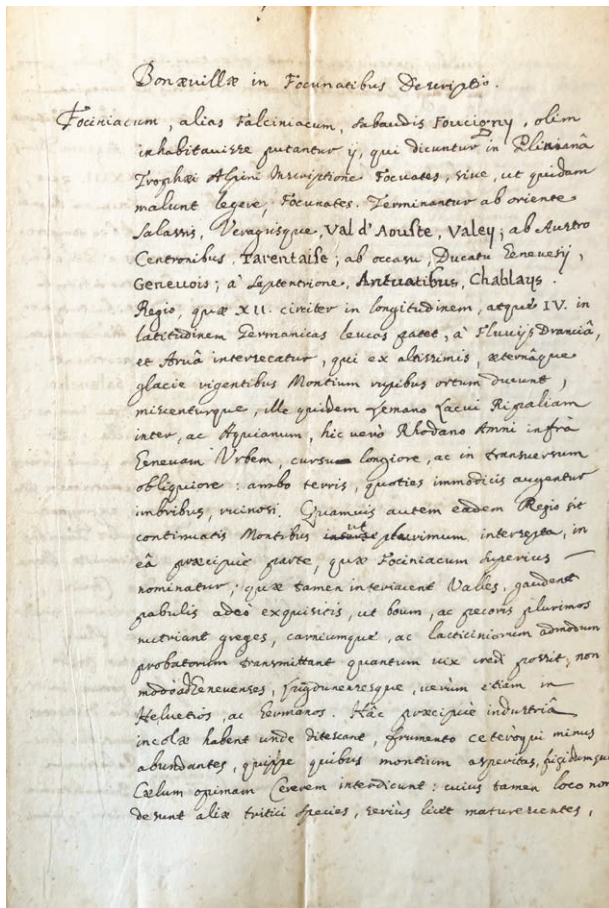


Abb. 132: Beschreibung von Bonneville, Feder/Papier, Archivio di Stato di Torino.

terscheidet sich ebenfalls vom Druck der gleichen Stadt im *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 131). Auch hier wird die gewöhnliche Stadtansicht durch eine Version aus der Vogelschauerspektive ersetzt, die wesentlich repräsentativer erscheint. Trotz der geschickten Auswahl der Darstellung erscheint diese kleine Stadt den Betrachtenden einfach und bescheiden. Im begleitenden Text werden die schlichten Fassaden der Häuser und das Fehlen von luxuriösen Palästen mit der Tugendhaftigkeit der Stadtbewohner begründet: Diese seien gute Kaufleute, die sich in Sparsamkeit und Mäßigung übten und es vorzögen, reich zu sein, statt reich auszusehen.³⁹⁴

Auf der Rückseite der beiden Druckproben finden sich die Texte der jeweiligen Stadtbeschreibungen. Dadurch ist ein Vergleich mit den noch erhaltenen, handgeschriebenen *Relationi* möglich, bei denen es sich um

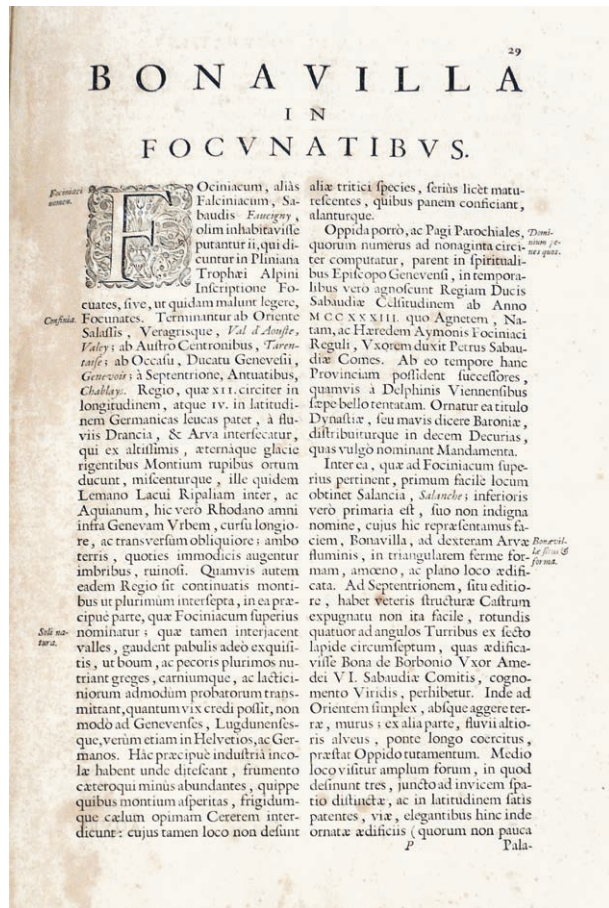


Abb. 133: Beschreibung von Bonneville, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, 389.031-F.K.

historisch-geografische Beschreibung der Stadt handelt, die wahrscheinlich vom Hof redigiert wurden. Der Text über Bonneville ist im Archiv in mehreren Fassungen vorhanden (Abb. 132), die sich aber kaum voneinander unterscheiden und mit der finalen gedruckten Version im *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 133) übereinstimmen. Der Text auf der Druckprobe (Abb. 134) weicht hingegen von diesen ab, sowohl sprachlich als auch inhaltlich: Der Text auf dem Andruck ist auf Französisch verfasst, während alle Fassungen des Manuskriptes und die finalen gedruckten Texte im *Theatrum Sabaudiae* auf Latein sind. Das bedeutet, beim Manuskript handelt es sich nicht nur um eine Übersetzung, sondern um eine neue Fassung der Beschreibung, die vom Hof für die Veröffentlichung neu bearbeitet wurde. Die Vorgehensweise, dass jemand aus der Region die Beschreibungen in der lokalen Sprache

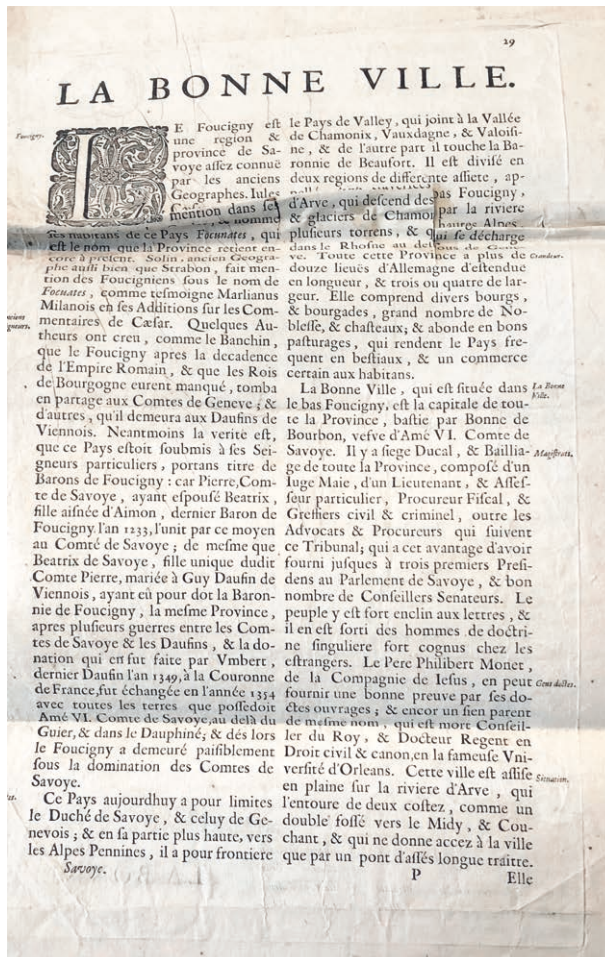


Abb. 134: Druckprobe der Beschreibung der Stadt Bonneville, Archivio di Stato di Torino.

erstellte, die dann am Turiner Hof auf Latein übersetzt wurden, wird auf den folgenden Seiten diskutiert.

2.2 DER TEXT

Der Bildapparat des *Theatrum Sabaudiae* wird sowohl von Beschreibungen der Städte und Bauten des Herzogtums Savoyen als auch von panegyrischen und historischen Texten begleitet. Eingeleitet wird die Publikation mit einer Widmung an den Herzog Karl Emanuel II., in der nicht nur der Herzog, sondern auch die Territorien von Piemont und Savoyen gefeiert werden, ihre Fruchtbarkeit, ihre Lage zwischen Bergen, Hügeln und dem Meer und ihr mythischer Ursprung. Die Widmung ist nicht signiert, aber anhand der gelehrten Zitate kann sie

dem Literaten Pietro Gioffredo zugeschrieben werden.³⁹⁵ Danach folgt eine kurze historische Beschreibung der Dynastie Savoyen, die in Turin verfasst wurde und in welcher die glorreichen Ahnen der Familie und ihre Taten genannt werden. Dieser Text wurde um eine Widmung von Joan Blaeu ergänzt. Hier spricht der Verleger über seinen bereits publizierten *Atlas Maior*³⁹⁶ und greift auf einen geläufigen Topos zurück: Blaeu räumt ein, bislang wenig über das Herzogtum Savoyen gewusst zu haben, und gibt seinem Wunsch Ausdruck, die bedeutende Dynastie und ihre Heimatregion mit dieser Publikation einem breiten Publikum vorzustellen.³⁹⁷

Der Vorstellung der Herrscherfamilie folgt eine genaue Beschreibung der Territorien von Piemont (in Band I) und von Savoyen (in Band II). Beide Beschreibungen folgen einer rigiden Struktur: Zuerst werden die geografischen Gegebenheiten der Region und die bedeutenden Städte genannt, dann wird die Geschichte der unterschiedlichen Völker, die dort lebten, präsentiert. Schließlich folgt ein Überblick, durchaus anekdotischen Charakters, über die Lebensweise der Bevölkerung und über die Städte mit ihren protoindustriellen Produktionen, der Landwirtschaft und den wichtigsten Bauten.

Am Anfang der zwei Bände befinden sich jeweils die Widmungsgedichte an Karl Emanuel II. und an Maria Johanna Baptista – beide sind Schöpfungen von Emanuele Tesauo, wie im Folgenden analysiert wird.

Die einzelnen Beschreibungen, welche die Tafeln der Städte und der Bauten ergänzen, wurden von verschiedenen Autoren geschrieben bzw. von Personen, die diese Orte kannten und entsprechende Informationen sammelten. Die Texte wurden später bearbeitet und vereinheitlicht, sodass die Autoren meistens anonym geblieben sind. All diese Beschreibungen folgen einer ähnlichen Struktur, in der die geografischen Daten, die Etymologie der Namen, die mythischen Ursprünge und die wichtigsten historischen Ereignisse, die Wirtschaft der Region und die berühmten Persönlichkeiten vorgestellt werden. Hinsichtlich der Paläste und Kirchen sind der Auftraggeber, der Ort sowie eine Beschreibung der Räume und der Dekorationen angeführt. Die Texte sind normalerweise ein bis zwei Seiten lang; ausschließlich den wichtigen Städten wie Turin oder Chambéry wurde mehr Raum gewidmet. Diese Struktur des Textes hält sich konstant

bis zu den späteren Ausgaben, auch wenn die Beschreibung übersetzt oder neu geschrieben wurde.

Im Text, sowohl in der einleitenden Geschichte der Dynastie und der Region als auch in den einzelnen Beschreibungen, werden die einheimischen Völker (etwa die Taurini) sowie die Zugehörigkeit dieser Territorien zum Römischen Reich hervorgehoben, wobei hier Mythos und Fakten miteinander verflochten sind. Das Prinzip der *antiquitas*, der Anciennität, war für das Prestige der fürstlichen Genealogien ein entscheidendes Kriterium im Kampf um die Vormacht der regierenden Häuser.³⁹⁸ Die glorreiche Vorgeschichte von Savoyen und Piemont wird nicht nur anhand von Monumenten und Ruinen aufgezeigt, die damals noch die Landschaft markierten, sondern auch durch viele Zitate über diese alpine Region von Autoren, wie etwa Plinius d. Ä. und Tacitus. Damit wird die fruchtbare, wenn auch schroffe Naturlandschaft in ein von Kultur und Geschichte geprägtes Gebiet verwandelt. Der Augustusbogen von Susa, errichtet von König Cottius, römischer Präfekt, zu Ehren des römischen Kaisers zeigt das Doppelgesicht dieser Region: einerseits die einheimischen Völker, andererseits das Römische Reich.³⁹⁹ Das *Tropaeum Alpium* in La Turbie, sowohl im Text als auch durch eine Tafel im *Theatrum Sabaudiae* vorgestellt, wurde als Denkmal für den Sieg über die alpinen Stämme errichtet.⁴⁰⁰ Auch die Entstehung der zahlreichen Passstraßen stand in ehrwürdigem Gedenken an die antike Geschichte dieser Territorien, so etwa bei dem bekannten Pass De la Crotte, der von den Römern „in viva rupe“, wo die Hänge des Berges sich in einer vertikale Felswand erheben, eröffnet wurde. Die Beschreibung wandelt sich hier in ein Lob der Savoyer: Auch wenn die Römer daran gewöhnt gewesen seien, jedes Hindernis zu überwinden, hätten sie in diesem Fall die gerade begonnene Straße nicht fertiggestellt. Erst Herzog Karl Emanuel II., der wahre Herrscher der Alpen, habe den Mut und die Kraft gehabt, diese Unternehmung zu Ende zu führen.⁴⁰¹

Weiterhin werden all die Territorien und Städte Savoyens und Piemonts im Buch nicht nur beschrieben, sondern maßgeblich und dauerhaft durch ihre reiche Geschichte geadelt. Das kultivierte und hohe Niveau der Texte lässt sich auch an den zahlreichen Verweisen auf Bücher und Traktate in vielen Beschreibungen des *Theatrum Sabaudiae* erkennen, die dem Leser, der sein Wissen

über ein bestimmtes Thema vertiefen möchte, zur weiteren Lektüre empfohlen werden. Bei der Beschreibung der Abtei von San Michele della Chiusa zum Beispiel wird auf die bekannte *Storia della Casa di Savoia* von Samuel Guichenon sowie auf viele andere aus Piemont und Savoyen stammende Autoren hingewiesen.⁴⁰²

DIE AUTOREN : PIETRO GIOFFREDO UND EMANUELE TESAURO

Pietro Gioffredo, Historiker und Bibliothekar am Turiner Hof, war eine der Hauptfiguren, die an der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* beteiligt waren.⁴⁰³ Er wirkte gemeinsam mit Giovanni Borgonio und dem Conte Carcagni als Koordinator des Projekts. Gioffredo sammelte die Textbeschreibungen, die von verschiedenen lokalen Autoren in unterschiedlichen Sprachen geschrieben wurden, gab ihnen eine einheitliche Struktur und übersetzte sie ins Lateinische.⁴⁰⁴ Darüber hinaus kann Gioffredo als Autor einiger Beschreibungen identifiziert werden, wie Maria Luisa Doglio herausgearbeitet hat.⁴⁰⁵

Im Turiner Staatsarchiv wird ein Konvolut mit beinahe allen Beschreibungen des *Theatrum Sabaudiae* aufbewahrt, das sowohl Manuskripte als auch gedruckte Fassungen dieser Texte enthält. Wie erwähnt, wurden diese Dokumente von Gioffredo und wahrscheinlich auch von Tesauro und vom Herzog Karl Emanuel II. redigiert und überarbeitet. Die Vermutung, dass nicht nur der Historiker an der Bearbeitung beteiligt war, stützt sich auf Randanmerkungen, die unterschiedliche Personen vorgenommen haben.⁴⁰⁶

Ebenso wie die Kupferstiche wurden auch die Beschreibungen als Probedrucke zur Abnahme nach Turin geschickt. Der schriftliche Verkehr, der anscheinend diese Proben begleitete und wahrscheinlich konkrete Anweisungen enthielt, ist heute nicht mehr vorhanden, wodurch der zyklische Korrekturprozess in seinen Details kaum nachvollzogen werden kann. Daraus ergibt sich ein wichtiger Aspekt hinsichtlich der gedruckten Beschreibungen und ihrer Entstehung: Die Texte waren im Unterschied zu den Kupferstichen anscheinend nicht vom Brand im Jahr 1672 betroffen und mussten daher nicht neu geschrieben werden.⁴⁰⁷ Der Brand ereignete sich im Gebäude des Verlags an der Gravenstraat, wo die Kupferplatten angefertigt wurden. Die Beschreibungen



Abb. 135: Georges Tasnière nach Domenico Piola, König Eridanus zeigt die neue Stadt Turin, aus Emanuele Tesauro, *Historia dell'augusta città di Torino*, Turin 1679, Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, R.I.18.1-2.

für das *Theatrum Sabaudiae* sowie die Texte von vielen anderen Werken wurden offensichtlich in dem älteren Gebäude an der Bloemgracht gelagert und blieben deshalb vom Brand verschont.

Zu den prominentesten Personen, die am *Theatrum Sabaudiae* beteiligt war, gehört Emanuele Tesauro, Literat und Gelehrter, der seit den 1630er-Jahren am Turiner Hof mit unterschiedlichen Funktionen und Aufgaben wirkte.⁴⁰⁸ Tesauro scheint aber weniger an der Organisation, sondern mehr an der Konzeption des Werkes beteiligt gewesen zu sein. Besonders der erste Teilband – mit den Portraits, der Geschichte der Dynastie und der Territorien sowie den beeindruckenden Widmungsgedich-

ten – zeigt seine Handschrift. Dazu fertigte er Beschreibungen an und half Gioffredo bei einigen Korrekturen. Seine Rolle war primär beratender Natur: Bei der Realisierung der *Relationi* zum Beispiel war er, wahrscheinlich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters, nicht aktiv beteiligt.

Die Jahre, in denen die Idee und die Struktur des *Theatrum* entstanden – das heißt um 1660–1670 –, fallen mit der produktivsten Zeit Tesauros zusammen: Er schrieb verschiedene Panegyriken und Theaterstücke für den Hof, ein Traktat der *Filosofia morale* (1670), die *Historia dell'augusta città di Torino* (1679) sowie seine bedeutendsten Werke: die *Inscriptiones* (veröffentlicht 1666) und *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654).⁴⁰⁹

Dass Tesauro an den Vorbereitungen des *Theatrum Sabaudiae* beteiligt war und dass er das Projekt in seinen Details gut gekannt hat, ist am Frontispiz der *Historia* von Turin (Abb. 135) zu erkennen: Darauf ist der König Eridanus dargestellt, der den neuen Stadtplan von Turin dem heiligen Stier Apis zeigt. Bei diesem Plan handelt es sich um eine Tafel des *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 136), die als Stich spiegelverkehrt dargestellt ist. So erkennt man im Plan in den Händen des Eridanus die Zitadelle oben links und das Residenzschloss mit den Querachsen der heutigen Via Po unten rechts. Entsprechend war das Projekt sowohl Tesauro als auch dem ausführenden Künstler Domenico Piola zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt, auch wenn es noch nicht erschienen war.

Emanuele Tesauro hatte verschiedene Rollen am savoyischen Hof: Er war nicht nur für die ephemere Ausstattung im Rahmen von höfischen Festen – etwa Geburtstagen, Hochzeiten und Begräbnissen – zuständig, sondern auch für die Dekorationen der herzoglichen Schlösser und Residenzen.⁴¹⁰ Die dichterische Beschreibung dieser Feste sowie die Inschriften und Lobreden, die in den Jahren am Hof entstanden, wurden in den sogenannten *Inscriptiones* gesammelt und später veröffentlicht.⁴¹¹ In dieser Textsammlung wurden auch die Ideen von Tesauro für die künstlerische Ausstattung verschriftlicht, wie etwa das ikonografische Programm für das Schloss Venaria, in dem Statuen und Gemälde als Symbol und Metapher der *regias potestas* wirken sollten.⁴¹² Die Bedeutung der Inschriften des Gelehrten und deren Verwendung in den Fresken werden auch im publizierten Text beschrieben:



Abb. 136: Stadtplan von Turin, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

[...] addita Italica Epigraphæ sensus mysticos, qui ad mores pertinent, indicante, quæ omnia magni illius politioris litteraturæ Opificis Emanuelis Tesauri, de quo semper Pedemontana Patria gloriabitur, acutissimum prompsit ingenium.⁴¹³

Das enge Verhältnis zwischen Wort und Bild wird von Tesauro in seinem *Cannocchiale Aristotelico* thematisiert.⁴¹⁴ Darin geht er unter anderem auf den Begriff der Metapher ein, die „il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale, il più facondo e fecondo parto dell’umano intelletto“ sei, die eine Verwandlung von einem Objekt zu einem anderen ermögliche. Die Metaphern gehören für Tesauro nicht nur zur Dichtkunst, sondern auch zur Malerei: „[...] ogni Argutezza Vocale, divien Lapidaria per via di caratteri: così diverrà Simbolica per via di SEGNI, & Figure. Peroche, sicome le Metafore sono Imagini: così le Imagini son Metafore“.⁴¹⁵ Er fährt fort:

Metafore rappresentanti un’oggetto, per mezzo della Imitation de’ colori in tavole, ò delle fattezze in rilievo. Et ancor di queste, altre son proprie & naturali: altre Hiperboliche, come i Colosi: ouero ingegniose, ò capricciose, come i Crotteschi. Et à queste si riducono i Riccami delle Vesti, ò degli Arazzi, & gli Ornamenti di Architettura, & de’ Vasi.⁴¹⁶

Eine Metapher sei – so Tesauro – noch interessanter und scharfsinniger,⁴¹⁷ wenn „alla semplice Metafora imitatrice della Natura s’aggiunge alcun’altra vivezza partorita dall’Ingegno, significante una Proposition Figurata“.⁴¹⁸ In dieses spannungsvolle Verhältnis von Text und Bild bei Tesauro bettet sich auch das Projekt des *Theatrum Sabaudiae* ein. Dieses Zusammenspiel findet sich nicht nur in der Verbindung von Beschreibungen und Kupferstichen in der gesamten Publikation, die – wie erwähnt – nicht sehr eng ist, sondern auch in einem Widmungs-



Abb. 137: Georges Tasnière, Portrait von Emanuele Tesauro, 1671, 332 × 208 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1909-5779.

gedicht Tesauros, *In Effigiem Caroli Emanuelis II*, am Beginn des ersten Bandes.

Das Gedicht bezieht sich auf das Portrait Karl Emanuels, das eine Seite vorher erscheint. Tesauro (Abb. 137) wendet sich in seinen Versen an den Maler des Portraits und fordert ihn dazu auf, alle Eigenschaften des Herzogs in einem kontinuierlichen Wettstreit zwischen den Künsten bildlich wiederzugeben. Am Ende scheint die Dichtkunst der Malerei überlegen zu sein, da sie alle Facetten der Seele und der Persönlichkeit des Herzogs zu beschreiben vermag, während die Malerei nur sein Aussehen darstellen kann.

Auch das Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours wird von einem Gedicht Tesauros begleitet. In diesem Fall folgt es den üblichen Topoi einer

Lobrede, in der die Herzogin wegen ihrer adligen Abstammung, ihrer Schönheit und ihrer Weisheit geehrt wird. Das kurze Gedicht wurde auf zwei Seiten gedruckt, einmal auf Latein und einmal auf Französisch.⁴¹⁹

DAS WIDMUNGSGEDICHT *IN EFFIGIEM CAROLI EMANUELIS II*

Das Widmungsgedicht Tesauros *In Effigiem Caroli Emanuelis II* (siehe Anhang III) ist einer langen Tradition der literarischen Herrscherbilder⁴²⁰ verpflichtet, in denen nicht die reale Physiognomie des Menschen dargestellt, sondern die Figur des perfekten Regenten skizziert wird: Durch die Darstellung des Herrschers soll eine politische Botschaft vermittelt werden. Auch am Turiner Hof war die dichterische Beschreibung eines Herrscherbildes ein durchaus gebräuchliches Motiv. Zu den bekanntesten dieser Werke zählen das *Simulacro del vero principe*⁴²¹, das Herzog Karl Emanuel I. selbst verfasst hatte, und das *Ritratto di Don Carlo Emanuello, Duca di Savoia* von Giovanni Battista Marino.⁴²²

Das *Simulacro* ist die Beschreibung eines fiktiven Denkmals, das einen Herrscher, nämlich den Herzog selbst, abbildet. Durch die Materialauswahl für die Statue, wie Edelmetalle und Edelsteine, die nach den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften ausgesucht wurden, sowie durch einige allegorische Figuren und Spolien, die dem Bildwerk als Attribute beigelegt wurden, wird der *perfetto principe* in seinen moralischen Stärken und in seiner politischen Tugendhaftigkeit charakterisiert. So hat der Herzog

[...] barba e capegli canuti d'argento, gli occhi di gemme fatti e di zafiri, la bocca d'oro [...] il petto di cristallo chiarissimo e trasparente, nel quale si possa vedere ogni cosa dentro, [...] il core [...] per la metà di cera, quella di sotto di diamante, [...] le spalle e la schiena di porfido.⁴²³

Durch die Eleganz der Verse und durch das suggestive Bild, das dem Text entspringt, markiert das kleine Werk einen Höhepunkt dieser Gattung am Turiner Hof. Zu diesem Manuskript wurde eine Zeichnung gefunden, die vom Herzog selbst stammt und die das programmatische Denkmal in einem architektonischen Rahmen abbildet.

Obgleich undatiert, kann das Gedicht direkt mit den intellektuellen Debatten am Turiner Hof um 1600 in Verbindung gebracht werden.

In diesen Kontext gehört auch das bekannte *Ritratto* von Giovan Battista Marino. Der Neapolitaner kam 1608 im Gefolge Kardinal Pietro Aldobrandinis nach Turin, wo er innerhalb weniger Monate das Gedicht verfasste.⁴²⁴ Dadurch erregte er die Aufmerksamkeit des Herzogs, der seine Wertschätzung dem Dichter gegenüber durch die Verleihung des Ritterordens der Heiligen Mauritius und Lazarus, der höchsten Ehrenausszeichnung am Savoyer Hof, 1609 zum Ausdruck brachte.

In seiner Beschreibung wendet sich der Dichter direkt an Giovanni Ambrogio Figino, den berühmten Portraitmaler, der zu dieser Zeit am Hof der Savoyer tätig war.⁴²⁵ Der Künstler genoss zu seinen Lebzeiten internationale Anerkennung, die sich beispielweise in Gregorio Comaninis Traktat *Figino, ovvero del fine della pittura*⁴²⁶ von 1591 widerspiegelt.

Marino fordert in seinen Versen den Maler dazu heraus, das perfekte Portrait des Herzogs zu malen. So fängt der Dichter an, die Eigenschaften von Karl Emanuel zu nennen, damit Figino sie für sein Portrait verwenden kann. Am Ende aber wird deutlich, dass die reichen Facetten der Seele und des Charakters des Herzogs, die von Marino in Worten beschrieben wurden, vom Maler nicht wahrhaftig übernommen und dargestellt werden können.⁴²⁷

Può ben la tua miracolosa mano
esprimer gemma in nobil tela o fiore,
et imitar col suo pennel sovrano
il vivo della luce e del colore.
Ma l'intera virtù di questa o quello
manifestar non può mano o pennello.
Così la forma esterior del volto
apieno effigiar ti si concede;
ma se 'l valor ch'è sotto il vel raccolto
e quel lume immortal ch'occhio non vede
ritrarre sagace man tenta et accenna,
qui convien che 'l pennel ceda a la penna.⁴²⁸

So endete für Marino der Wettstreit mit dem Nachsehen der Malerei gegenüber der Dichtung – und mit dem ent-

schiedenen Hinweis im letzten Vers, es sei besser, wenn der Pinsel sich der Feder unterordnen würde.

Der Topos des Wettstreits zwischen den Künsten⁴²⁹ und die Einbeziehung Figinos in den Diskurs,⁴³⁰ wenngleich er hier nicht ausdrücklich genannt wird, kehren auch im Widmungsgedicht *In Effigiem* von Tesauro wieder, und es ist davon auszugehen, dass sich Tesauro von Marinos *Ritratto* inspirieren ließ. Beide Literaten kannten sich wahrscheinlich nicht persönlich, da Tesauro während des kurzen, aber stürmischen Aufenthalts Marinos in Turin noch ein junger Jesuitennovize war.⁴³¹ Tesauro war aber mit den Werken des Neapolitaners vertraut und erwähnt oft den innovativen Stil und die Poesie von Marinos Schriften.⁴³²

Das Gedicht Tesauros im *Theatrum Sabaudiae* bezieht sich stark auf den Wettstreit zwischen Malerei und Dichtkunst, und alle vier Teile, in die diese Widmung gegliedert ist, werden durch eine Kontraposition zwischen den „arti sorelle“⁴³³ strukturiert: Der Dichter beschreibt die kriegerischen Taten und die Tugend des Herzogs, und dann fordert er den Maler heraus, diese zu malen. Jeder Absatz endet mit der Niederlage der Malerei, weil sie nicht kann, was die Poesie hingegen zu schaffen vermag. Bereits in den ersten Versen wird zum Beispiel ein Bezug zum bildlichen Portrait des Herzogs hergestellt, das einige Seiten vorher zu finden ist: Das Bild sei so gut gemalt, dass es zu atmen scheine. Aber der Maler habe lediglich die Gestalt von Karl Emanuel wiedergegeben. Tesauro verlangt von ihm aber („pinge [...] si potes“!), die kriegerische und friedliche Seele des Herzogs darzustellen.

Ipsa est, atque spirat. Sed nihil hactenus egisti Pictor.
Caroli speciem expressisti, non Carolum. Pinge Animum, si potes: Bellicum simul, et Pacatum.

Und wenn der Künstler das schaffe, sei er ein wunderbarer Maler: „Haec si pingis, mirus est Pictor“.

Durch seine Worte skizziert Tesauro die Persönlichkeit des Herzogs ebenso wie seine Taten und seine Tugend. Er beschreibt den außerordentlichen Mut und die Tapferkeit des Herrschers, seine Erziehung in der Kriegskunst, seine militärischen Erfolge und seine Siege. Dabei wird auch seine Familie und seine Tätigkeit als Bauherr für Venaria vom Dichter erwähnt: Das Jagd-

schloss sei hier sowohl Rückzugsort in Friedenszeiten als auch Übungsplatz für den Krieg gewesen. Tesauo ist der Meinung, dass man den König an seinem Palast und den Palast am König erkenne:

Ut Rex e Regia, Regia ex Rege agnoscat. Tum pari
magnificentia Sylvestrem pinge Dianae Regiam. Pacis
Delicium, Belli Tyrocinium.

Am Ende jedes Teils des Gedichtes kommt Tesauo immer zur gleichen Schlussfolgerung: Die Malerei könne die Dichtung nicht übertreffen. Nur Apelles habe dies vermocht. Die letzten Verse Tesauo sind unerbittlich: Es sei daher besser, wenn der Maler seine Farbe für andere außergewöhnliche Taten aufbewahre.

Haec si pinxeris Apelles eris, unius Caroli unicus Pic-
tor. Sed quorsum te moror? Magna haec gesta sunt: sed
gerendis minora. Suggesto ego quae vidi: fuggerent alii
quae videbunt. Me Fata praeripiunt: Tu Grandioribus
Miraculis pigmenta serva.

Hierdurch soll aber die Position von Tesauo gegenüber der Malerei nicht missverstanden werden. Er schätze diese Kunst sehr, auch wenn er die Bilder in seinem *Canocchiale* als Täuschung bezeichnet. Damit haben diese keine negative Konnotation, sondern werden als ausgeklügelte Schöpfung beschrieben, an welcher der Maler Gefallen hat und dafür gelobt wird.

Perorche mirando tu la perfetta Immagine di alcuna co-
nosciuta persona; tù fai teco medesimo un Paralogismo
dal Verisimile al Vero; concludendo; Questi è veramen-
te quel Tale. Ma riflettendo poscia sopra il tuo inganno,
& sopra l'ingegno dell'Artefice: tu ne prendi piacere, &
rendi applauso.⁴³⁴

Der Vergleich zwischen beiden Künsten fällt beim Portrait zugunsten der Poesie aus, die ohne Einschränkung Körper und Seele nachzeichnet. Das Gedicht *In Effigiem* von Tesauo lehnt sich an diesen Diskurs an, wobei es außergewöhnlich ist, dass ein solches Thema in der Widmung einer enkomastischen Publikation,⁴³⁵ die aus Text und Bild besteht, aufgegriffen wird. Ob dieses Wechselspiel zwischen Texten und Bildern auch als

Interpretationsschlüssel für das gesamte Werk gelten kann – und damit ein *conchetto* für das *Theatrum Sabaudiae* darstellt –, wird an keiner weiteren Stelle des Buches thematisiert.

2.3 NEUE AUSGABEN : ÄNDERUNGEN UND AKTUALISIERUNGEN VON TEXT UND BILD

Die verschiedenen Editionen des *Theatrum Sabaudiae*, deren Entstehung und Geschichte in Kapitel 1.5 analysiert wurden, unterscheiden sich grundsätzlich durch die Sprache der Übersetzung und durch die unterschiedlichen Verleger voneinander. Texte und Tafeln bleiben tendenziell in jeder Ausgabe gleich. Insbesondere die Beschreibungen der Ortschaften und ihre Tafeln ändern sich nicht, trotz der Neuübersetzung. Nur in den Ausgaben von 1700, 1725 und 1726 erfolgte eine notwendige Aktualisierung einiger Teile des Werkes, da sich die politische Lage seit der ersten Auflage geändert hatte und neue Territorien zum Stammland der Savoyer hinzugekommen waren. Entsprechend wurden diese Ausgaben um einige Tafeln ergänzt, welche die neuen Ländereien zeigen.

Nach der Erstausgabe von 1682 wurde das *Theatrum Sabaudiae* 1693 in einer neuen Ausgabe veröffentlicht. Dabei wurden die lateinischen Texte ins Niederländische übersetzt. Diese Übersetzung eines nicht namentlich bekannten Autors, die ziemlich wörtlich und pedantisch ist, behält sowohl den Inhalt als auch die Struktur jeder Beschreibung bei.

Für die folgende Ausgabe von 1697 wurde, wie erwähnt, der gleiche niederländische Text von 1693 ohne Änderungen verwendet: Die Schriftart, die Anzahl der Zeilen und die Absätze stimmen überein, sodass man vermuten kann, dass diese Ausgabe durch Adriaan Moetjens tatsächlich nur mit einem neuen Titelblatt versehen wurde (siehe Kapitel 1.5). Auch die Bilder wurden in dieser dritten Ausgabe nicht geändert.

Adriaan Moetjens war auch der Verleger einer weiteren Ausgabe im Jahr 1700. Diese wurde ins Französische übersetzt und auf den neuesten Stand gebracht: Die letzten militärischen und politischen Ereignisse wurden hier ergänzt, während zugleich der neue Herzog Viktor Amadeus II. gefeiert wurde. Der französische Text dieser Ausgabe wurde von Jacques Bernard⁴³⁶ übersetzt

und in einigen Teilen aktualisiert. Bereits das Titelblatt informiert darüber, dass der Text aus dem Lateinischen ins Französische übertragen wurde. Der Name Bernards wird im Titel jedoch nicht erwähnt, sondern im Text genannt. In seinem Brief an den Turiner Hof betont Moetjens, die Übersetzung stamme von einer der „plus illustrés plumes de Hollande“⁴³⁷. Seine Entscheidung, eine neue Auflage auf Französisch zu publizieren, begründet Moetjens in der Widmung an den Herzog: Die originale Ausgabe wurde nun „dans une Langue, qui n’a guere moins d’étendue, que la Latine, & qui est aujourd’hui comme la Langue commune de toutes les Cours de l’Europe“⁴³⁸ übersetzt.

In dieser Ausgabe aktualisiert Bernard im Rahmen seiner Übersetzung die *Dissertation contenant un Abrégé de l’Histoire de Savoye*, die *Description de La Principauté de Piémont*, die zum ersten Band dieser Ausgabe des *Theatre des Etats de Son Altesse Royale le Duc de Savoye* gehört, sowie die Einleitung und die zwei Teile mit der Beschreibung der Grenzen und der Geschichte der Savoyer im zweiten Band. Auch die einzelnen Texte über Städte und Bauten wurden übersetzt, wobei hier die Hilfe anderer, weniger bekannter Übersetzer zu vermuten ist. Die Texte dieser Ausgabe lehnen sich an die niederländische von 1697 an – sowohl hinsichtlich der Struktur als auch in der Anordnung innerhalb der Bände – und zeigen ebenfalls keine inhaltliche Aktualisierung im Vergleich mit der Erstausgabe.

Besonders an dieser Ausgabe ist die Einfügung des Portraits von Viktor Amadeus II., das von Louis Bourdin⁴³⁹ gezeichnet und von Pieter van Gunst⁴⁴⁰ gestochen wurde (Abb. 138). Auf der Tafel wird der Herzog als junger Mann mit schmalem Schnurrbart und wachem Blick dargestellt. Zwar gibt es keine Datierung auf der Tafel, doch kann man die Einnahme der Befestigungen von Casale (1695) und von Pinerolo (1696), die als kleine Schilde in der Dekoration des Lorbeerkränzes zu sehen sind, als Datierungshilfe heranziehen. Diese Erfolge werden zu Recht an einem prominenten Platz, also hier auf dem Portrait des Herzogs, gefeiert, da sie die Bedeutung des Herzogtums Savoyen und das Ende der Abhängigkeit von Frankreich bekräftigen.

Die Geschichte sowie die Darstellung der Stadt und der Befestigung von Casale wird aber erst in der Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* von 1725 mit Text und Bild



Abb. 138: Portrait von Viktor Amadeus II. von Savoyen, aus *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye*, Den Haag 1700, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1900-A-22179.

präsentiert (Abb. 139). Auch die Beschreibung der Markgrafschaft Monferrato, die nach längerer Zeit zurück an die Savoyer fiel,⁴⁴¹ wurde im zweiten Teil des zweiten Bandes eingefügt. Die späteren Ausgaben von Rutger Christoffel Alberts aus den Jahren 1725 und 1726 sind diejenigen, die sich am meisten vom Original unterscheiden. Der Text wurde nicht nur ins Französische und Niederländische übersetzt, sondern zum Teil neu geschrieben – dabei unterscheidet sich die lateinische Version mitunter auch von der Erstausgabe. Darüber hinaus wurden nicht nur die politischen Ereignisse des kleinen Herzogtums, dessen Haupt nunmehr den Titel ‚König von Sardinien‘ führte, sondern auch die militärischen Erfolge eines bekannten Familienmitglieds, des Prinzen Eugen von Savoyen-Soissons, im Text ergänzt. Des Weiteren wurden in den Ausgaben die Beschreibung der Republik und der Stadt Genf inklusive einer neuen Tafel hinzugefügt. Damit wurde auf die Expansion und



Abb. 139: Die Stadt Casale, aus *Nouveau Théâtre de Savoye*, Den Haag 1725, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1904-1125.

die Bedeutung als europäisches Herrscherhaus hingewiesen. Außerdem wurde die Publikation um einen Plan mit der Belagerung von Turin aus dem Jahr 1706 (Abb. 140) ergänzt, in der Prinz Eugen eine wichtige Rolle gespielt hatte.

Ebenfalls ein Portrait Eugens wurde den neuen Ausgaben von Alberts hinzugefügt. Das Blatt ist aber nicht signiert oder datiert und kann deswegen nur schwer zugeordnet werden. Auffallend ist, dass es sich hierbei um ein Bildnis handelt, das nicht am Turiner Hof entstanden ist, sondern wahrscheinlich in den Niederlanden und nach Auswahl des Verlegers. Das Portrait ist

tatsächlich in anderen zeitgenössischen Publikationen zu finden – so etwa in dem Buch *Batailles gagnées par le sérénissime prince Fr. Eugène de Savoye*⁴⁴² von Jean Dumont (Abb. 141), das erstmals 1720 von Pierre Husson in Den Haag veröffentlicht wurde (Abb. 142, 143). Dass die Abbildung des Savoyers nicht für den Band des *Theatrum Sabaudiae* gemacht wurde, kann ferner den Dimensionen des Blattes entnommen werden: Die Stiche des *Theatrum* sind auf zwei Seiten im Querformat angelegt, während das Portrait von Eugen einem Hochformat entspricht und daher einen Knick in der Mitte des Bildnisses aufweist.

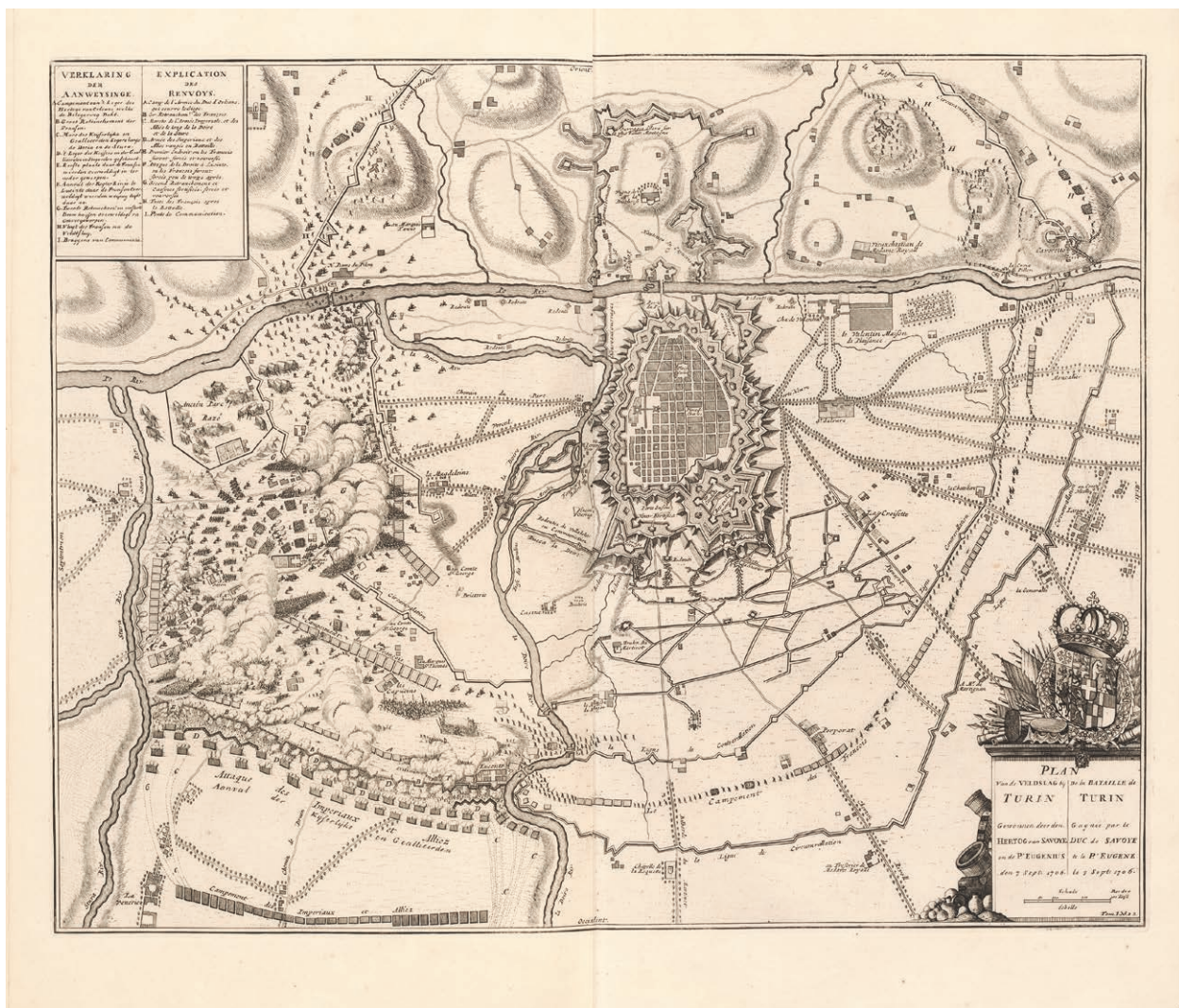


Abb. 140: Plan der Belagerung von Turin im Jahre 1706, aus Jean du Mont, *Oorlogskundige beschryving van de veldslagen en belegeringen, ... den Prins Eugenius van Savoye*, Den Haag 1729, 469 × 580 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, BI-B-FM-066-22.

In einer späteren Auflage der *Batailles gagnées* sind weitere Stiche enthalten, die ursprünglich im *Theatrum Sabaudiae* veröffentlicht wurden – wie etwa die Darstellung der Stadt Casale, Carmagnola (Abb. 144, 145) und Cuneo.⁴⁴³ Diese Tafeln sind sowohl im Format als auch in allen Details mit denen aus dem *Theatrum Sabaudiae* identisch, nur die Titel und die Legende wurden geändert bzw. übersetzt. Das spricht für einen intensiven Austausch von Kupferplatten und weiteren Materialien zwischen den Verlegern in Den Haag, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum neuen Verlagszentrum Europas aufgestiegen war.

Alle diese Aktualisierungen und Ergänzungen betreffen aber nicht die Stiche, die seit der ersten Ausgabe unverändert blieben. Es bestand anscheinend kein Interesse, die neuen Editionen in Gänze der aktuellen Ausgangslage anzupassen, obwohl Abbildungen und Beschreibungen längst veraltet und überholt waren. Turin fing in den Jahren am Ende des 17. Jahrhunderts zu blühen an und erlebte rasante urbane und architektonische Transformationen. Mit der Ankunft des Architekten Filippo Juvarra im Jahr 1713 bekam die Stadt ein neues, modernes Gesicht.⁴⁴⁴ Die neuen Bauten und Projekte wurden weder in der Ausgabe des *Nouveau Théâtre de Savoye* von 1725



Abb. 144: Carmagnola, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

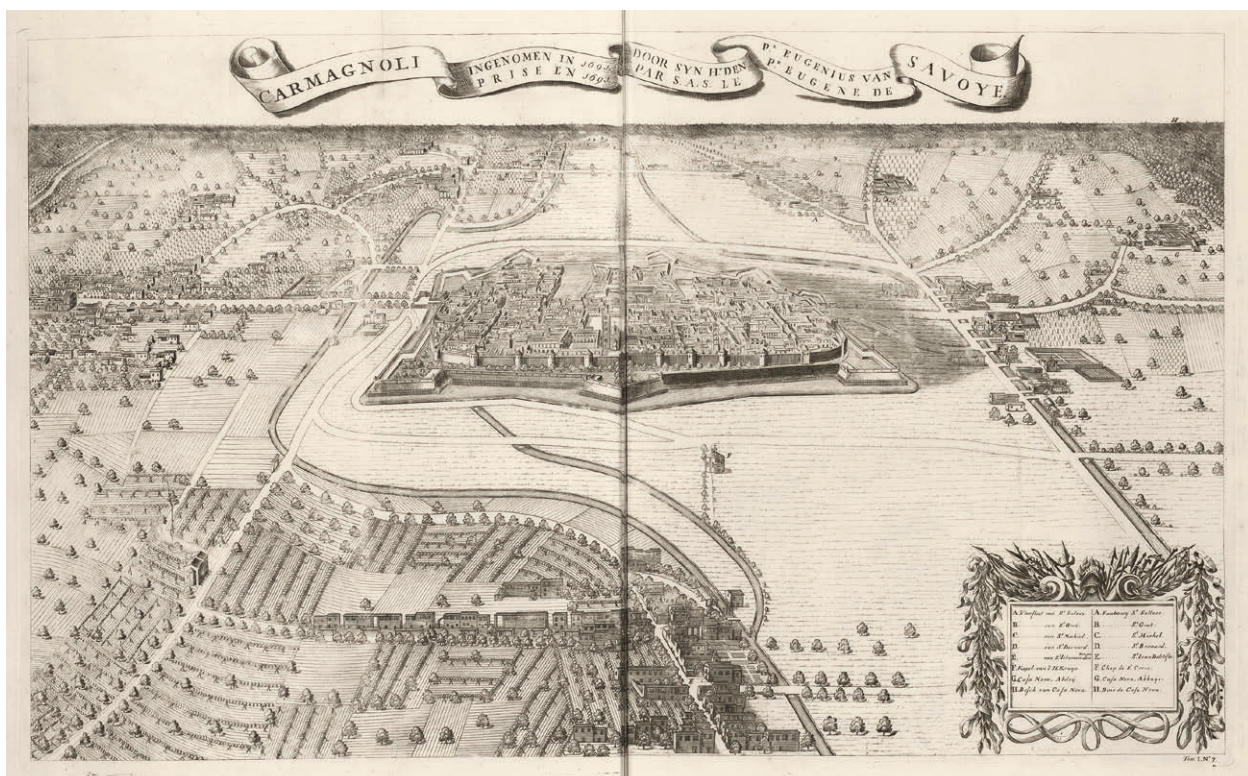


Abb. 145: Carmagnola, aus *Histoire militaire du Prince Eugene de Savoye*, Den Haag 1729, Rijksmuseum, Amsterdam, BI-B-FM-066-7.

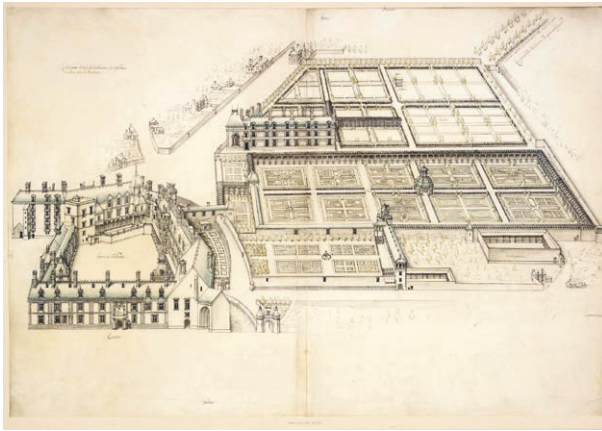


Abb. 146: Jacques Androuet Du Cerceau, Château d'Ecouen, 1570 ca., Federzeichnung/Pergament, 513 × 755 mm, The British Museum, London, 1972, U.891.

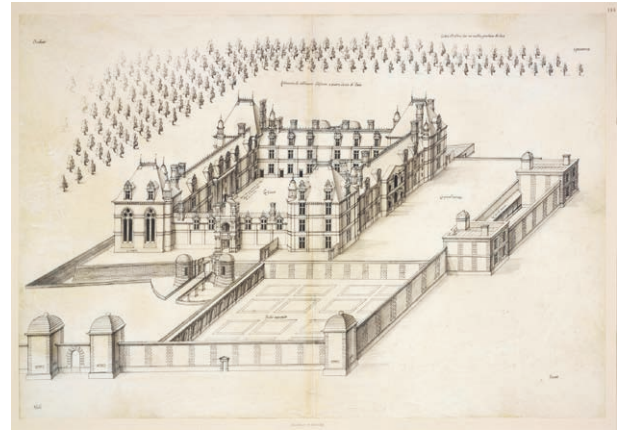


Abb. 147: Jacques Androuet Du Cerceau, Château de Blois, 1570 ca., Federzeichnung/Pergament, 512 × 743 mm, The British Museum, London, 1972, U.851.

nicht bekannt war, waren die Namen und die Taten der neuen Savoyer sehr wohl geläufig.

Ein interessantes Beispiel, wie die Originalplatten durch viele Hände verschiedener Verleger gingen, bietet die Tafel, die die Stadt Aosta darstellt: Besteht in der ersten Ausgabe diese Ansicht aus drei Blättern mit einer gesamten Länge von 100 cm, umfasst die Tafel ab der Ausgabe von 1697 nur zwei Blätter. Das ist ein Zeichen dafür, dass die Kupferplatten im Laufe der Zeit abgenutzt oder beschädigt wurden – oder sogar verloren gingen.

2.4 VERGLEICH MIT ANDEREN PUBLIKATIONEN

Das *Theatrum Sabaudiae* kann zwischen einer geografischen Publikation und einem panegyrischen Architekturfolianten verortet werden. Diese einfallsreiche Mischform verschiedener Medien erzeugt einen bemerkenswerten Effekt. Die Kombination der im *Theatrum* oft idealisierten, narrativen und anschaulichen Beschreibungen in Form von Texten und Bildern mit präzisen, maßstabsgetreuen Karten und Plänen verleiht der gesamten Publikation einen ‚wissenschaftlichen‘ Charakter. Dadurch wird der hohe Abstraktionsgrad des panegyrischen Werks sowohl kompensiert als auch ergänzt. Eine solche Medienkombination macht das *Theatrum Sabaudiae* zu einem Unikat, da Intermedialität in der Frühen Neuzeit zwar verbreitet war,⁴⁴⁵ aber nie in dieser Form

angewendet wurde. Ein Vergleich des *Theatrum* mit anderen Publikationen kann daher nur getrennt nach Medium durchgeführt werden.

Die Betrachtung von anderen Architekturfolianten kann weiterhelfen, die Ansprüche des *Theatrum Sabaudiae* und deren Auftraggeber besser zu verstehen. Viele von diesen Bänden waren am Turiner Hof bekannt und dienten wahrscheinlich als Vorlage in der Konzeptionsphase des *Theatrum*. Einer der ersten und imposantesten Folioebände mit Architekturdarstellungen, die *Plus excellents Bastiments*, entstand am französischen Hof und wurde von dem Architekten Jacques Androuet Du Cerceau zusammengestellt.⁴⁴⁶ In den zwei Folioebänden werden mehr als 30 Schlossanlagen und königliche Paläste mit je zwei bis zehn Tafeln dargestellt (Abb. 146, 147), denen ebenfalls ein kurzer Text zu ihrer Geschichte beigegeben ist. Die Bauten sind sowohl in Auf- und Grundrissen als auch in Zentralperspektive dargestellt. Diese Art der Darstellung entsprach Du Cerceaus Ausbildung und Tätigkeit als Architekt, da seine Bilder geometrisch exakt und linear gehalten und daher wenig ‚malerisch‘ sind. Darüber hinaus werden die Schlossanlagen nicht in ihrer landschaftlichen Umgebung dargestellt und kontextualisiert, sondern erscheinen ‚schwebend‘ auf dem Blatt und werden lediglich von den dazugehörigen Gärten umrahmt. Daher kann die Größe der Bauten nicht nachvollzogen werden, was vielleicht für einige kleine Anlagen vorteilhaft gewesen sein könnte. Trotz der strengen geometrischen

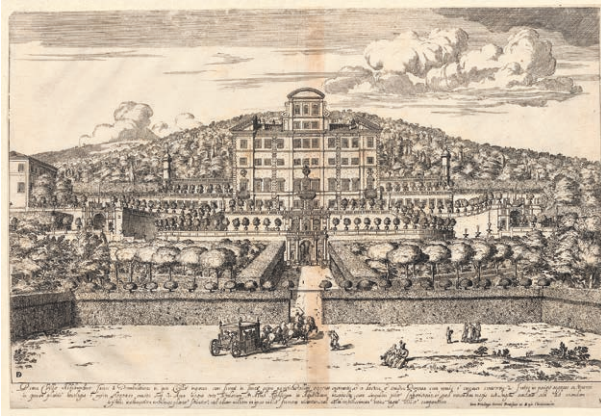


Abb. 148: Dominique Barrière, Villa Aldobrandini in Frascati, 1647, *Villa Aldobrandina Tusculana*, Rom 1647, Tafel 5, Österreichische Nationalbibliothek, ALB Vues 07134 KAR MAG.

Konstruktion der Bilder zielte das Projekt auf einen repräsentativen, höfischen Kontext ab: Diese Ansichten waren als Instrument der medialen Repräsentation des Auftraggebers konzipiert.⁴⁴⁷

Die Bände der *Plus excellents Bastiments* stellen eines der bedeutendsten und ersten Beispiele in Europa für die mediale Darstellung von Herrscherrepräsentation durch Bauten und Palästen dar. Diese Strategie der Selbstdarstellung wurde später von zahlreichen anderen Höfen angewandt. In Italien spielten Rom und der päpstliche Hof eine besondere Rolle, da dort die Repräsentationsansprüche des Pontifex und seiner Familie groß waren. Insbesondere die Kardinalnepoten waren an diesem Konkurrenzkampf beteiligt. Sie ließen die Familienpaläste in prächtigen Folianten darstellen. So entstanden etwa die *Aedes Barberinae ad Quirinalem* (1642), und die Serien der *Villa Aldobrandina* (1647–1652) und der *Villa Pamphilia* (1652–1670). Während in den *Aedes Barberinae* der Familie Barberini durch die Darstellung ihres römischen Palastes und der dort befindlichen Kunstwerke und Fresken gehuldigt wurde, stellten die anderen Serien *ville suburbane* dar.⁴⁴⁸ Sowohl die Tafeln der *Villa Aldobrandina*⁴⁴⁹ als auch die der *Villa Pamphilia* wurden von Dominique Barrière⁴⁵⁰ gezeichnet. Michaela Völkel behauptet,⁴⁵¹ dass beide Serien von Camillo Pamphilij in Auftrag gegeben wurden, da der Kardinalnepot zusammen mit seiner Frau Olimpia eine Zeit lang in der Villa Aldobrandini in Frascati gewohnt hat.⁴⁵² In der Serie der *Villa Pamphilia* wird der Darstellung der Anti-



Abb. 149: Georg Böckler, Breisach am Rhein, um 1660, aus Martin Zeiller, *Topographia Alsaciae*, Frankfurt am Main, 1663, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, ALB Vues 00309 KAR MAG.

kensammlung von Camillo besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Hier sind mehr als 70 Tafeln Statuen gewidmet.⁴⁵³ Bei der Aldobrandini-Serie steht hingegen das Gebäude samt den Fresken von Domenichino im Fokus. In beiden Serien bettet der französische Künstler die Villen in klassische, ideale Landschaften ein. Daher sind die Bauten nicht durch eine Vogelschauperspektive, sondern durch perspektivische Veduten und Aufrisse dargestellt (Abb. 148).

Da im *Theatrum Sabaudiae* auch viele Städte Savoyens und Piemonts abgebildet und beschrieben wurden, ist ein Vergleich mit Atlanten und kartografischen Publikationen lohnend. Seit den frühen 1550er-Jahren wurden in Frankreich, Italien und dem Heiligen Römischen Reich sogenannte *Städtebücher* publiziert, die allein Städte und deren bildliche Darstellung zum Gegenstand hatten⁴⁵⁴ und für den florierenden Büchermarkt gedacht waren. Nicht nur die großen Metropolen jener Zeit, wie Paris, Venedig oder London, wurden durch oft fiktive Profilbilder dargestellt, sondern auch kleinere Städte (Abb. 149), deren Darstellungen im Laufe der Zeit immer genauer und realistischer wurden und durch eigene Stadtsymbole wie Kirchen- und Glockentürme, Burgen, Stadtmauern und Stadttore unterscheidbar waren. Die Entwicklung dieser neuen Gattung und der Stadtbildproduktion hatte ihren Ursprung in den zunehmenden (Bildungs-)Reisen, was für eine größere Nachfrage und entsprechend eine höhere Produktion sorgte. Dabei spielte auch der technische Fortschritt, wie etwa die Verwendung von Kupf-



Abb. 150: Caspar Merian nach Jan Peeters, Gent, aus *Topographia Germaniae*, Frankfurt am Main 1654-1700, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-AO-18-86.

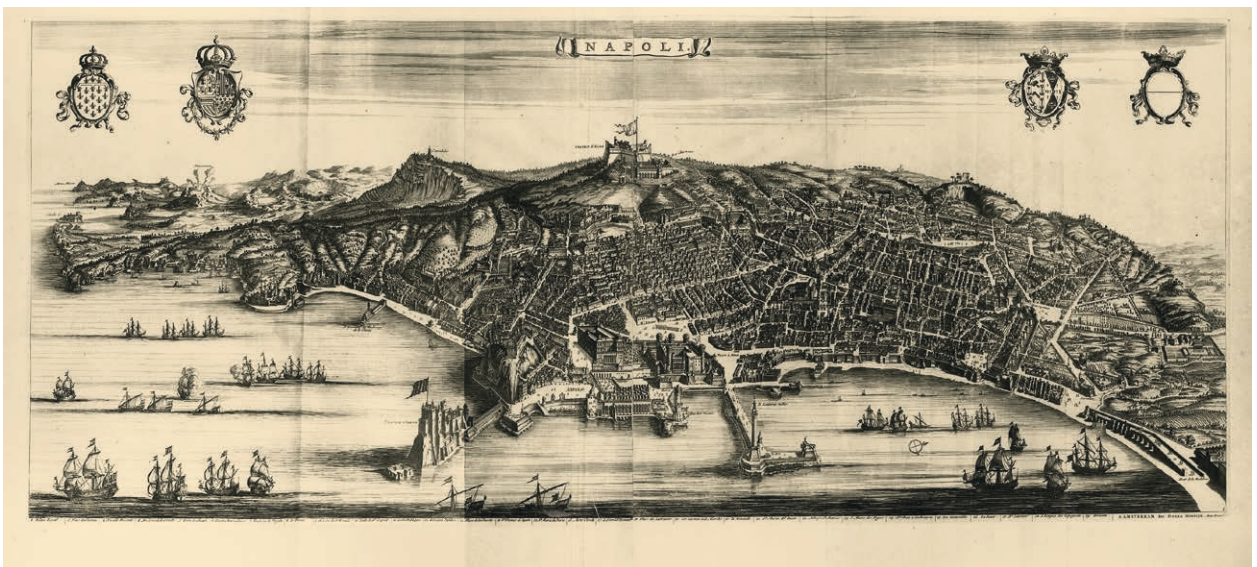


Abb. 151: Neapel, aus *Nouveau theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, églises ... sur les desseins de seu Monsieur Jean Blaeu*, Amsterdam 1704, Bd. III, Real Instituto y Observatorio de la Armada, Madrid, 06220/06223.

erplatten statt geschnittener Holzblöcke, eine entscheidende Rolle. Den Höhepunkt unter den Städtebüchern im deutschsprachigen Raum bildete Matthaeus Merians *Topographia Germaniae* (Abb. 150), die sowohl in ihrem Umfang als auch für die Qualität der Bilder lange unübertroffen blieb.⁴⁵⁵ Das grafische Material wurde von Merian über Jahre hinweg gesammelt und für seine Publikation angepasst: Die Städte wurden hier durch einfache Profilansichten, Veduten und perspektivische Darstellungen sowie auch durch Karten und Stadtpläne abgebildet. Ihre geografischen, historischen und politi-

schen Eigenarten wurden in begleitenden Texten dargelegt. Daher kann man diese Publikation sowohl mit dem *Theatrum Sabaudiae* als auch mit anderen Atlanten, die der Verlag Blaeu herausbrachte, am besten vergleichen. Hierbei stellt das *Theatrum Italiae*⁴⁵⁶ ein unmittelbares Vorbild für das Buch der Städte Savoyens und Piemonts dar. Wie schon erwähnt, war das *Theatrum Sabaudiae* ursprünglich als Teil des *Theatrum Italiae* gedacht. Auch wenn dies nicht umgesetzt und das Buch über Piemont und Savoyen als selbstständige Publikation für den Turiner Hof veröffentlicht wurde, ist die Struktur beider

Publikationen gleich: Nach einer Textbeschreibung mit historischen und geografischen Informationen über eine Stadt folgt ein Bild derselben. Vignette, Abschlusszeichen und Initialen stimmen mit denen aus dem *Theatrum Sabaudiae* überein. Auch das Textformat und die Schriftart sind die gleichen. Keine Tafel des *Theatrum Italiae* ist aber mit dem Namen des Zeichners oder des Stechers signiert. Auch die Druckermarken des Verlags Blaeu fehlt auf der Mehrzahl der Stiche.

Die Kupferstiche des *Theatrum Italiae* (Abb. 151, 152) haben ebenso Gemeinsamkeiten mit dem *Theatrum Sabaudiae*: Sie haben das gleiche Format, das sich über zwei, manchmal drei Blätter erstreckt; sie enthalten ähnliche Staffagen, oft sind dies Bauern oder andere Figuren im Vordergrund einer Landschaft. Auch die Darstellungsmodi gleichen sich, da die Städte häufig in Vogelschau-perspektive abgebildet werden, die von oben einen Gesamt-blick über die Struktur der Stadt ermöglicht. Hier erscheinen die Städte durch ihre Mauern und Bollwerke scharf von der landschaftlichen Umwelt getrennt. Die gepflasterten Straßen und Plätze, die repräsentative Bauten, die schlichten und gepflegten Fassaden der bürgerlichen Häuser, aber auch die Obst- und Gemüsegärten, die sich innerhalb der Stadt befinden, sollen durch ihr geometrisch geordnetes, wohlproportioniertes Erscheinungsbild auf den moralischen Anspruch des Herrschers, aber auch der Bürger verweisen. Dabei werden nicht nur topografische Details vermittelt, sondern auch politische Modelle, Ideen, spirituelle und ideale Welten und Werte. Die ‚ideale‘ Stadt wird in einer Synthese von Kunst und Wissenschaft abgebildet.

Auch wenn das Projekt von Turin aus gesteuert wurde und dort die wichtigsten Entscheidungen fielen (siehe Kapitel 1.2), sind einige Elemente der Publikation typisch für Druckwerke des Verlags Blaeu. Genau diese Details dürften die Savoyer dazu bewegt haben, den Amsterdamer Verlag für das Projekt zu verpflichten. Auch für die abgebildeten Städte und Paläste des *Theatrum Italiae* sind qualitative Unterschiede charakteristisch. Ursächlich hierfür ist, dass verschiedene lokale Künstler Zeichnungen anfertigten, die dann in Amsterdam gestochen wurden.⁴⁵⁷



Abb. 152: Pavia, aus *Nouveau theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, églises ... sur les desseins de seu Monsieur Jean Blaeu*, Amsterdam 1704, Bd. III, Real Instituto y Observatorio de la Armada, Madrid, 06220/06223. 1647, *Villa Aldobrandina Tusculana*, Rom 1647, Tafel 5, Österreichische Nationalbibliothek, ALB Vues 07134 KAR MAG.

Was sich vom *Theatrum Sabaudiae* unterscheidet, sind die vielen kleinformatigen Stiche, die oft auch dem Text hinzugefügt wurden und untypisch für das *Theatrum Sabaudiae* sind. Auch wenn die Bilder kleiner sind und komprimiert aussehen, war diese Technik damals moderner und aufwendiger: Eine solche Seite musste zuerst mit dem Text bedruckt werden, was mit einem besonderen Pressdrucker mit beweglichen Metalllettern erfolgte. Erst dann kam der Kupferstich hinzu, der wiederum mit einer anderen Druckmaschine aufgebracht wurde.

Auch in Italien erlebten Stadtveduten eine Blütezeit, die aber mehr als Serien von Abbildungen bzw. Stichen denn als echte Bücher mit beschreibendem Text zu verstehen sind. Die bekanntesten Serien sind in Rom im 17. Jahrhundert entstanden und wurden von Domenico Fontana,⁴⁵⁸ Giovanni Battista Falda⁴⁵⁹ und Alessandro Specchi⁴⁶⁰ angefertigt. Dabei handelt es sich aber um perspektivische Darstellungen, die nicht die Stadt in ihrer Gesamtheit, sondern mehr die einzelne Plätze, Bauten und Monumente zeigen.

3. VERBREITUNG UND REZEPTION DES *THEATRUM SABAUDIAE*

Das vorliegende Kapitel ist der europaweiten Verbreitung und Rezeption des *Theatrum Sabaudiae* gewidmet. Die insgesamt sieben Editionen, die innerhalb von knapp 50 Jahren gedruckt wurden, und die unterschiedlichen Sprachen, in die der Text übersetzt wurde, zeigen den Erfolg des Werkes. Im Laufe dieses Zeitraums erfuhr das *Theatrum* allerdings einen Intentionswandel, der im Folgenden dargelegt werden soll: War die erste Ausgabe von den Savoyern zu repräsentativen Zwecken erdacht und an europäische Höfe als exklusives diplomatisches Geschenk verteilt worden, richteten sich die späteren Ausgaben an ein gelehrtes Publikum von Sammlern und Bibliophilen. Dies spiegelt sich vor allem in der Wahl der Sprache in den späteren Ausgaben wider: Die Übersetzung der Texte ins Französische und Niederländische richtete sich an eine breite, internationale Öffentlichkeit, da Latein am Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr als *lingua franca* galt. Ein anderer Aspekt, der die Verbreitung des *Theatrum Sabaudiae* beförderte, war der relativ niedrige Preis für Stichfolgen, Bücher und Kupferstiche, die nun nicht mehr Luxusgüter für einen eingeschränkten Kreis von Lesern, sondern auch der ‚bürgerlichen Elite‘ zugänglich waren. So entwickelte sich ein blühender Markt, der durch ein internationales Netz von Agenten und Buchhändlern betrieben wurde. Wenngleich die Preise für Druckwerke relativ gering waren, zählte das *Theatrum* weiterhin zu den kostspieligeren und damit kostbareren Publikationen dieser Zeit. Es gelangte nun aber doch auch in private Büchersammlungen und gab durch Textbeschreibungen und eindrucksvolle Tafeln über eine Region Auskunft, die als Herkunftsort einer europaweit berühmten Dynastie größere Beachtung fand.

Durch den physischen Transfer von Objekten wurden auch Ideen und Wissen ausgetauscht. Daher wird im Rahmen dieses Kapitels nicht nur die Diffusion, sondern auch die Rezeption des *Theatrum Sabaudiae* untersucht. Besonders die großformatigen Kupferstiche mit Darstellungen von Städten, Schlössern und Gartenanlagen könnten als Vorbild für weitere Publikationen sowie für geplante Bauwerke gedient haben. Ferner wird die Verbreitung und Rezeption des *Theatrum Sabaudiae* in Wien untersucht und die Rolle von Prinz Eugen von Savoyen erläutert.

3.1 VERBREITUNG DES *THEATRUM SABAUDIAE* EUROPaweIT

Im Rahmen der Untersuchung zur Verbreitung des *Theatrum Sabaudiae* werden zwei Themenkomplexe behandelt. Zum einen soll nachgewiesen werden, wohin die Erstausgabe als diplomatisches Geschenk der Savoyer gelangt war. Zum anderen kann das gewandelte Interesse am *Theatrum Sabaudiae* durch die Provenienz mehrerer Exemplare aus den Bibliotheken von Sammlern, Künstlern und Architekten aufgezeigt werden.

Das *Theatrum Sabaudiae* war von den Savoyern als Ehrengeschenk⁴⁶¹ gedacht und hatte eine diplomatische Funktion: Mittels der durch Botschafter verteilten Exemplare sollte an den fremden Höfen der neue Glanz und die Macht der Dynastie von Savoyen vor Augen geführt werden. Der Austausch von luxuriösen Geschenken gehörte zum höfischen Zeremoniell und durch solche Gaben wurden politisch-ökonomische Interessen

artikuliert. Nicht nur das Repräsentationsstreben wurde damit gezeigt, sondern man versuchte, die Gunst des Beschenkten zu erlangen und seinen eigenen Wohlstand zur Schau zu stellen.

Die Rekonstruktion des Geschenkverkehrs ist heute sowohl durch die diplomatische Korrespondenz als auch anhand handschriftlicher und gedruckter Quellen über höfische Etikette und das höfische Zeremoniell nachvollziehbar. Wie daraus hervorgeht, verlangte jedes Geschenk auch eine adäquate Gegengabe, was zur Anfertigung von Inventaren führte, in denen gegebene und erhaltene Geschenke mit einem geschätzten monetären Wert aufgelistet wurden. Ein hervorragendes Beispiel ist der *Recueil des Présents du Roi*, in dem die Präsente seitens Ludwig XIV. zwischen 1661 und 1721 festgehalten wurden.⁴⁶² Ein vergleichbares Dokument existiert leider nicht für den Savoyer Hof, aus dem die Adressaten für die Erstausgabe des *Theatrum Sabaudiae* hervorgehen würden. Auch auf der Seite möglicher Empfänger des *Theatrum*, insbesondere am Wiener Hof, haben sich dergartige Quellen nicht erhalten. Dass die Erstausgabe jedoch als ein Geschenk im Dienst herrschaftlicher Repräsentation vorgesehen war, lässt sich anhand ihrer Präsenz in verschiedenen europäischen Bibliotheken und ihrer Provenienz nachweisen. Anhand dieser Daten kann man den Geschenkverkehr rekonstruieren, da häufig höfische Sammlungen den Grundstock der großen öffentlichen – städtischen und nationalen – Bibliotheken bilden, die dann oftmals durch Schenkungen privater Sammlungen erweitert wurden.

Darüber hinaus ergibt sich die Frage, wie viele Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* für jede Ausgabe gedruckt wurden und wo diese aufbewahrt werden. In den Quellen sind nur 50 Exemplare der Erstausgabe dokumentiert, die von Amsterdam nach Turin geschickt wurden. Weitere konkrete Hinweise, wie viele Exemplare der später publizierten Ausgaben gedruckt wurden, gibt es leider nicht. Jedoch kann eine grobe Schätzung vorgenommen werden. So ist bekannt, dass eine Druckplatte aus Kupfer circa 1000 Mal verwendet werden kann, bevor sie unbrauchbar ist.⁴⁶³ Fehlen die Kupferplatten, wie im Fall des *Theatrum*, kann ihre Abnutzung nur anhand der Drucke beurteilt werden. Da die Qualität bei allen gesichteten Exemplaren des *Theatrum Sabaudiae* trotz einiger Spuren und Unreinheiten hoch ist, dürfte diese

Obergrenze längst nicht erreicht worden sein und weniger als 1000 Exemplare existieren.

Eine weitere Hürde stellt die Suche nach den noch vorhandenen Ausgaben dar. Während der Bestand von öffentlichen Bibliotheken meist gut inventarisiert und leicht zugänglich ist, trifft dies in der Regel nicht auf Privatsammlungen zu, weshalb diese im Rahmen der Recherche nicht berücksichtigt werden konnten.⁴⁶⁴ In anderen Fällen, wie etwa in Klöstern, haben sich mitunter die historischen Bibliotheken noch vollständig erhalten. Dank der heute meist gut erforschten Provenienz der Bestände war es möglich, eine Liste der existierenden Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* in öffentlichen Sammlungen zu erstellen und ihre Herkunft teilweise zu rekonstruieren. Als hilfreich für die Herkunftsangaben haben sich vielfach die oft vorhandenen Exlibris beziehungsweise die personalisierten Einbände und gegebenenfalls Inventarlisten privater Bibliotheken erwiesen.

Die aufgefundenen Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* finden sich im Anhang II in einer tabellarischen Übersicht. Die Einträge sind nach dem Aufbewahrungsort, der besitzenden Bibliothek und der Ausgabe sortiert und halten, sofern bekannt, spezifizierende Angaben zum jeweiligen Exemplar bereit, wie zur Provenienz, zur Kolorierung, zum Einband oder über das Fehlen einiger Tafeln oder Teile. Ergänzend findet sich die Signatur der besitzenden Bibliothek in der letzten Spalte. Auch wenn diese Liste nicht vollständig ist, da nicht alle Institutionen gefragt werden konnten, zeigt die Analyse tendenziell, wo heute – und damals – das Werk am meisten verbreitet war.⁴⁶⁵

Insgesamt wurden 164 Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* in öffentlichen Bibliotheken in Europa, Russland und in den Vereinigten Staaten von Amerika gefunden, von denen 29 von der Autorin vor Ort begutachtet werden konnten. Insgesamt konnten 73 Exemplare der ersten Ausgabe, vier Exemplare der Ausgabe von 1693, acht Exemplare, die 1697 veröffentlicht wurden, 27 Exemplare von der französischen Ausgabe von 1700 und 52 Exemplare der letzten drei Ausgaben von Rutger Alberts aus den Jahren 1725 und 1726 gefunden werden. Die Qualität und der Zustand der verschiedenen gesichteten Exemplare unterscheiden sich sehr – nicht nur wegen der unterschiedlichen Ausgaben, sondern auch aufgrund ihres Erhaltungszustandes, der durch Konservierung,

Pflege und Aufbewahrungsort bestimmt wird. Viele Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* sind heute nicht mehr vollständig, da einige Tafeln im Laufe der Zeit aus den Bänden herausgeschnitten und separat verkauft und gesammelt wurden. Daher werden zahlreiche Blätter noch heute in Antiquariaten, spezialisierten Geschäften und auch im Internet angeboten. Auch komplette Bände des *Theatrum* werden auf dem Kunst- und Büchermarkt gehandelt, die jedoch in der vorliegenden Arbeit aufgrund der schlechteren Zugänglichkeit und mitunter unklaren Provenienz nicht berücksichtigt werden konnten.

3.2 STANDORTE DES THEATRUM SABAUDIÆ

Wurden im Rahmen dieser Arbeit 73 Exemplare der ersten Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* in öffentlich zugänglichen Bibliotheken weltweit gefunden, so stimmt diese Anzahl nicht mit den in der Korrespondenz erwähnten 50 Exemplaren des Buches überein, die im Jahr 1682 herausgegeben und nach Turin geschickt wurden.⁴⁶⁶ Es ist also davon auszugehen, dass bereits im Erscheinungsjahr mehr Bände des *Theatrum* gedruckt wurden, als die Savoyer geordert hatten. Vermutlich geschah dies direkt in der Druckerei Blaeu, die noch im Besitz der Druckplatten war, und höchstwahrscheinlich ohne eine offizielle Genehmigung vonseiten des Turiner Hofes. Diese Exemplare waren wohl für den freien Markt gedacht und wurden an Sammler und Bibliophile verkauft.

DIE ERSTAUSGABE VON 1682

Die Mehrheit der Exemplare der Erstausgabe befindet sich heute in Italien (19 Exemplare) – die meisten davon im Piemont (neun Exemplare in Turin, vier im Umland). Diese Anzahl zeigt einerseits die historische Bedeutung des Werkes für Turin, sowohl für den Hof als auch für die Stadt. Andererseits zeugen die erhaltenen Exemplare vom antiquarischen Interesse am *Theatrum Sabaudiae*, das damals wie heute gesammelt und geschätzt wurde und wird.⁴⁶⁷ Einige der Ausgaben, die heute in den öffentlichen Bibliotheken in den Provinzen von Piemont aufbewahrt werden, stammen aus Privatbibliotheken, die einigen lokalen adligen Familien gehörten – wie etwa

das Exemplar in Savigliano (Anhang II, Nr. 15), das früher den Marchesi Taparelli d’Azeglio gehört hatte.

Weitere Exemplare der ersten Ausgabe, die heute in Italien aufbewahrt werden, stammen aus höfischen Bibliotheken – wie etwa aus der Biblioteca Estense, heute Biblioteca Estense Universitaria, in Modena (Anhang II, Nr. 19), oder aus Sammlungen, die bereits damals wichtig waren, wie die Biblioteca Ambrosiana in Mailand (Anhang II, Nr. 18). Bemerkenswert ist, dass heute – und wahrscheinlich bereits damals – nur wenige Bände sowohl dieser ersten als auch der späteren Ausgaben in Rom und in Süditalien zu finden sind. Das könnte einerseits am damals angespannten Verhältnis zwischen den Savoyern und den anderen Herrschern auf der Halbinsel liegen und andererseits an den wenigen geschäftlichen Beziehungen, die Turin mit diesen pflegte. Nur ein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae* wurde im Rahmen der Arbeit in einer öffentlich zugänglichen Bibliothek in Rom gefunden, und zwar in der Biblioteca Casanatense; diese Bibliothek⁴⁶⁸ wurde von Kardinal Girolamo Casanate aufgebaut, zu dessen Bestand auch eine Erstausgabe des *Theatrum* gehörte (Anhang II, Nr. 9). Dass sich jedoch kein Band dieser Erstausgabe in der Biblioteca Apostolica Vaticana befindet, ist erstaunlich, denn das Verhältnis zwischen Viktor Amadeus II. und Innozenz XI. war gut, obwohl der Papst gegen die Ansprüche des französischen Königs hinsichtlich der Selbstverwaltung kirchlicher Gelder in Frankreich vorging.⁴⁶⁹ Ob diese Auseinandersetzung zwischen Innozenz XI. und Ludwig XIV. auch Auswirkungen auf die Politik der Savoyer hatte, bleibt eine offene Frage. Die in Weimar, Wolfenbüttel, Leipzig und München gefundenen Exemplare der Erstausgabe (Anhang II, Nr. 45, 46, 47, 39), die alle aus königlichen Bibliotheken stammen, könnten als diplomatische Geschenke der Savoyer dorthin gelangt sein und belegen so die Funktion des Prachtbandes als kostbares Präsent zur Repräsentation des kleinen Staates bei seinen europäischen Verbündeten.

Dies wird insbesondere bei den vier kolorierten Erstausgaben deutlich, von denen sich heute eine in der Bibliothek des Schlosses Versailles befindet. Sie kann als Zeichen der Allianz mit, aber auch der Ehrfurcht des Herzogs von Savoyen vor dem französischen König interpretiert werden. Dieses Exemplar (Anhang II, Nr. 33) wird heute im Musée du Château de Versailles aufbe-

wahrt und zeigt eine personalisierte Buchbindung mit den Wappen des französischen Königs.⁴⁷⁰

In den archivalischen Quellen werden vier kolorierte Exemplare der ersten Ausgabe genannt.⁴⁷¹ Mit ihnen identifizierbar sind die beiden in Turin, in der Biblioteca Reale und im Archivio Storico della Città, sowie jenes in Versailles. Damit ergibt sich die Frage, wo das vierte Exemplar heute aufbewahrt wird, vorausgesetzt, dass es noch existiert. Die These, dass im Rahmen der geplanten Eheschließung von Viktor Amadeus II. mit der Infantin Isabel Luísa ein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae*, vielleicht sogar ein koloriertes, an den portugiesischen Hof gesandt wurde, konnte im Rahmen der Arbeit nicht bestätigt werden, auch wenn die enge politische und familiäre Allianz sowie ein Zwischenhalt in Lissabon während des Transports der Bände von Amsterdam nach Turin diese Annahme nahelegen. Die Suche nach einem Exemplar der Erstausgabe in Portugal blieb ergebnislos. Bei den drei Ausgaben, die in portugiesischen Bibliotheken heute noch zu finden sind, handelt es sich um zwei auf Latein von 1726 (Biblioteca da Ajuda und Palácio de Mafra) und eine auf Französisch von 1700, die in der Biblioteca Joaniana in Coimbra aufbewahrt wird (Anhang II, Nr. 106). Das letztgenannte Exemplar wurde für die neu gebaute Bibliothek für König Johann V. (1689–1750) erworben, die um 1720 vollendet wurde. Jedoch kann man die Schenkung einer kolorierten Erstausgabe des *Theatrum*, die heute nicht mehr auffindbar ist, nicht ganz ausschließen, da der königliche Palast von Lissabon, der Paço da Ribeira, mit seiner umfangreichen Bibliothek während des Erdbebens im Jahr 1755 komplett zerstört wurde.⁴⁷²

Zahlreiche Exemplare der ersten Ausgabe befinden sich heute in den Niederlanden (vier in Den Haag, drei in Leiden und eine in Amsterdam). Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen um Kopien, die von der Druckerei Blaeu ohne Genehmigung des Turiner Hofes gedruckt und vermarktet wurden, um die Ausgaben für die Druckkosten zu amortisieren, die von den Savoyern zu diesem Zeitpunkt noch nicht beglichen worden waren. Ihre Präsenz in den Beständen zahlreicher niederländischer Bibliotheken weist auf den dort damals florierenden Buchhandel und das ausgeprägte Sammlerinteresse hin. Wer diese Sammler waren, lässt sich, wie eine Stichprobe ergeben hat, kaum ermitteln. Bei den drei Exem-

plaren in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag ist beispielsweise die Provenienz unbekannt, da sie keine besonderen Merkmale wie etwa eine außergewöhnliche Buchbindung, ein Exlibris oder einige kolorierte und personalisierte Tafeln aufweisen, die Aufschluss über ihre Herkunft geben würden.

Weiterhin zeigt die Analyse der gelisteten Exemplare des *Theatrum Sabaudiae*, dass die heute in Großbritannien und in den Vereinigten Staaten aufbewahrten Bände, auch von verschiedenen Ausgaben, einem späteren Sammelinteresse geschuldet sind. Die Bände in den Bibliotheken von Cambridge, Oxford oder im Getty Research Institute sind Schenkungen von Gönnern, oft ehemaligen Studenten, die ab dem 19. Jahrhundert in diese Sammlungen gelangt sind.

Die Analyse der Provenienz einiger Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* hat gezeigt, dass einige Bände auch bei religiösen Institutionen aufbewahrt wurden oder weiterhin werden. Klöster und Abteien besaßen große Bibliotheken, in denen das *Theatrum Sabaudiae* meistens als Atlant verzeichnet war und für seine geografischen Beschreibungen geschätzt wurde. Das Exemplar, das sich heute in Straßburg befindet (Anhang II, Nr. 29), stammt aus dem Franziskanerkloster Chant d'Oiseau in Brüssel. Die Biblioteca del Santuario di Oropa ist heute noch im Besitz einer Erstausgabe des Werkes (Anhang II, Nr. 12). Bemerkenswerterweise ist diese Kirche auch im *Theatrum Sabaudiae* mit einem Stich vertreten. Ob das Buch in der Klosterbibliothek ein Geschenk der Savoyer war, unter deren Schirmherrschaft die Wallfahrtskirche stand, ist nicht bekannt. Die Suche der Bände des *Theatrum* in Stiftsbibliotheken weiterer bekannter Klöster, wie zum Beispiel St. Gallen (CH), Melk (A) und Admont (A), ist hingegen ergebnislos geblieben.

DIE AUSGABEN VON 1693 UND 1697

Da die beiden Ausgaben von 1693 und 1697 auf Niederländisch publiziert wurden, wäre zu erwarten gewesen, eine größere Anzahl von ihnen in den Niederlanden vorzufinden. Von den insgesamt lediglich elf Exemplaren dieser Editionen (nämlich vier Exemplare von 1693 und acht von 1697), befinden sich jedoch nur vier dort, nämlich in Den Haag, Amsterdam und Utrecht (Anhang II, Nr. 76, 78, 79, 80); die anderen befinden sich an ver-

schiedenen Standorten auf der ganzen Welt. Ursächlich für die wenigen, heute noch zu findenden Exemplare dieser Ausgabe könnte eine geringe Auflage sein, vielleicht aber auch, dass diese Ausgaben aufgrund der Sprache als weniger wertvoll erachtet und deshalb eher zerschnitten wurden. Interessanterweise gehörte jedoch ein Exemplar der Ausgabe von 1693 (Anhang II, Nr. 75) zu der Landkartensammlung von König Georg III. von England.⁴⁷³ Die Präsenz eines solchen Bandes in einer königlichen Sammlung zeigt, dass wahrscheinlich schon damals diese Ausgabe als sehr rar erachtet wurde, sodass ein Büchersammler-Spezialist, wie Georg III. es war, statt einer weit verbreiteten Erstausgabe lieber dieses besondere Exemplar in seine Sammlung aufnahm.

DIE AUSGABE VON 1700

Eine größere Verbreitung erlebte die Ausgabe des *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye* aus dem Jahr 1700. Von den 27 heute noch bekannten Exemplaren stammen einige nachweislich aus Bibliotheken europäischer Adelshäuser. So besaßen etwa der in Wien geborene Christoph Otto Graf von Schallenberg, die Familie Lichtenstein oder Herzog Anton von Braunschweig-Wolfenbüttel (Anhang II, Nr. 104, 107 und 105) Bände dieser Ausgabe.⁴⁷⁴ Weitere Exemplare werden in bedeutenden Hofbibliotheken, wie Kopenhagen und Madrid, aufbewahrt (Anhang II, Nr. 109 und 112). Leider ist weder der Zeitpunkt ihres Erwerbs noch ihre Provenienz bekannt. Auffällig ist, dass heute relativ wenige Exemplare – auch von anderen Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* – in Spanien auffindbar sind. Dies dürfte einerseits dem angespannten Verhältnis am Ende des 17. Jahrhunderts zwischen dem Madrider und dem Savoyer Hof geschuldet sein, andererseits der Sprachbarriere. In Gegensatz dazu scheint diese Ausgabe in Frankreich sehr verbreitet gewesen zu sein, da heute noch sieben Exemplare des Werkes in städtischen Bibliotheken aufbewahrt werden (Anhang II, Nr. 15). Diese Bände stammen meistens aus den Sammlungen des Adels oder der bürgerlichen Elite, die nach der Französischen Revolution aufgelöst und zerstreut wurden.⁴⁷⁵ Das rege Interesse, das sich in diesem Befund widerspiegelt, erklärt sich nicht nur durch die Sprache der Ausgabe, die sicherlich ihre Verbreitung vereinfachte, sondern einerseits aus der

geografischen und kulturellen Nähe von Frankreich zu Savoyen, andererseits aber auch durch die engen politischen, wenngleich wechselhaften Beziehungen, die zwischen den beiden Herrscherhäusern bestanden.

In den Bibliotheken von Turin sind mehrere Exemplare des *Theatre* von 1700 vorhanden, deren Provenienz jedoch unklar ist. Die Vermutung, dass der Verleger Adriaan Moetjens seine frischgedruckte Publikation als Anhang an seine Briefe mit der Bitte um finanzielle Unterstützung nach Turin geschickt hatte, konnte im Rahmen der Arbeit nicht belegt werden.

DIE AUSGABEN VON 1725 UND 1726

Von den drei späteren Ausgaben von 1725 (das *Nouveau Theatre du Piemont et de la Savoye* und das *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*) und 1726 (das *Novum Theatrum Pedemontii et Sabaudiae*) sind noch heute zahlreiche Exemplare erhalten. Vor allem die lateinische Ausgabe ist in zahlreichen öffentlichen Bibliotheken in ganz Europa zu finden (bekannt sind 26 Exemplare). Auch wenn Latein nicht mehr die offizielle höfische Sprache war, galt diese Ausgabe als dem Original am ähnlichsten. Es ist bemerkenswert, dass das *Novum Theatrum* sich in vielen bedeutenden Sammlungen befand, die erst im 18. Jahrhundert entstanden sind. Das heißt, das neu publizierte Werk war Bestandteil einer gut ausgestatteten Bibliothek und daher sehr gefragt. Darüber hinaus war das *Novum Theatrum* nicht nur in adligen Bibliotheken zu finden, wie etwa in jener des Marqués de Valdecilla in Madrid (Anhang II, Nr. 162), sondern auch in königlichen Sammlungen, wie zum Beispiel in der Privatbibliothek Karls IV. von Spanien (Anhang II, Nr. 163).⁴⁷⁶

Die französische Ausgabe war ebenso in vielen höfischen Bibliotheken vorhanden: Von den bekannten 20 Exemplaren stammen einige aus den Sammlungen der sogenannten ‚neuen Höfe‘ Berlin und Dresden. Diese Höfe erreichten ihre politische, kulturelle und ökonomische Blütezeit im 18. Jahrhundert dank der neuen politischen Machtkonstellation infolge des Vertrags von Utrecht. So finden sich noch heute im Schloss Sanssouci in Potsdam das *Nouveau Theatre*, das zur Privatsammlung von Friedrich dem Großen gehörte (Anhang II, Nr. 120).



Abb. 153: Exlibris von Bodo Ehardt, um 1900.

Die niederländische Ausgabe von 1725 war im Vergleich zu den französischen oder lateinischen Editionen weit weniger verbreitet; ein Grund dafür könnte wieder die Sprachbarriere sein. Von dieser Auflage sind heute nur sechs Exemplare bekannt, die in europäischen Bibliotheken aufbewahrt werden. Die meisten befinden sich in Universitätsbibliotheken in England, und ein besonderes Exemplar, das zum Teil und später koloriert wurde, ist heute in der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag zu finden (Anhang II, Nr. 133). Die Ausgabe in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München (Anhang II, Nr. 134) stammt, wie ein prunkvolles Exlibris anzeigt (Abb. 153), aus der Sammlung Bodo Ehardts, des bekannten Architekten und Architekturhistorikers, der eine umfangreiche Büchersammlung besaß.⁴⁷⁷ Wie hoch Ehardt dieses Buch schätzte, ist einer Porträtfotografie (Abb. 154) zu entnehmen: Darauf posiert er mit seinem Exemplar des *Nieuw Groot Stedeboek*, während er es konsultiert. Man kann sogar die Seite erkennen, die Ehardt sich anschaut, und zwar die Tafel von Avigliana

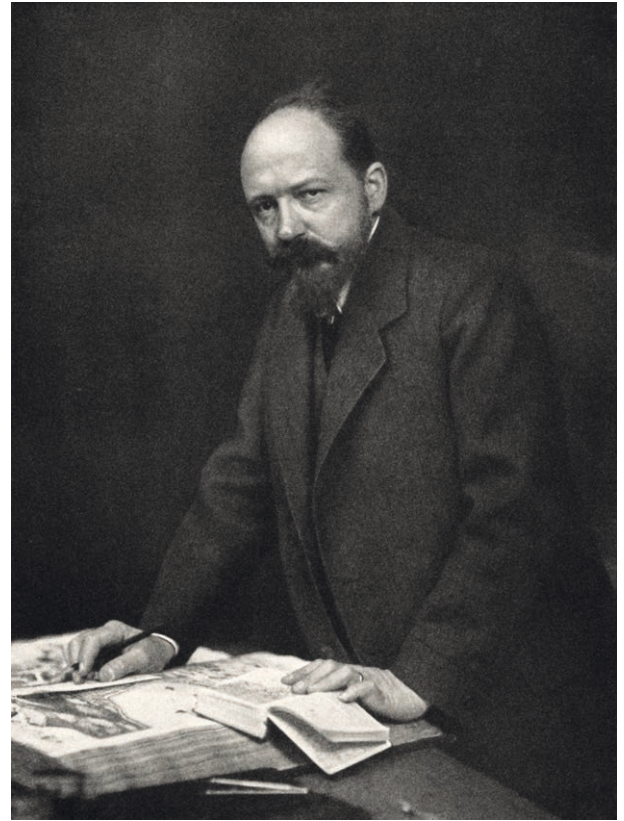


Abb. 154: Rudolf Dührkoop, Portraitfoto von Bodo Ehardt, Berlin, 1912.

(Abb. 155), die durch die prominente Bucht des Sees und die drei Lichtungen auf den Hügeln eindeutig zu identifizieren ist. Die Entscheidung, sich mit diesem Band portraituren zu lassen, wird einerseits dem spektakulären Format dieses Werkes geschuldet sein, andererseits dürfte die Bedeutung des Buches für die dargestellten Festungen und Zitadellen eine Rolle gespielt haben.

Nicht nur Ehardt, auch andere Sammler, nicht nur aus Adelskreisen, sondern auch Intellektuelle und Industrielle, zeigten sich im 19. und 20. Jahrhundert an verschiedenen Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* interessiert, wie etwa die oben genannten Alumni einiger englischer Universitäten oder die Turiner Luigi Cibrario und Silvio Simeom (Anhang II, Nr. 11 und 7), die beide aus der bürgerlichen Elite der Stadt stammten. Darin zeigt sich die noch immer anhaltende Wertschätzung dieses Werkes in bibliophilen Kreisen.

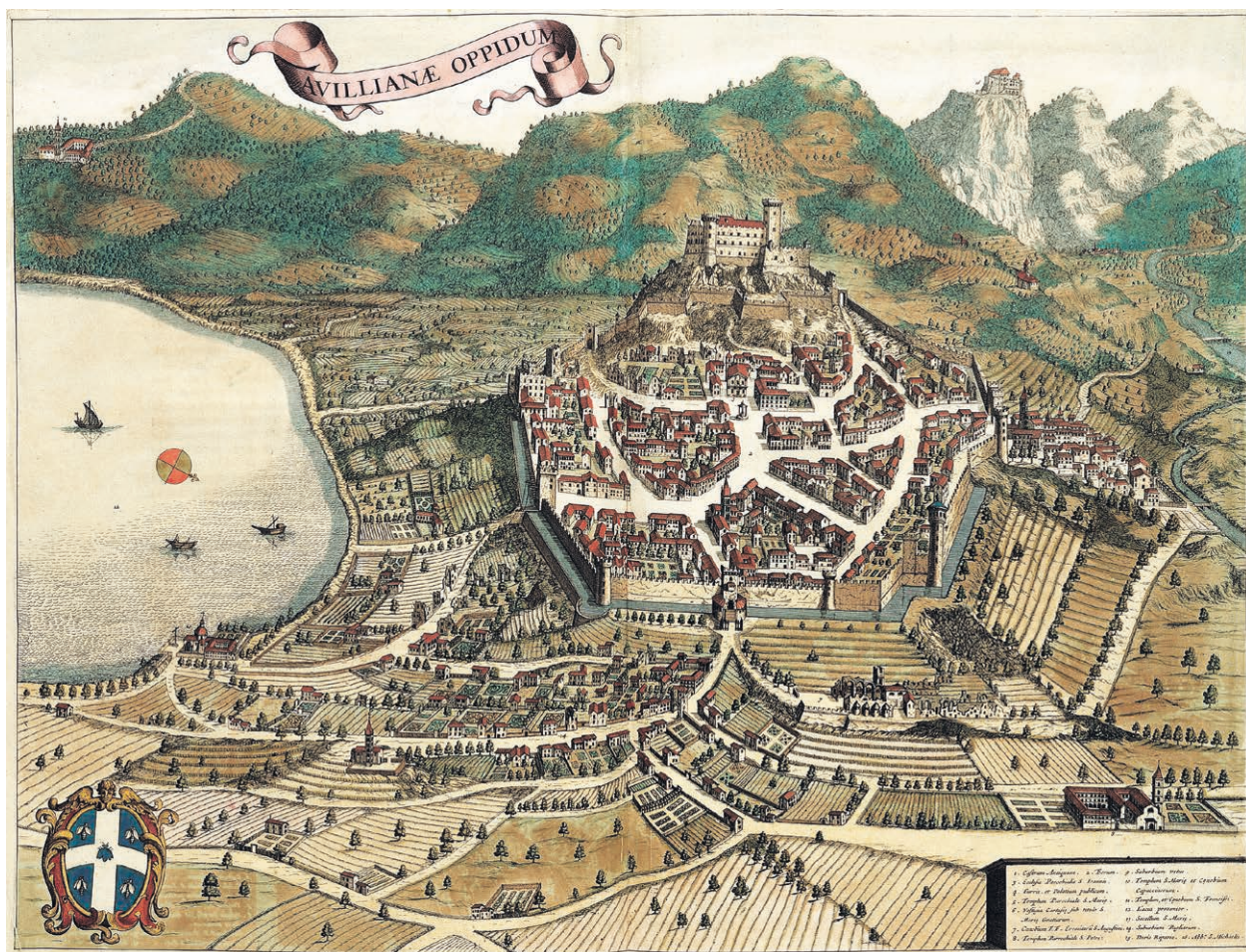


Abb. 155: Avigliana, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

3.3 DIE EXEMPLARE DES *THEATRUM SABAUDIÆ* IN WIEN

Eine Frage, die sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit ergab, war, ob Prinz Eugen von Savoyen eine aktive Rolle bei der Publikation der späteren Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* von 1725 und 1726 gespielt haben könnte. Zur Klärung wurde zum einen der Provenienz der heute in Wien aufbewahrten Exemplare nachgegangen, da sie zu seiner persönlichen Bibliothek gehört haben und Hinweise zu seiner Beteiligung enthalten könnten. Zum anderen wurden archivalische Quellen ausgewertet, die Informationen über Kontakte, die der Prinz mit Verlegern in den Niederlanden unterhielt, liefern.

Ein handschriftlicher Katalog der Bibliothek von Prinz Eugen von Savoyen in Wien weist darauf hin, dass sich drei Exemplare des *Theatrum* in seiner Sammlung

befanden.⁴⁷⁸ Dabei wurden zwei Erstausgaben des Werkes als „Sabaudiae ac Pedemonti Descriptio Chorographica & Topographica cum tabulis aeneis. 2 vol. Charta maxima Amstelodami 1682 Joannes Blaeu“⁴⁷⁹ sowie ein Exemplar der späteren französischen Auflage als „Nouveau Theatre du Piemont et de la Savoye, ou exacte Description des Villes, Palais, Eglises, et princip. Edifices de ces Pays, avec les figures, 4 vol. grand pap. forme d’Atlas, La Haye 1725 Rutg. Christophe Alberts“⁴⁸⁰ verzeichnet. Da die Privatbibliothek des Prinzen nach seinem Tod an Kaiser Karl VI. verkauft wurde, liegt die Vermutung nahe, dass die im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sich befindenden Exemplare ursprünglich Eugen gehörten.⁴⁸¹

Die Österreichische Nationalbibliothek, die aus der kaiserlichen Bibliothek hervorging, hat in ihrem Bestand drei Exemplare verschiedener Ausgaben des *Theatrum*

Sabaudiae, die in ihrem Konservierungszustand divergieren. Die drei noch vorhandenen Bände wurden im Rahmen der Arbeit näher untersucht, um ihre Provenienz und ihre Funktion am kaiserlichen Hof zu verstehen. Es ist davon auszugehen, dass sich ursprünglich noch weitere Exemplare in der kaiserlichen Bibliothek befunden haben, die aber im Zuge der systematischen Organisation der Bibliothek und durch die Zusammenfügung verschiedener Sammlungen im 19. Jahrhundert als Dubletten verkauft wurden.⁴⁸²

In der Kartensammlung der Nationalbibliothek befindet sich heute ein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae*, das mit den Signaturen ALB 150 und ALB 151 versehen ist und mit Sicherheit aus der Bibliothek von Albert von Sachsen-Teschen stammt (Anhang II, Nr. 50).⁴⁸³ Nicht nur die Signatur, sondern auch die goldenen Initialen „AS“ weisen auf diese Herkunft hin. Der Prinz von Sachsen-Teschen war ein leidenschaftlicher Kunst- und Grafiksammler – aus seinem umfangreichen Bestand ist die heutige Sammlung der Albertina entstanden. Sein Exemplar des *Theatrum* wurde neu gebunden – vermutlich am Anfang des 19. Jahrhunderts – und als Teil der „Topographie de Jean Blaeu“ (respektive als Band IV und Band V) in der Bibliothek von Albert eingeordnet. Es handelt sich um eine erste, nicht kolorierte Ausgabe des Werkes, welche die üblichen Teile (Frontispiz, Titelblatt, die Widmungsgedichte sowie Texte und Bilder) enthält. Im zweiten Band wurden die Portraits der Herzöge, wahrscheinlich im Rahmen der neuen Buchbindung, beiseite gelassen, da sie als Wiederholungen überflüssig waren.

Ein zweites Exemplar der Erstausgabe befindet sich ebenfalls in der Kartensammlung der ÖNB (Anhang II, Nr. 51). Es stammt aus dem Altbestand der Hofbibliothek; allerdings ist unklar, wann dieses Exemplar in die kaiserliche Sammlung gelangte.⁴⁸⁴ Es weist keine Merkmale auf, etwa ein Exlibris oder eine spezielle Buchbindung, welche die Herkunft erklären könnten. Die Bände sind vollständig, aber leider in keinem guten Zustand. Sie haben noch die originale Buchbindung, wie sie wahrscheinlich vom Verlag Blaeu vorgenommen wurde, und zwar einen Buchdeckel aus weißem Leder mit goldenen Dekorationen. Diese Art der Bindung zeigen viele der europaweit zu findenden Exemplare.

Auch das Bildarchiv der ÖNB hat in seinem Bestand ein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae*; hierbei handelt es

sich um die französische Ausgabe von 1700 (Anhang II, Nr. 106). Diese Bände stammen aus der Fideikommissbibliothek, der Privatbibliothek von Kaiser Franz I. und später der Familie Habsburg-Lothringen, die 1921 in den Bestand der Nationalbibliothek überging.⁴⁸⁵ Diese Bibliothek wurde durch *En-bloc*-Ankäufe verschiedener Sammlungen, die im Laufe der Zeit vom Kaiser erworben wurden, aufgebaut. Dabei kann es sich aber nicht um ein Exemplar aus der Bibliothek Prinz Eugens handeln, da er keine Ausgabe von 1700 besaß. Die zwei Bände sind gut erhalten und wurden vermutlich nach dem Ankauf neu gebunden: Die Bindung ist nicht original, sondern stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erinnert an jene aus der Bibliothek von Albert von Sachsen-Teschen, obgleich hier die Initialen „AS“ fehlen. Der Titel des Bandes wurde auf Französisch auf den Buchrücken – mit goldenen Buchstaben auf grünem Hintergrund – eingepreßt.

Aus diesen Gründen kann man ausschließen, dass die heute noch in Wien vorhandenen Bände des *Theatrum Sabaudiae* aus der Sammlung von Prinzen Eugen stammen.⁴⁸⁶ Ferner sollten die Bände aus der Bibliothek Eugens auch durch die besondere Buchbindung in farbiges Maroquinleder gut erkennbar sein. Diese zeigen normalerweise auch auf dem Buchdeckel das Wappen von Savoyen sowie ein doppeltes verschlungenes „E“. Solche Exemplare des *Theatrum* wurden im Rahmen der Arbeit nicht gefunden.

Darüber hinaus besteht die Frage, ob Prinz Eugen nicht nur das Werk über seine Vorfahren und sein Herkunftsland sammelte, sondern auch die Entstehung weiterer Editionen des Werkes förderte und finanzierte. Die Jahre, in denen die späteren Ausgaben von Rutger Alberts veröffentlicht wurden, korrespondieren mit den Jahren der größten militärischen Erfolge Eugens und dem Höhepunkt seiner Karriere. Des Weiteren war der Prinz mit einer solchen medialen Unternehmung vertraut, da er seine Schlachten durch den oben genannten Band der *Batailles gagnées* abbilden und veröffentlichen ließ.⁴⁸⁷ Er stand damit in direktem Kontakt mit den Verlegern und Agenten aus den Niederlanden, besonders aus Den Haag (siehe Kapitel 3.5).

3.4 PRINZ EUGEN VON SAVOYEN : REPRÄSENTANT DES HAUSES VON SAVOYEN IN WIEN

Eine zentrale Frage, die sich in diesem Zusammenhang ergibt, ist diejenige nach den Motiven, die den Prinzen dazu veranlasst haben könnten, eine neue Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* zu unterstützen. Die Persönlichkeit des Prinzen, seine Leidenschaft für Kunst und seine Sammeltätigkeit sprechen für die Förderung einer neuen Ausgabe des Werkes. Dabei sind sowohl die enge Bindung zwischen Eugen und den Savoyern in Turin als auch die Rolle des Prinzen als Repräsentant des Hauses in Wien für ein neues Projekt des *Theatrum Sabaudiae* entscheidend.

Prinz Eugen von Savoyen gehörte zu einem Seitenzweig des Hauses Savoyen – zu den Savoyen-Carignan-Soissons – und lebte in Wien, wo er eine rasche Militärkarriere im Dienste der kaiserlichen Familie machte.⁴⁸⁸ Dank seiner kriegerischen Erfolge und seiner Rolle als ‚Retter Europas‘ gegen die Osmanen erfuhr Eugen bereits zu Lebzeiten große Anerkennung. Der Prinz war aber auch ein leidenschaftlicher Kunstsammler und großzügiger Mäzen. Seine Militärerfolge und die verschiedenen Ämter, die er im Laufe der Zeit innehatte, brachten ihm nicht nur Ruhm, sondern auch finanzielle Mittel ein, sodass Eugen seine Interessen und seine Leidenschaft für die Künste ausleben konnte.⁴⁸⁹ Er baute in wenigen Jahren eine Gemäldesammlung auf,⁴⁹⁰ die zu den schönsten Wiens zählte – nicht nur wegen der berühmten großformatigen italienischen Bilder hauptsächlich aus der Bologneser Schule, sondern auch aufgrund der zahlreichen niederländischen *Fijnschilders* und flämischen Bilder.⁴⁹¹ Darüber hinaus besaß Eugen eine umfangreiche Bibliothek und eine wertvolle Grafiksammlung, die von dem Pariser Connaisseur Pierre-Jean Mariette – Sohn des bekannten Kupferstichverlegers Jean – zusammengestellt wurde.⁴⁹² Ferner galt der Prinz als anspruchsvoller Auftraggeber, der grandiose Paläste und Schlösser in Wien und in der Umgebung bauen ließ.

Prinz Eugens Stellung innerhalb der aristokratischen Gesellschaft⁴⁹³ ist als ungewöhnlich zu bezeichnen: Er stammte zwar aus einer der wichtigsten Dynastien Europas, lebte aber allein in Wien. Nach seiner Ankunft in der Kaiserstadt verfügte er weder über eine familiäre

Anbindung noch über materielle Güter wie Paläste und Sammlungen, und er bekleidete auch kein Hofamt, was seine adlige Herkunft hätte unterstreichen können; all dies erwarb er erst im Laufe seines Aufenthaltes dort.⁴⁹⁴

In einer Epoche, in der, wie Norbert Elias sagt, die Repräsentation eine notwendige Rolle innerhalb der höfischen Gesellschaft spielte, waren die Größe und Pracht einer Residenz – und deren Innenausstattung und Kunstwerke – nicht nur Ausdruck des Reichtums, sondern auch Ausdruck des Ranges und des Standes des Besitzers.⁴⁹⁵ Dadurch versteht man die für den Prinzen wichtige Rolle der familiären Beziehungen und des Zelebrierens seines Adelshauses, die eine Art Rechtfertigung seiner Position in Wien war. Es scheint, dass Eugen mittels der schon erwähnten Publikationen – etwa der *Batailles gagnées*, des *Theatrum Sabaudiae* sowie der verschiedenen Bücher seiner Bibliothek – eine dynastische *Historia* des Herzogtums und des Hauses Savoyen konstruieren und verbreiten wollte.⁴⁹⁶

Er pflegte kontinuierlich die Kontakte mit den Verwandten in Turin und hatte sogar zwei Agenten in Piemont, die ihm regelmäßig über alle politischen und familiären Themen berichteten und seine wirtschaftlichen Interessen vertraten. Außerdem versuchte er, das kleine Herzogtum am kaiserlichen Hof stets zu unterstützen und durch eine starke Allianz mit diesem zu verbinden. Seine Hilfe für Viktor Amadeus II. während des Krieges gegen die Franzosen und seine Teilnahme an der Befreiung der Stadt Turin nach der langen Belagerung im Jahr 1706 sind Zeichen eines direkten und auch persönlichen Engagements des Prinzen in der Politik der Savoyer. Auf der anderen Seite wurde Eugen auch immer wieder von den Verwandten in Turin finanziell unterstützt, besonders während der ersten Jahre in Wien,⁴⁹⁷ wodurch eine enge Verbindung zwischen den zwei Cousins entstand.⁴⁹⁸

Weitere Hinweise zur starken Identifikation Eugens als Savoyer und als Teil der Familie in Turin können auch in seiner Kunstpolitik sowie in der Ausstattung seiner Paläste gesehen werden, in denen das Wappen der Savoyer häufig verwendet wurde: nicht nur bei den Stuckdekorationen, sondern sogar auf einigen chinesischen bemalten Holztafeln ist das Emblem der Dynastie wiederholt zu sehen.⁴⁹⁹ Auch die starke Präsenz von Van-Dyck-Bildern und von flämischen Meistern⁵⁰⁰ in der Sammlung Eugens kann in Verbindung mit der Turiner Sammeltätig-



Abb. 156: Antoon Van Dyck, Reiterbildnis von Thomas von Savoyen-Carignan, 1634, Öl/Leinwand, Meusei Reali, Turin, inv. 17.



Abb. 157: Johann Gottfried Auerbach, Reiterbildnis von Eugen von Savoyen, um 1730–1740, Öl/Leinwand, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, 733/2000.

keit interpretiert werden. Seit der Reise von van Dyck nach Turin im Jahr 1622 zeigte der Hof großes Interesse an diesem Künstler, der, obwohl noch am Anfang seiner Karriere stehend, bereits internationalen Erfolg erlebte. Dank seines Aufenthaltes kamen wahrscheinlich die zahlreichen Aufträge von den Savoyern und von deren Höflingen zustande.⁵⁰¹ Das bekannte Reiterbildnis vom Prinzen Thomas von Savoyen-Carignan (Abb. 156) stellt ein Beispiel für die Bedeutung dieses Künstlers in der Sammlung Eugens dar und zeigt, wie deren politische Botschaft rezipiert und aktualisiert wurde.⁵⁰² Als Eugen das imposante Reiterbildnis seines Großvaters nach Wien geschickt wurde,⁵⁰³ ließ er es in der Gemäldegalerie in seinem Palais in der Himmelfortgasse aufhängen.⁵⁰⁴ Eugen beauftragte den höfischen Portraitmaler Johann Gottfried Auerbach mit einem ähnlichen Reiterbildnis⁵⁰⁵ und ließ sich in der gleichen Typologie wie sein Großvater stellen (Abb. 157). Obwohl die Qualität dieses Gemäldes, das anscheinend als Pendant zum Van-

Dyck-Bild gedacht war, geringer ist, sind das Format, die Auswahl der Farben, der Hintergrund und die programmatischen Symbole – wie etwa der Marschallstab und das weiße, spanische Pferd – gleich. Thomas von Savoyen war, ebenso wie Eugen, ein berühmter Feldherr und als Statthalter in den Österreichischen Niederlanden eingesetzt worden.

In diesem Sinne konnte eine neue Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* ein hervorragendes Mittel sein, um den Ruhm des Prinzen und die Geschichte seiner Dynastie zu verbreiten und bekannt zu machen. Wie schon erwähnt, wurden in den neuen Ausgaben des Buches die Beschreibungen von Städten und Palästen nicht aktualisiert, dafür aber die Familiengeschichte und die militärischen Erfolge Eugens und Viktor Amadeus' II. hinzugefügt.



Bibliothec.

Salom. Kleiner. Ing. Elect. Mag. del.

Com. P. Sac. Cas. Maj.

Harold. Ler. Wölff. exc. Aug. V.

Bibliothèque.

Johann August Corvinus fecit.

Abb. 158: Johann August Corvinus nach Salomon Kleiner, Bibliothek im Oberen Gartenpalais, 1733, aus *Residences Memorables*, Bd. I, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_1012-018.

3.5 DIE BIBLIOTHEK DES PRINZEN UND SEINE KONTAKTE IN DEN NIEDERLANDEN MIT VERLEGERN

Prinz Eugen schätzte Bücher sehr und sammelte sie selbst für seine umfangreiche Privatbibliothek. Deshalb wusste er auch um ihr Potenzial als repräsentatives Medium und hatte selbst gute Kontakte zu Verlegern, besonders in den Niederlanden.

Verschiedene zeitgenössische Quellen berichten über die Bibliothek von Eugen (Abb. 158), die von ihren privilegierten Besuchern sowohl wegen ihrer Größe und der Anzahl von Bänden als auch aufgrund des Wertes und der Rarität der Bestände sehr geschätzt und gerühmt wurde. Lady Mary Wortley Montagu schrieb mit Bewunderung in ihren Briefen nach England über diese Kollektion, die

sie vom Hausherrn selbst gezeigt bekam.⁵⁰⁶ Johann Basilus Küchelbecker zeigte sich erstaunt über die Menge „der schönsten, rarsten, auserlesensten Bücher, so in lateinischer, italienischer, französischer, spanischer und teutscher Sprache geschrieben worden, dergleichen man sonst nicht leicht an einem Orte finden wird“.⁵⁰⁷ Pietro Giannone sprach von „una magnifica biblioteca instrutta nel suo palazzo dal Marte del nostro secolo“.⁵⁰⁸ Eine eindrucksvolle und ausführliche Beschreibung der Büchersammlung von Eugen liefert Domenico Passionei, der Nuntius in Wien und ein guter Freund des Prinzen war.⁵⁰⁹ In seiner *Orazione in morte di Eugenio* lobt er in höchsten Tönen die Sammeltätigkeit Eugens und hebt dabei besonders die Bibliothek hervor:

Nell'impiegare i suoi Stipendij militari si compiacque di Edifizj, di Arredi, di Pitture eccellenti, e di rari Volumi; e di questi ultimi colla loro dovizia superiore di pregio a tutti i decantati ornamenti di Attalo, o quanto mai dilatarono il grido del suo inclito Nome, e l'opinione della sua vasta Intelligenza!⁵¹⁰

Der Prinz schuf seine Bibliothek nicht nur als ‚Instrument‘ der fürstlichen Repräsentation, sondern folgte dabei auch persönlichen Interessen. Seine Wertschätzung für Bücher wurde auch vom Nuntius betont:⁵¹¹ Die Buchsammlung, die mehr als 15.000 Druckwerke und 237 Handschriften umfasste, wurde in den schönsten Räumen seiner Paläste (hauptsächlich im Winterpalais und im Gartenpalais) aufbewahrt.⁵¹² In der Büchersammlung befanden sich außerdem die bedeutenden Kupferstich- und Kartensammlungen des Prinzen, die ebenso in der *Orazione* von Passionei erwähnt wurden.

Die Aufstellung der Bücher folgte der im frühen 18. Jahrhundert üblichen Einteilung nach Wissensgebieten; im Fall der Bibliothek des Prinzen waren dies *Theologia, Iurisprudentia, Philosophia, Historia naturalis, Medicina, Mathematica, Artes, Grammatica, Rhetorica, Poetica, Philologia, Geographia* und *Historia*.⁵¹³ Eugen ging jedoch noch weiter und ließ diesen Gebieten entsprechend die Bände in rotes (für Geschichte und Literatur), blaues (Theologie und Rechtswissenschaft) und gelbes (Naturwissenschaft) Maroquinleder binden.

Raccolse da tutte le parti pregiatissimi libri, li più rari e delle migliori edizioni, non risparmiando a spesa veruna, e facendo venire da Levante pelli finissime di vari colori, avea il piacere di fargli legare a suo modo e covrirgli tutti di quelle pelli ed indorare in modo che entrando nella sua biblioteca vi sembrava di entrare in varie stanze guarnite di tappezzerie d'oro di più colori, così erano ben disposti ed ordinati.⁵¹⁴

Aus dem bereits erwähnten Katalog der Bibliothek kann man die Interessen des Prinzen ableiten, der sich besonders der Naturwissenschaft, der Theologie und den historischen Disziplinen widmete. Auch die Liste der Bücher in der Sektion *Artes* ist bemerkenswert: Es handelt sich hier nicht nur um Handbücher über Militärkunst und Jagd – wie damals üblich –, sondern ferner um eine rei-

che Sammlung von Bänden über *Ars Delineatoria, Pictoria, Chalcographica & Sculptoria, Architectura civilis* sowie *Ars Graphica*.⁵¹⁵ In seinem Bestand befanden sich sowohl grundlegende historische Traktate über Architektur und Malerei von Vitruv, Alberti, Palladio, Dürer, Serlio, Zuccari und anderen – oft in mehreren Auflagen und Übersetzungen –, aber auch wichtige neue Werke, wie die Schriften von Roger De Piles, sodass der Savoyer als Kenner der zeitgenössischen intellektuellen und wissenschaftlichen Diskurse gelten kann.⁵¹⁶

Weiterhin befanden sich in der Bibliothek des Prinzen viele Werke, die der Darstellung von Städten und Palästen in Form von Kupferstichen gewidmet waren. Eugen besaß zum Beispiel Folianten mit Veduten von Falda und viele Stichfolgen aus Frankreich und Rom. Darüber hinaus verfügte der Prinz über viele Galeriewerke und Bände über Sammlungen – wie etwa die *Tableaux du Cabinet du Roy de France, Le Theatre des Peintures de David Teniers*, die *Gallerie du Palais Magnany et du Palais Tava* und die *Gallerie du Palais de Luxembourg*.⁵¹⁷ Sie zeigen das besondere Interesse Eugens für diese Form medialer Vermittlung von Kunst und Architektur, die als Instrument fürstlicher Repräsentation verwendet wurde und seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine neue etablierte Gattung bildete. Das *Theatrum Sabaudiae* ist natürlich ein imposantes Beispiel dieser Gattung, das sicher als Vorbild für Eugen gedient hat: Der Savoyer ließ ebenso eine Stichfolge anfertigen, die seine Gartenpaläste am Rennweg (heute als Belvedere bekannt) abbildete: die *Residences Memorables De l'incomparable Heros de nôtre Siecle*.⁵¹⁸ Diese Kupferstiche (Abb. 159, 160) zeigen nicht nur die Fassaden, sondern auch Innenräume. Diese sind durch höfische Staffagefiguren bevölkert und lassen sowohl Deckenfresken, Tapisseries, Kamine und Stuckverzierungen erkennen, aber auch die Gemälde, die Statuen und die Möbel, welche die Räume zieren. Auch die Präsenz des Prinzen wird angedeutet, etwa durch eine geöffnete Tür oder die Versammlung von Gästen, die auf den Hausherrn wartet.⁵¹⁹ Die Tafeln sind reich an präzise wiedergegebenen Details, sodass man sogar die Sujets der einzelnen Gemälde und deren Hängung in den verschiedenen Räumen – wie etwa im Bilderkabinett und in der Gemäldegalerie (Abb. 161, 162) – rekonstruieren kann.⁵²⁰ Die zehn Teile der *Residences Memorables* erschienen von 1731 bis 1740 – das heißt, dass die Folge



Abb. 159: Jeremias Jakob Sedelmayr, Frontispiz mit der Apotheose des Prinzen Eugen von Savoyen, 1731, aus *Residences Memorables*, Bd. I, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_1012-002.

auch nach dem Tod des Prinzen im Jahr 1736 fortgeführt wurde. In der Widmung des Verlegers Wolff wird die Absicht der Serie erklärt:

Elle [le Prince Eugène] a voulu, après s'être délassée tres glorieusement, de si merveilleuse fatigues, faire voir à l'univers l'Excellence de Son Gout en elevant de beaux Palais, et en plantant des jardins délicieux. Mais parcequ'il n'arrive qu'à la moindre Partie des hommes d'aller à Vienne et d'y regarder ces Batimens si magnifiques et si admirable, nous avons pris la Hardiesse pour suppleer à ce manque, et pour contribuer à l'eternité de leur Memoire d'en demander tres humblement à Son Altesse Seren.me les Dessesins et les Vües et d'en mettre quèques uns au jour par le burin.⁵²¹

Das repräsentative Stichwerk richtete sich also – obwohl Prinz Eugen gewidmet – an ein breiteres Publikum: nicht mehr an einen Hof, sondern an kultivierte Leser

und Sammler, die sich für Architektur interessierten und den Ruhm des bekannten Prinzen zu schätzen wussten. Dadurch spiegeln sich in den *Residences Memorables*⁵²² sowohl der Wunsch des Prinzen nach medialer Selbstrepräsentation über seine Bauten und seine Besitztümer als auch die Interessen des Verlegers, der die Serie verbreitete und verkaufte. Kleiners Stichfolge erreichte als visuelles Inventar adeliger Bautätigkeit, wie auch Michaela Völkel⁵²³ unterstreicht, die höchste künstlerische Qualität, die bis dahin im Heiligen Römischen Reich realisiert worden war. Die Serie wurde in ihrem Umfang nie übertroffen und zeigt noch heute – gemeinsam mit den Bauten, der Grafik- und der Gemäldesammlung sowie der Bibliothek – den Kunstsinn von Prinz Eugen.

Für seine Bibliothek fing Prinz Eugen von Savoyen wahrscheinlich ab dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit Ankäufen an, als er mit dem Bau seiner Paläste begann. Der Ankauf der meisten Bücher ist allerdings nicht dokumentiert und kann nur anhand der



Abb. 160: Johann Augustus Corvinus nach Salomon Kleiner, Vogelschauerspektive, 1731, aus *Residences Memorables*, Bd. I, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_1012-005. *Memorables*, Bd. I, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_1012-002.

Reisen des Prinzen und seiner Kontakte mit Buch- und Kunsthändlern sowie mit Verlegern erschlossen werden. Auch Passionei erwähnt die Mühen Eugens beim Aufbau seiner Sammlung:

E da quanta maraviglia non rimarreste anche soprappresi se il tempo mi permettesse di potervi annoverare

ad una ad una le cure immense da lui impiegate per raccogliere il fiore di quegli Scrittori che coll'immortalità de loro Nomi e delle loro dottissime Carte, fecero sì grand'onta al Tempo, e alla Morte.⁵²⁴

Darüber hinaus dürfte Eugen während seiner diplomatischen Reisen nach London (1712) und Paris (1713) grö-



Bilder - Zimmer.

Cabinet.

Salom: Kleiner Ing. Elect. Magunt. del.

Cum Pr. Sac. Cæs. Mag. Hæred. Ter. Wolffij excudit. Aug. Vind.

Gottfried Pfauz Sculp.

Abb. 161: Gottfried Pfauz nach Salomon Kleiner, Bilderkabinet, 1733, aus *Residences Memorables*, Bd. II, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_1012-019.

ßere Bücherankäufe getätigt haben. Ihn begleitete der Freiherr Georg Wilhelm von Hohendorf, der die Liebe zu Büchern und Kunstobjekten mit Eugen teilte und in Kontakt mit wichtigen Agenten stand.⁵²⁵ Von Hohendorf vermittelte beispielsweise zwischen dem Prinzen und dem Pariser Étienne Boyet, der zum langjährigen Bibliothekar, Buchbinder und Sekretär Eugens wurde.⁵²⁶ Im Laufe der Jahre waren weitere Bibliothekare im Dienst des Prinzen tätig und trugen zur Vergrößerung der Sammlung bei. Der Prominenteste war der Dichter Jean Baptiste Rousseau, der im Sommer 1715 im Gefolge des französischen Botschafters Charles-François du Luc nach Wien kam.⁵²⁷ Rousseau versorgte den Prinzen nicht nur mit seinen Werken, sondern auch mit anderen Schriften und Büchern.⁵²⁸

Prinz Eugen verkehrte darüber hinaus mit Philosophen und Literaten, die Empfehlungen für weitere An-

käufe gaben. Er war mit Gottfried Wilhelm Leibniz befreundet und engagierte sich, wenngleich vergeblich, für das Projekt von Leibniz, in Wien eine Akademie der Wissenschaften zu gründen.⁵²⁹ Des Weiteren stand der Prinz mit Voltaire und Montesquieu sowie mit Ludovico Muratori und Pietro Giannone in Kontakt.⁵³⁰

Weitere Buchankäufe lassen sich durch Reisen und Aufenthalte des Prinzen und seiner Vertrauten in Den Haag, Brüssel und in Italien nachvollziehen: Wie beim Ankauf von Kunstobjekten und Gemälden bediente sich Eugen eines dichten Netzwerks von Agenten.⁵³¹ Besonders durch die Kontakte mit dem dynamischen Buchmarkt in Den Haag und in den Niederlanden konnte er viele kostbare und rare Bände erwerben.⁵³² Auf diese Weise gelangte die prunkvollste Ausgabe des *Atlas Maior*, die Laurens Van der Hem gehörte, in Eugens Samm-



Abb. 162: Johann Jakob Grassmann nach Salomon Kleiner, Gemäldegalerie, 1733, aus *Residences Memorables*, Bd. II, Augsburg 1731–1740, Belvedere, Wien, BB_6274-027.

lung.⁵³³ Dieser prestigeträchtige Ankauf erfolgte bei einer Versteigerung im Jahr 1730, die von dem Buchhändler und Verleger Adriaan Moetjens d. J.⁵³⁴ veranstaltet und durch mehrere Anzeigen im *Leydse Courant* angekündigt wurde.⁵³⁵ Um einen solchen Handel erfolgreich abzuschließen, brauchte man besondere Verbindungen sowohl zum Markt als auch zum Händler. Prinz Eugen hatte schon in der Vergangenheit bei Moetjens gekauft. Diese Buchhandlung, die zuerst vom Vater und später vom Sohn geleitet wurde, schaffte es in wenigen Jahren, sich europaweit zu etablieren, Kontakte zu allen wichtigen Höfen zu knüpfen und von dort auch zahlreiche Aufträge zu erhalten. Die Kontakte mit Wien und mit Eugen, obwohl nicht direkt durch Briefe oder Rechnungen belegt, bestanden über Jahre hinweg und wurden von Hohendorf eingefädelt.⁵³⁶

Adriaan Moetjens d. Ä., der 1697 und 1700 zwei Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* verlegte, veröffentlichte 1702 *La vie du Prince Eugene de Savoye*.⁵³⁷ In der Einleitung wendet sich Moetjens direkt an den Prinzen mit der Bitte, einen zweiten Band finanziell zu unterstützen: „Si cette édition a l’approbation du public je m’attende que

ce Heros me fournira de la matiere pour pouvoir donner un seconde volume dans la fiata“.⁵³⁸

Eine weitere berühmte Anschaffung Eugens war die sogenannte *Tabula Peutingeriana*, die 1717 in einer Leipziger Zeitung zum Verkauf angeboten wurde.⁵³⁹ Der Prinz erfuhr davon durch den kaiserlichen Hofantiquar Karl Gustav Heraeus. Auch dieser Ankauf, bei dem es sich um eines der bedeutendsten Objekte seiner Bibliothek handelte, zeigt die internationalen Kontakte des Prinzen sowie seine Kaufkraft: Die *Tabula* wurde 1720 von Eugen für 100 Dukaten erworben. Alle diese Ankäufe belegen, wie gut vernetzt Eugen war, da nicht alle solche Unikate – nicht nur wegen des hohen Preises – erwerben konnten.

Weitere Kontakte hatte Prinz Eugen mit anderen bedeutenden Buchhändlern in Den Haag. Diese Stadt hatte sich am Anfang des 18. Jahrhunderts als neues Zentrum des Buchdrucks und des Buchmarkts etabliert – wie Amsterdam ein Jahrhundert vorher. Eugen stand hier mit Pierre Husson und mit Rutgert Alberts in Verbindung, die Bücher für den Prinzen besorgten sowie an der neuen Auflage des Bandes *Les Batailles gagnées par le Serenissime Prince Eugène de Savoye* (1725) betei-

ligt waren.⁵⁴⁰ Alberts war zudem der Verleger der späteren Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae*, die 1725 und 1726 erschienen. Der direkte Kontakt zwischen dem Prinzen und dem Verleger ist unter anderem durch die Subskription Eugens des *Novum Italiae Theatrum* belegt, das 1724 ebenfalls von Rutger Alberts als Neuauflage des *Theatrum Italiae* von Blaeu herausgegeben wurde.⁵⁴¹ Auf den ersten Seiten im „Album in quod relata sunt nomina eorum, qui Subscripserunt in nova Editione Theatri Italiae auctâ & emendata“ wird der Savoyer als Abnehmer eines Exemplars in „cartâ Majore“ angeführt. Die Finanzierung von kostspieligen Folianten und Kunstbänden über Subskribenten war seit Anfang des 18. Jahrhunderts üblich: Es wirkten nicht länger einzelne Personen als Financiers einer Ausgabe – dazu zählten auch die Verleger –, sondern mehrere Förderer, die mit der Bestellung eines oder mehrerer Exemplare die Herausgabe des Werkes unterstützten und ermöglichten. Dadurch wurde das finanzielle Risiko nicht mehr von einzelnen Verlegern, sondern von einer Gruppe von Subskribenten getragen.

Vor diesem Hintergrund und anhand dieser Quelle, die den unmittelbaren Kontakt des Prinzen mit dem Verleger der neuen Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* beweist, kann Eugen als sicherer Unterstützer dieses neuen Projekts angenommen werden.⁵⁴² Ob eine neue Ausgabe des *Theatrum* Eugen angeboten wurde oder er selbst die Initiative ergriff, ist anhand von Dokumenten nicht zu belegen. Bei diesen letzten Ausgaben handelte es sich, wie die Analyse der Exemplare des *Theatrum* in den Bibliotheken Europas bestätigt hat, um eine Unternehmung, die zwischen einem offiziellen Auftrag des Hofes (mit Eugen als Repräsentant der Savoyer in Wien) zu Repräsentationszwecken und einer kommerziellen Unternehmung des Verlegers hin und her schwankt. Rutger Alberts nutzte für die Vermarktung den internationalen Ruhm des Prinzen und das große und aktuelle Interesse des Publikums an ihm als „Retter Europas“.⁵⁴³

An der Veröffentlichung dieser späteren Ausgaben scheint Viktor Amadeus II. hingegen wenig beziehungsweise gar nicht beteiligt gewesen zu sein. Nicht nur bestand zwischen ihm und Alberts keine Verbindung; auch die Tatsache, dass der König von Sardinien am Anfang des ersten Bandes ohne diesen 1720 verliehenen Titel und dazu noch als junger Mann dargestellt wurde, ob-



Abb. 163: Martin van Meytens, Viktor Amadeus II. von Savoyen, 1728, Öl/Leinwand, La Venaria Reale, Turin.

wohl er bereits um die 60 Jahre alt war, also ein reifer Mann, wie auf dem Portrait von Martin van Meytens aus dem Jahr 1728 (Abb. 163) zu sehen ist, zeigt, dass Turin nicht in das Projekt involviert war.

3.6 DIE REZEPTION DES *THEATRUM SABAUDIAE* IN WIEN : EINE ZEICHNUNG VON JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH

Das *Theatrum Sabaudiae* war nicht nur in Wien bekannt, sondern seine Tafeln wurden in der Kaiserstadt rezipiert, wie im Folgenden am Beispiel einer Zeichnung des Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach erläutert werden soll.



Abb. 164: Johann Bernhard Fischer von Erlach, La Venerij zu Turin Lustgebäude, Zeichnung Bleistift grau laviert, 195 × 151 mm, Albertina, Wien, Codex Montenuovo, 26392/27.

Nach vielen Jahren in Italien, in denen er von Carlo Fontana unterwiesen wurde, kehrte Fischer von Erlach nach Wien zurück, wo ihm sofort großer Erfolg vergönnt war.⁵⁴⁴ Er arbeitete nicht nur für den Kaiser, von dem er 1687 den Titel des Hofarchitekten erhielt, sondern auch für viele adlige Familien – unter anderem für Prinz Eugen. Für den Savoyer bereitete er den ersten Entwurf seines Stadtpalais in der Himmelfortgasse vor, der wegen der genialen Lösung des Treppenhauses in der schwierigen, vorgegebenen Bausituation vom Prinzen geschätzt wurde.

Die architektonischen Ideen und theoretischen Überlegungen Fischers wurden nicht durch schriftliche Traktate überliefert und bekannt gemacht, sondern durch Bilder und Stichfolgen. Die bedeutendste dieser Serien ist der *Entwurf Einer Historischen Architectur*, ein Stichwerk über die Baugeschichte der Welt.⁵⁴⁵ In 84 Kupferstichtafeln stellt Fischer die Geschichte der Architektur dar: von den antiken Pyramiden und den römischen Amphithea-

tern bis zu seinen Bauten, die als Kontinuum dieser Entwicklung gesehen werden sollten. Mit dem Sammeln von Material für diese Publikation begann Fischer vermutlich bereits 1705, obwohl die Idee auch in den römischen Jahren des Architekten entstanden sein könnte.⁵⁴⁶ In der Ewigen Stadt war Fischer in Kontakt mit dem Gelehrtenkreis um Königin Christina von Schweden, in dem Persönlichkeiten wie der Antiquar und Kunsttheoretiker Pietro Bellori und der Jesuit und Historiker Athanasius Kircher sowie berühmte Antikensammler wie der Marchese del Carpio verkehrten. In den Jahren in Rom wurde auch die zeichnerische Tätigkeit Fischers entschieden geprägt: Von Bernini und Cortona übernahm er das prospekthafte Denken und die szenografische Präsentation in perspektivisch-illusionistischer Darstellung, die auch für einige Abbildungen im *Entwurf* charakteristisch sind.

Der *Entwurf* ist in fünf Teile gegliedert, von denen die ersten drei der antiken und fernöstlichen Architektur gewidmet sind; der vierte Teil besteht aus Bauten von Fischer selbst, während der fünfte Teil antike Vasen und Gartenpavillons darstellt. Die Tafeln der Bände sind wie ein *Capriccio* aus Inventionen, Ideen und Suggestionen aus verschiedenen Jahren, Reisen und Büchern sowie aus dem Studium der Ruinen von Rom, dem sich Fischer in den Jahren in Italien gewidmet hat. Für die Darstellung der fernöstlichen Architektur konsultierte Fischer aktuelle Beschreibungen und Reiseberichte. Sein *modus operandi* wird sogar in der Vorrede des *Entwurfs* erläutert – hier räumt der Autor ein, die Projekte verschiedenen Büchern und Traktaten entnommen zu haben:

En certains cas pourtant, on n'a point fait difficulté, de profiter des lumieres & des recherches d'autrui. Mais alors on'a point derobé aux Autheurs la loüange, qui leur est deüe. On en a fait une mention honorable, entr'autres du celebre Villalpandi, pour son Temple de Salomon; & l'on en a usé de même à l'égard de Palladio, de Serlio, de Donatus, de Ligarius, & de quelques autres, dont les Desseins peuvent servir avec ceux-ci à fauver des injures du tems les monuments les plus considerables de l'Antiquité, & la memoire de leurs illustres fondateurs.⁵⁴⁷

Einige Zeichnungen Fischers, die als Vorlage für die Stiche dienten, zeigen diesen Aneignungsprozess deut-



Abb. 165: Diana-Tempel, aus *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682, Archivio Storico della Città di Torino.

lich: Diese Blätter sind heute sowohl in der Bibliothek Zagreb⁵⁴⁸ als auch in Wien in einem Klebeband, der als *Codex Montenuovo*⁵⁴⁹ bekannt ist, vorhanden. Der letztgenannte Band enthält Zeichnungen und Skizzen, die unterschiedlich hinsichtlich ihrer Qualität und ihres Charakters sind. Es ist unklar, wann der *Codex* zusammengestellt wurde und von wem. Die Vermutung, dass Fischer von Erlach selbst seine Zeichnungen und seine Ideen in diese Ordnung gebracht hatte, wird von Christian Benedik infrage gestellt.⁵⁵⁰ Es könnte auch die Arbeit eines späteren Sammlers gewesen sein.

Abgesehen davon enthält der *Codex Montenuovo* eine bis dato unerkannte Zeichnung, die den Diana-Tempel in der Gartenanlage des Schlosses Venaria darstellt. Diese kleine Skizze⁵⁵¹ (Abb. 164) stammt eindeutig aus

einer Tafel des *Theatrum Sabaudiae* (Abb. 165), aus der – wenngleich in verkleinertem Maßstab – sie abgezeichnet wurde. Es erstaunt wenig, dass die Aufmerksamkeit des Architekten von diesem kleinen Gartengebäude aus Turin erregt wurde: Fischer von Erlach beschäftigte sich über mehrere Jahre mit der Planung und Realisierung von Lustgebäuden.⁵⁵² Darüber hinaus zeigen die Zeichnungen in dem *Codex*, die anscheinend zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, Studien des Architekten für Gartenarchitektur und -anlagen sowie die oben genannten Vorzeichnungen für die Stichserie *Entwurf*.

Die Zeichnung Venarias von Fischer von Erlach ist akkurat, obwohl die Details nicht genau wiedergegeben werden, sondern lediglich durch schnell gezeichnete Linien definiert sind – die Statuen auf der Balustrade zum



Abb. 166: Giorgio Tasnière nach G. F. Barocello, Diana-Tempel, aus Carlo di Castellamonte, *La Venaria Reale*, Turin 1642, Taf. XXVII, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, 4-HC-50.

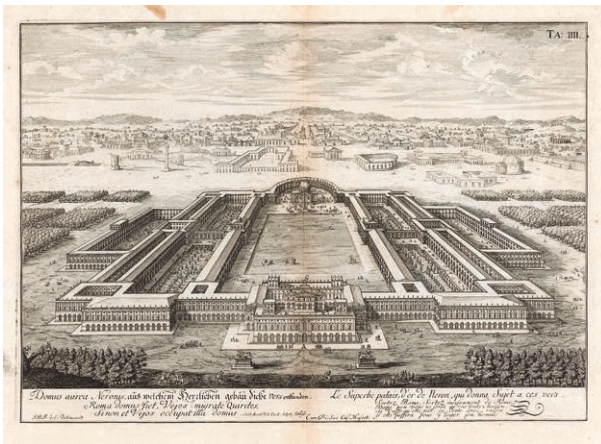


Abb. 168: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Domus Aurea, aus *Entwurf einer Historischen Architektur*, Wien/Leipzig 1721, Slovenská národná galéria, G 10045/26.

Beispiel sind durch einfache Striche dargestellt. Die Lavierung, die als Technik sehr schnell zu malen ist, hilft dem Architekten, die Volumina zu definieren und eine Art Schattierung zu erhalten. Die durchscheinende Farbfläche erhöht den Kontrast zwischen den Bauvolumina und den Leerräumen. Auf der unteren Kante des Blattes steht der Titel, eigenhändig von Fischer geschrieben: „La Venerij zu Turin Lustgebäude“.

Andere Bilder des Schlosses Venaria und von dessen Gartenanlage waren in der Zeit Fischers bekannt – wie etwa die Stiche aus dem Band *Venaria Reale* von Carlo di

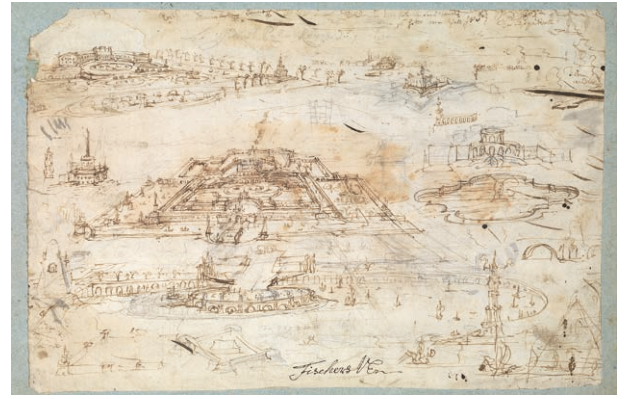


Abb. 167: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ideen, Zeichnung Bleistift u. Feder in Tusche, Albertina, Wien, Codex Montenuovo, 26392/26.

Castellamonte. Diese zeigen den Diana-Tempel frontal, beinahe im Aufriss (Abb. 166), während er im *Theatrum Sabaudiae* in wirkungsvoll perspektivischer Inszenierung erscheint. Besonders die Rundtreppen, die sich um das Gebäude winden, treten in dieser dramatischen Darstellung deutlich hervor und beeindruckten offenbar auch Fischer von Erlach, der dieses Element in seine Zeichnung übertrug. Da er hierbei die gleiche Perspektive wählte, hatte ihm offensichtlich die Tafel des *Theatrum Sabaudiae* als Vorlage gedient. Seine Auseinandersetzung mit dieser Darstellung gleicht einem selektiven Aneignungsprozess fremder architektonischer Ideen, die möglicherweise auch sein eigenes Schaffen beeinflusst haben könnten. Die weiteren Zeichnungen dieses Klebebandes scheinen ebenfalls eine Sammlung von Inspirationsquellen zu sein. Hier wurden andere Schlossanlagen und kleine Gartengebäude skizziert, die später entweder in reale Projekte umgewandelt oder in der bekannten Stichfolge Fischers aufgenommen wurden. Auch andere Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* könnten ihm für seine Skizzen gedient haben, wie etwa die Vogelschauperspektive auf die Schlossanlage von Venaria mit ihrer *Peschiera*, die eine spätere Skizze und nachfolgende Stiche für Neros *Domus Aurea* beeinflusst haben könnte (Abb. 167, 168).

Es ist nicht möglich zu rekonstruieren, ob Fischer von Erlach selbst ein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae* besaß oder ob er es einfach in der Bibliothek seines Gönners Kaiser Karl VI. oder vielleicht sogar in der Büchersammlung von Prinz Eugen benutzt hatte. Der Architekt war ein ebenso reicher wie kultivierter Mann und verfügte

nicht nur über eine gut ausgestattete Bibliothek, sondern auch über eine große Gemäldesammlung, die seine kulturellen Interessen zeigte. Leider können heute diese beiden Sammlungen nicht mehr im Detail rekonstruiert werden, da sich kein Inventar erhalten hat – die einzigen Informationen stammen aus dem Testament des Architekten, in dem der Sohn Joseph Emanuel als Erbe „alle[r] mobilia, in specie [...] meine Malereyen, Schildereyen“ genannt wird.⁵⁵³ Darüber hinaus wird eine Bibliothek in dem Testament des Sohnes erwähnt,⁵⁵⁴ ohne aber weitere Informationen über die Anzahl der Bände und den Wert der Sammlung zu geben.

Daraus ergibt sich die Frage, welche Verbreitung das *Theatrum Sabaudiae* in solchen Bibliotheken hatte und wie es von Architekten genutzt wurde: als Inspirationsquelle (wie bei Fischer von Erlach) oder als eine Art Standardwerk für die Entstehung neuer Formen der Architektur. Möglicherweise kommt den Stichen des *Theatrum* als Medium des Transfers von Ideen eine bedeutende Rolle für die Vermittlung piemontesischer Architektur in den Norden zu. Albert Ilg, Albert Erich Brinckmann und Werner Hager erkannten Motive des piemontesischen Barocks in der Baukunst jenseits der Alpen, besonders in Österreich, Böhmen und Süddeutschland.⁵⁵⁵ Um die tatsächliche Bedeutung des *Theatrum Sabaudiae* als Referenzwerk zu klären, wurden im Rahmen dieser Arbeit die Privatbibliotheken einiger der damals wichtigsten Architekten auf die Präsenz des Werkes hin untersucht.

3.7 REZEPTION DES *THEATRUM SABAUDIAE* EUROPaweIT : DIE EXEMPLARE IN DEN BIBLIOTHEKEN VON ARCHITEKTEN

Viele der Architekten, die Karriere an einem der europäischen Höfe machten und dadurch die notwendigen finanziellen Mittel hatten, besaßen eine Privatbibliothek. Diese war nicht nur Ausdruck ihrer sozialen Stellung, sondern auch ein Arbeitsinstrument. Ihre Sammlungen enthielten nicht nur technische Handbücher und klassische Literatur zur Kunst und Architektur, sondern auch Bände über Philosophie, Naturgeschichte und Reiseliteratur. Dadurch fand die Gelehrsamkeit der Architekten Ausdruck, die nun als theoretische Künstler angesehen

wurden.⁵⁵⁶ Ferner publizierten Architekten oft selbst eigene Traktate und Stichfolgen mit der Darstellung ihrer Projekte, nicht nur um Ideen zu verbreiten, sondern zur Selbstvermarktung für neue Aufträge. Wenn man die erhaltenen Inventare der Bibliotheken einiger bekannter Architekten durchsieht, findet man wertvolle Bände und sogar einige Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* verzeichnet.

In dem Nachlassinventar von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff,⁵⁵⁷ dem preußischen Hofarchitekten und künstlerischen Berater von König Friedrich dem Großen, wurden nicht nur Kunstwerke und sämtliche Möbel, sondern auch seine private Bibliothek erfasst.⁵⁵⁸ Diese Liste, die 339 mehrbändige Werke enthält, spiegelt den Geist seines Besitzers wider und lässt den Bildungshorizont von Knobelsdorffs erahnen. In seiner Bibliothek befanden sich nicht nur die Klassiker der antiken und modernen Architekturliteratur – etwa Vitruv, Alberti, Serlio, Blondel und Scamozzi, sondern auch Bücher über Philosophie und Geschichte, Atlanten und Reiseliteratur. Diese Bücher waren für seine Arbeit als Architekt wichtig und nicht als bloße Repräsentationsmittel oder als Dekoration eines Raumes seiner Residenz gedacht. Laut Inventar besaß er viele technische Lehrbücher zur Perspektive und zur Mechanik sowie Handbücher über Militärbaukunst und Festungen. In seiner Privatbibliothek befand sich zudem ein Exemplar der Erstausgabe des *Theatrum Sabaudiae*, das in dem Inventar zwischen den Bänden in Folio als „No. 3 Theatrum Statuum Sabaudice ducis. Amst: 682“ verzeichnet ist. Wie und woher sich von Knobelsdorff seine Bücher beschaffte – und ob er in Kontakt mit einem internationalen Netzwerk von Buchsammlern und Agenten stand –, kann leider nicht mehr rekonstruiert werden, weshalb auch die Provenienz seines *Theatrum* unklar bleibt. Von Knobelsdorff kannte Italien durch eine mehrmonatige Reise im Jahr 1736, während der er sich in Neapel, Rom, Florenz und Venedig aufhielt; Turin und das Piemont besuchte er hingegen nicht. Vielleicht rührte daher sein Interesse für ein Buch über eine ihm unbekannt Region. Ein anderer Anknüpfungspunkt ergibt sich mit dem Autor des Frontispizes im *Theatrum*. Dieses wurde von Gerard de Lairese angefertigt, von dem von Knobelsdorff einige Bilder besaß. Dazu gehörten unter anderem ein großes *Bacchanal* sowie die theoretische Schrift *Het groot Schil-*

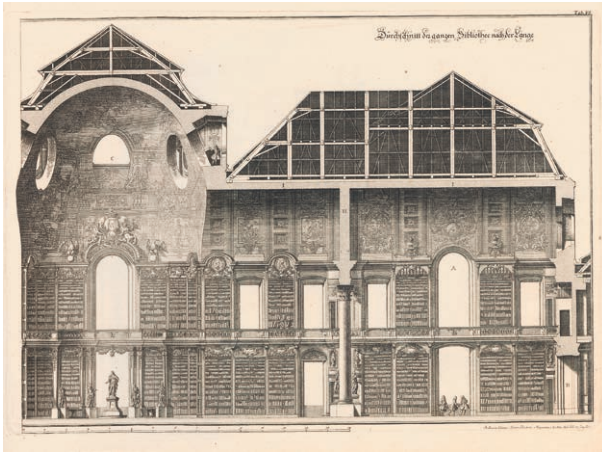


Abb. 169: Salomon Kleiner, Hofbibliothek, 1737, aus *Dilucida repraesentatio magnificae et sumptuosae bibliothecae caesareae*, Wien 1737, ETH Zürich, Rar 2135, Taf. VI.

derboek – beide ebenfalls im Nachlassinventar verzeichnet.⁵⁵⁹

Das Bücherinventar der Bibliothek von Knobelsdorffs war zur Feststellung des hinterlassenen Vermögens gedacht und wurde zwei Monate nach dem Tod des Architekten von dem Berliner Buchhändler Johann Adam Rüdiger erstellt. Die Liste enthält entsprechend den geschätzten Preis eines jeden Bandes – die gesamte Sammlung wurde auf 420 Reichstaler und 10 Groschen taxiert.⁵⁶⁰ Dabei wurde das *Theatrum Sabaudiae* mit 10 Reichstalern bewertet: Das ist eigentlich ein hoher Preis, der aber dennoch innerhalb dieser Liste von vielen anderen Bänden übertroffen wurde. Beispielsweise wurden die drei Bände von *Suecia antiqua et hodierna*,⁵⁶¹ die sich durch die 350 Kupferstiche über Schlösser und Städte Schwedens am meisten an die Publikation über Piemont und Savoyen annähern, auf 30 Reichstaler geschätzt, während die neue Ausgabe der *Architecture Française* (1738) von Jean Mariette auf 24 Reichstaler kam. Bei diesen Vergleichsbeispielen handelt es sich um jüngere und damit aktuellere Werke, was durchaus Einfluss auf die Schätzung gehabt haben könnte. Darüber hinaus kann man erkennen, dass der Preis für das *Theatrum Sabaudiae* in Berlin um die Mitte des 18. Jahrhunderts, obwohl es sich dabei um eine Erstausgabe handelte, nicht mehr sehr hoch war. Man sieht daher einen Bedeutungswandel des Buches: aus dem höfischen in den bürgerlichen Kontext. Das *Theatrum* wurde nun

nicht mehr als Repräsentationswerk wahrgenommen, sondern als Sammlung von eindrucksvollen Tafeln, die auch als Vorbild für weitere Projekte verwendet werden konnte.

Auch der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. besaß eine bedeutende und umfangreiche Privatbibliothek.⁵⁶² Der gedruckte Bestandskatalog, der 1712 erstellt wurde, zeigt, wie reich seine Sammlung an Büchern und wie weit gefächert seine Interessen waren: Nicht nur Bücher in wertvollen ersten Ausgaben, sondern auch Handschriften, Zeichnungen, Partituren und Libretti gehörten dazu.⁵⁶³ Tessin reiht sich in die Tradition der Architekten-Theoretiker ein, da er seine Ideen schriftlich sammelte und einige Traktate selbst drucken ließ.⁵⁶⁴ Auf diese Art sind die *Reflexions sur les cinq ordres de l'Architecture* entstanden, die sich explizit mit Säulenordnungen, ihren Proportionen und Verwendungen befassen, sowie ein *Traicté de la Décoration intérieure*, datiert auf das Jahr 1717. Von diesem letztgenannten Werk dürfte ein zweiter Teil geplant gewesen sein, da auf das erste Kapitel *De la Décoration immobile* ein zweites über die *Décoration mobile* folgen sollte. Darüber hinaus besaß Tessin andere theoretische Werke – sowohl von antiken als auch von zeitgenössischen Architekten. Björn Kommer bemerkte dazu, dass die Architektur von Tessin theoretisch begründet und weniger aus einem spontan-schöpferischen Akt, sondern mehr aus einem intellektuellen Denkprozess entstanden sei.⁵⁶⁵

Unter den Werken, die im gedruckten Katalog aufgelistet werden, finden sich auch die zwei Bände der Erstausgabe des *Theatrum Sabaudiae*.⁵⁶⁶ Die heute noch in der Nationalbibliothek in Stockholm bewahrten Bücher tragen das Exlibris seines Sohnes Carl Gustav, der ebenfalls Architekt war und die Bibliothek des Vaters geerbt und erweitert hatte. Die Funktion des *Theatrum Sabaudiae* in der Bibliothek Tessins kann anhand der Sektion, in der das Buch eingeordnet war, verstanden werden: Es befand sich nämlich in der Sektion *Des Maisons Royales, Battimens, publique et particulier*. Das bedeutet, die Bände über Piemont und Savoyen wurden nicht wegen der Geschichte der Dynastie und des Landes, sondern wegen der Stiche mit den Darstellungen der Paläste und der Lustschlösser des Herzogs von Savoyen geschätzt. Im Gegensatz zu von Knobelsdorff besuchte Tessin Turin 1687. Dieser Aufenthalt, von dem er ausführlich berich-

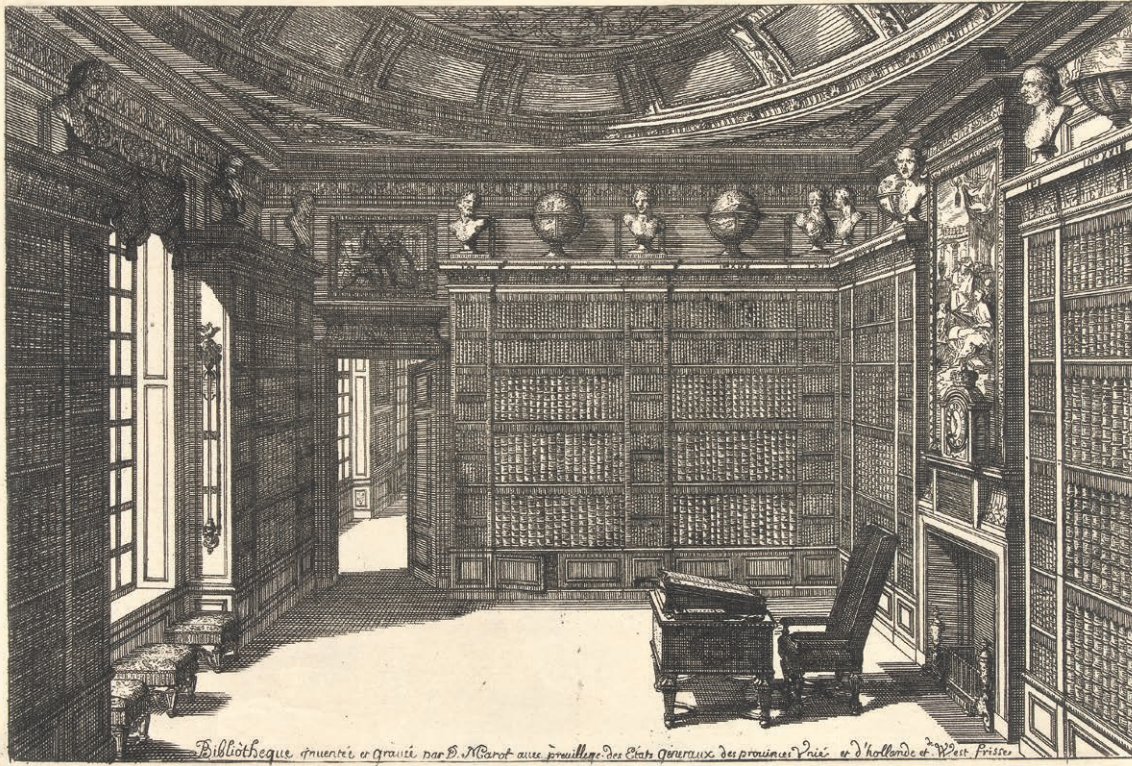


Abb. 170: Daniël Marot (I), Bibliothek, 187 × 273 mm, aus *Nouveaux Livre de Partements*, Amsterdam 1712, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1964-3062.

tete, könnte sein Interesse für das *Theatrum Sabaudiae* und vielleicht auch den Ankauf desselben angeregt haben.⁵⁶⁷

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurden auch die Bibliotheksbestände weiterer Architekten konsultiert, so etwa von Matthäus Daniel Pöppelmann und von Balthasar Neumann, die für eine reiche Sammlung an Büchern bekannt waren. Die Inventare listen zahlreiche Bücher über Kunst und Architektur sowie technische und militärische Handbücher auf, aber in beiden Beständen befand sich kein Exemplar des *Theatrum Sabaudiae*.⁵⁶⁸

Auch in Privatbibliotheken von Architekten in Italien wurden Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* gesucht. Dabei wurden die Büchersammlungen von Carlo Fontana⁵⁶⁹ sowie Filippo Juvarra⁵⁷⁰ und Bernardo Vittone,⁵⁷¹ die durch ihre Bauten markante Zeugnisse

in Turin hinterlassen hatten, konsultiert. Auch in diesem Fall war die Suche vergeblich. Vittone besaß aber andere Publikationen der Druckerei Blaeu, wie zum Beispiel die vier Bände des *Nouveau Theatre d'Italie*.⁵⁷² Wie schon Werner Oechslin bemerkte, sind einige Stiche dieses *Nouveau Theatre* als Vorlage für die Tafel seiner *Istruzioni Elementari* verwendet worden, wie etwa einige architektonische Motive, die in einem Stich von Vittone wieder erkennbar sind.⁵⁷³

Das Sammeln solcher Prachtbände und *Theatri* zeigt das Interesse eines kultivierten Publikums, das den künstlerischen Wert dieser Publikationen schätzte. Das *Theatrum* wurde nun nicht mehr als Repräsentationsobjekt des Hauses von Savoyen wahrgenommen, sondern als Sammlung bedeutender Projekte und Bauten, die in eindrucksvollen Kupferstichen dargestellt wurden. Entsprechend war es im 18. Jahrhundert in den Bücher-



VEDUTA DELLA VENERIA REALE

Dalla parte del Torrente Seronda

Dipinta da Vittorio Onedeo Cignaroli Regio Pittore. Delineata ed Intagliata da Giambattista Stagnon

Abb. 171: Giovanni Battista Stagnon, Schloss Venaria, 1797, Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeom, D 847.

sammlungen von Architekten und der interessierten ‚bürgerlichen‘ Elite zu finden.

Dies sind aber auch die letzten Jahre des Erfolgs des *Theatrum Sabaudiae*, bevor das Werk definitiv als überholt und veraltet galt, sowohl in seiner Struktur als auch für seine Tafeln und Inhalte. Neue Stichserien und Gravierungen wurden mit dem neuen, ‚königlichen‘ Gesicht Turins angefertigt und andersartige Publikationen, wie etwa Reiseberichte von Kavaliereisenden und Diplomaten, veröffentlicht. Diese zeigen eine neue Tendenz, sowohl in der Art der Beschreibung als auch in den Inhalten, denn in ihnen wird ein Anspruch auf wissenschaftliche, realistische Darstellung erhoben.

Das *Theatrum Sabaudiae* wurde in vielen Reiseberichte und -beschreibungen erwähnt. Schon im Jahr 1723 geht Adam Eder während seiner Reise durch Europa auf

den Prachtband von Turin ein und warnt den Leser vor einer Täuschung:

Turin ist eine statliche brave Stadt, so sich unter die Lumpen-Oerther von Savoyen und Piemont (wie sehr auch das *Theatrum Urbium Sabaudiae* mit zierlichen schwarz und weiß auff Regal-Bogen damit sich nicht gescheuet zu paradieren) nicht darff verhehlen.⁵⁷⁴

Auch von Joseph Jérôme Lalande⁵⁷⁵ kommt in seinem Reisebericht eine Warnung:

[...] il faut se tenir en garde contre les éloges qu'on y trouve; on y rencontre même, comme des choses existentes, des batimens, des rues & autres embellissemens qui n'ont jamais été qu'en projet; du reste cet Ou-

vrage est très-instructif pour quelqu'un qui veut connoître à fonde le Piémont; mais un voyageur ne potre pas ordinairement ses vues si loin.⁵⁷⁶

Damit ist der Niedergang des *Theatrum Sabaudiae* beschrieben: von einem höfischen Prachtband zur Reprä-

sentation der Dynastie von Savoyen über ein für seine eindrucksvollen Stiche auch von Architekten geschätztes Werk zu einem unzeitgemäßen Abbild des Vergangenen. Gleichwohl wird das *Theatrum Sabaudiae* bis heute noch als prächtiges Kunstwerk europaweit gesammelt.

RESÜMEE

Das *Theatrum Sabaudiae* war nicht nur ein eindrucksvolles Instrument der höfischen Repräsentation, sondern erlebte in den folgenden Jahren durch neue Ausgaben und die Wertschätzung seiner Kupferstiche einen Bedeutungswandel, sodass es auch als Standardwerk in bürgerlichen Bibliotheken vorhanden war.

Die systematische und kritische Untersuchung unbekannter Quellen in den Archiven von Turin und Amsterdam hat es im Rahmen dieser Arbeit ermöglicht, neue Aspekte in der Genese des *Theatrum Sabaudiae* aufzuzeigen. Die Rekonstruktion des Netzwerkes von Agenten und Höflingen, die nicht nur in Turin, sondern auch in Amsterdam an der Entstehung des Werkes mitwirkten, hat gezeigt, dass diese sehr selbstständig arbeiteten. Jedoch wurden die wichtigen Entscheidungen stets vom Herzog beziehungsweise der Herzogin getroffen, wie etwa der Entschluss, einige Vorzeichnungen oder Stiche neu anfertigen oder einige Tafeln nicht drucken zu lassen. Aus der Korrespondenz hat sich ergeben, dass die Zusendung von Zeichnungen, Probedrucken und Texten für das *Theatrum* von Turin nach Amsterdam durch den Conte Gaspare Carcagni abgewickelt wurde. Er war schon in den ersten Phasen (d. h. ab 1660) an der Realisierung der Publikation beteiligt und stand mit den Verlegern Blaeu in direktem Briefkontakt, wobei er als ihre Kontaktperson in Turin fungierte. Carcagni sammelte die Zeichnungen und die Beschreibungen, die von Turin nach Amsterdam geschickt wurden, und kümmerte sich über Agenten auch um die Bezahlung. Durch ihn wurde auch, in Absprache mit dem Herzogshaus, die Bezahlung des Verlags geregelt.

Um die letzte Phase des Projekts zu überwachen und den Transport der wertvollen Exemplare des *Theatrum*

Sabaudiae nach Turin vorzubereiten, wurde Giovanni Francesco Berlia in den Jahren 1681 und 1682 nach Amsterdam geschickt. Ein neu entdeckter Korpus von Briefen zwischen Berlia und Turin belegt seine besondere Rolle in dieser Angelegenheit: Er ließ zwei große Schiffe bauen, was nicht nur die Bedeutung des *Theatrum* für den Turiner Hof erkennen lässt, sondern auch einen Einblick in die kaufmännischen Pläne der Herzöge von Savoyen gewährt. Denn der Bau dieser Schiffe kann in einen größeren wirtschaftlichen Kontext eingeordnet werden, der im Hinblick auf die Vermählung von Viktor Amadeus II. mit der Prinzessin von Portugal zu interpretieren ist: Durch die neuen familiären Beziehungen wollten sich die Savoyer auch im Seehandel etablieren, sowohl im Mittelmeer als auch in den portugiesischen Kolonien in Südamerika, weshalb eine neue Handelsgesellschaft gegründet wurde. Die Schiffe, die in Amsterdam gebaut wurden, waren für die neue herzogliche Handelsflotte gedacht und wurden erstmals für den Transport der wertvollen Bände eingesetzt.

Ein bis dato unbeachteter Dedikationsstich, der in der Biblioteca Reale von Turin aufbewahrt wird, erweist sich in diesem Kontext als aufschlussreich, konnte das Blatt doch in unmittelbare Verbindung mit dem Schiffbau, mit der Rolle Berlias und mit der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* gebracht werden. Der Stich, signiert von De Hooghe, war wahrscheinlich ein Geschenk der Familie Blaeu an die Herzöge von Savoyen, um sowohl den Abschluss des Projekts als auch die geplante, aber später doch nicht realisierte Trauung zu feiern.

Die Bedeutung und Intention des *Theatrum Sabaudiae* als Mittel zur Repräsentation der Savoyer wird im Rahmen dieser Arbeit auch anhand indirekter Quellen

nachgewiesen: In einigen Briefen zwischen den Mitgliedern der Familie Blaeu und dem Hof der Medici wurde nicht nur über das Projekt des Herzogs von Savoyen berichtet, sondern dabei dem Großherzog Cosimo III. eine ähnliche repräsentative Publikation über die Städte der Toskana angeboten. Diese Briefe belegen weiterhin die internationale Tätigkeit des Verlags Blaeu und seine Kontakte zu den europäischen Höfen.

Auch die entscheidende Rolle der beiden Herzoginnen, Christina von Frankreich und Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours, wird in dieser Arbeit erstmals in das Blickfeld der Forschung gerückt: Christina kann als Initiatorin des Projekts im Jahr 1660 gesehen werden, während Maria Johanna Baptista nach dem Tod ihres Mannes und dem verheerenden Brand in der Druckerei Blaeu die Entscheidung traf, das Projekt durch eine großzügige finanzielle Unterstützung weiterzuführen. Dabei wurde die Publikation neu gestaltet und in ihrem Umfang erweitert: Zu dieser Zeit wurde ein zweiter Band mit Darstellungen der Städte in der Region Savoyen, Maurienne, Faucigny und Tarentaise – die letztgenannten gehörten der Familie Nemours – angedacht und realisiert.

Ebenso wird die Bedeutung des Amsterdamer Verlags Blaeu für das Projekt erläutert. Denn der Verlag wurde mit der Publikation nicht nur beauftragt, weil er zu den technisch modernsten Druckereien Europas gehörte, sondern auch, weil er auf dem Gebiet des Drucks großformatiger Atlanten eine große Reputation besaß, die auf das *Theatrum Sabaudiae* abfärben sollte.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde ebenso die Frage nach der unbezahlten Rechnung vonseiten des Turiner Hofes erörtert. Wie dargelegt werden konnte, wurden die Druckplatten nie nach Turin geschickt, weshalb auch die Rechnung nicht zur Gänze bezahlt wurde. Die Kupferplatten blieben im Besitz des Verlags, der weitere Ausgaben ohne eine Bestellung oder Genehmigung des Turiner Hofes veröffentlichte. Die Geschichte dieser späteren Ausgaben, die bisher keine Beachtung in der Forschung fanden, konnte durch Versteigerungsanzeigen rekonstruiert werden: Nach der Auflösung der Druckerei Blaeu wurde das Material, wie Druckmaschinen, Papiervorrat sowie Druckplatten, von verschiedenen Verlegern angekauft, die dann weitere Ausgaben des Werkes herausbrachten.

Die Untersuchung der späteren Editionen des *Theatrum* hat einige wenige Unterschiede – hauptsächlich in der Sprache und bei den Verlagen – gezeigt, während die Texte und Tafeln unverändert geblieben sind. Nur einzelne Aktualisierungen erfolgten, und zwar in den letzten Ausgaben von 1725 und 1726. Hier wurde zum einen der Stammbaum um neue Familienmitglieder ergänzt und die Portraits des neuen Regenten Viktor Amadeus II. und des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen wurden hinzugefügt, zum anderen wurden einige Tafeln von Städten neu angefertigt, die im Rahmen der veränderten politischen Ordnung nach dem Frieden von Utrecht (1713) nun zum Herzogtum der Savoyer gehörten. Alle weiteren Tafeln blieben unverändert und zeigen daher auch nicht die architektonischen Neuerungen, wie sie beispielsweise in Turin zu Beginn des 18. Jahrhunderts umgesetzt wurden.

Grundsätzlich weichen die späteren Ausgaben hauptsächlich in der Sprache und weniger in der Struktur voneinander ab: Die Reihenfolge der Abbildungen und deren Gestaltung blieben, von kleineren Änderungen abgesehen, gleich. In den Übersetzungen ins Französische und Niederländische spiegelt sich auch die neue Bedeutung dieser Publikation wider, die nun außerhalb des höfischen Kontextes – und damit ohne Genehmigung der Savoyer – entstanden sind: Es handelte sich um eine kommerzielle Unternehmung seitens der Verleger, die die Ausgaben an Bibliophile und Sammler verkauften. Daher wurden auch geläufigere Sprachen gewählt, da Latein zu dieser Zeit nicht mehr als *lingua franca* galt. In der Gegenüberstellung der ersten Ausgabe von 1682 mit den letzten von 1725 und 1726 wird die Entwicklung deutlich, die das *Theatrum* in dieser Zeitspanne durchlaufen hat: Zum Zwecke höfischer Repräsentation und als diplomatisches Geschenk initiiert, wurde es nun zu einem Produkt des internationalen Buchmarktes.

Durch die systematische Analyse der Tafeln und Texte des *Theatrum Sabaudiae* konnten die Ansprüche an die Publikation als Medium der Selbstdarstellung verdeutlicht werden. Anhand der typologischen Kategorisierung in Auf- und Grundrisse, Stadtpläne, Vogelschauerspektiven und Stadtveduten und durch die Untersuchung und Gegenüberstellung der Kompositionsprinzipien wie auch durch den Vergleich mit den real existierenden

Bauten konnten die eingesetzten Repräsentationsstrategien erläutert werden. Die perspektivische Darstellung in Form von Stadtveduten und Vogelschauerspektiven ist die häufigste im *Theatrum Sabaudiae* verwendete. Sie gehörten nicht zum traditionellen Kanon historisch verankerter Modi der Architekturdarstellung, da sie ein nicht messbares und oft verzerrtes Bild der Bauten wiedergeben. Aber gerade aus diesen Gründen wurden sie für das *Theatrum* ausgewählt: Die dargestellten Bauwerke erscheinen dadurch imposanter und bedeutender. Durch die Wahl eines erhöhten Standortes konnten die Gebäude in ihrem landschaftlichen Kontext dargestellt werden, wodurch sie ‚realer‘ wirkten. Der Vergleich der Tafeln des *Theatrum Sabaudiae* mit anderen zur Herrscherrepräsentation gedachten Stichserien hat gezeigt, dass die perspektivische Darstellungsform die am weitesten verbreitete war. Weiterhin ergab sich, dass nicht alle Bilder extra für das *Theatrum* angefertigt wurden, sondern oft von existierendem Material ausgegangen wurde: Entwurfspläne und Kupferstiche, die für andere Serien gedacht waren, wurden für das *Theatrum Sabaudiae* bearbeitet und sowohl an das In-folio-Format als auch an das Repräsentationsziel des Werkes angepasst. Dies zeigt sich insbesondere in der Verwendung von Entwurfsplänen, die eben nicht die faktische Realität, sondern ideale Bauwerke wiedergeben, die so mitunter nicht realisiert worden waren.

Die Ansprüche an das *Theatrum Sabaudiae* werden anhand zweier bislang unbekannter Andrucke nachvollziehbar, die im Turiner Staatsarchiv ausfindig gemacht werden konnten. Sie wurden wohl zur letzten Abnahme vom Verlag Blaeu nach Turin geschickt und zeigen die Städte Bonneville und Saint-Jean-de-Maurienne als Veduten in der Frontalen von einer reichen Landschaft eingerahmt. Diese ersten Versionen wurden ganz offensichtlich vom Hof abgelehnt und durch neue Tafeln ersetzt, welche die Städte in einer Vogelschauerspektive zeigen, durch welche die Bescheidenheit der Ortschaften nicht mehr zu erkennen ist.

Die künstlerische Qualität der Kupferstiche des *Theatrum* divergiert teils sehr, da sie von verschiedenen, mitunter nicht sonderlich geübten Personen ausgeführt wurden: Nach herzoglichem Befehl waren die einzelnen Städte und Gemeinden für die Erstellung der Zeichnungen und

für die Wahl der Künstler verantwortlich – und auch für deren Bezahlung. So ergab sich, dass einige Städte bessere – und auch sicher teurere – Zeichner beauftragen konnten, andere hingegen nicht. Aus diesen Gründen unterscheiden sich die Tafeln sowohl in der künstlerischen Qualität als auch in der Darstellungsform. Trotz dieser Unterschiede zeichnen sie sich durch eine gewisse Einheitlichkeit in den zwei Bänden aus – dank des ähnlichen Formates und einiger Elemente wie Spruchbänder und Kartuschen, die durchgängig zu finden sind. Diese stammen wahrscheinlich vom Hofkünstler Giovanni Borgonio, der eine wichtige Rolle in der Vorbereitung der Publikation spielte und mit mehr als 80 Tafeln einer der produktivsten Künstler des *Theatrum Sabaudiae* war.

Anhand der erhaltenen Korrespondenz konnte die Rolle Borgonios bei der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* herausgearbeitet werden: Er war verantwortlich für wichtige organisatorische Tätigkeiten, wie etwa das Sammeln und die Verbesserung der eingereichten Zeichnungen, die dann nach Amsterdam geschickt wurden. Des Weiteren konnten durch den Briefwechsel seine zahlreichen Reisen in die Provinz und seine Arbeitsweise rekonstruiert werden. Giovanni Tomaso Borgonio machte auch Vorschläge dazu, was dem Buch noch hinzugefügt werden könnte und wie es darzustellen sei. Die weiteren lokalen Künstler, die an den Zeichnungen des *Theatrum Sabaudiae* arbeiteten, wurden direkt von den Städten beauftragt, ohne die Mitsprache des Hofes. Ihre Zeichnungen wurden dann aber von Borgonio geprüft, verbessert und manchmal sogar neu angefertigt.

In Amsterdam eingetroffen, wurden die Zeichnungen von niederländischen Künstlern als Kupferstiche umgesetzt, sodass viele Tafeln auch einen ‚nördlichen‘ Charakter zeigen, etwa in der Landschaft oder in der Stafage. Die bekanntesten Kupferstecher, die in das Projekt involviert waren, sind Romeyn de Hooghe und Jan de Ram. Sie signierten viele Stiche, andere Tafeln können ihnen anhand des Duktus zugeschrieben werden. Diese Künstler waren auf Einzelaufträge angewiesen. Der Verlag war wie ein modernes Unternehmen organisiert, in dem verschiedene Künstler und spezialisierte Meister (unter anderem Koloristen, Buchbinder und Übersetzer) tätig waren, wodurch dort die gesamte Produktion eines Buches ausgeführt werden konnte. Anhand der Korrespondenz zwischen Turin und Amsterdam konnten vier

kolorierte Exemplare der ersten Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* identifiziert werden. Diese wurden von Koloristen in Amsterdam angefertigt und dann nach Turin geschickt. Heute sind drei Exemplare dieser farbig gefassten Erstaussagen bekannt; es konnten jedoch noch weitere kolorierte Bände gefunden und gesichtet werden, deren Kolorierung eine geringere Qualität aufweist und höchstwahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt wurde.

Die Tafeln bleiben in den verschiedenen Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* unverändert und werden in den späteren Editionen nicht aktualisiert oder modifiziert, wenngleich sie mittlerweile überholt und veraltet waren: Sie zeigen beispielsweise nicht die neuen Bauten oder die breite Stadterweiterung, die in Turin zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden waren und sie zu einer modernen Hauptstadt machten. Das weist deutlich auf eine andere Strategie hin, die außerhalb des Turiner Hofes konzipiert und entwickelt wurde. Lediglich die letzten Ausgaben aus den Jahren 1725 und 1726 wurden mit einigen zusätzlichen Tafeln ergänzt. Die neuen Stiche stellen allerdings keine imposanten Neubauten wie etwa die neuen Paläste von Juvarra in Turin dar, sondern zeigen neu hinzugekommene, kleine Städte aus der Provinz, wie Casale und Pinerolo, die europaweit durch militärische Erfolge bekannt geworden waren. Die neuen Editionen des *Theatrum Sabaudiae* waren für ein größeres, internationales Publikum gedacht, das sich stärker für die aktuellen politischen Ereignisse interessierte als für die architektonischen Neuerungen und die lokalen Geschichten.

Die Analyse der verschiedenen Texte des *Theatrum Sabaudiae* ermöglicht ihre Aufteilung in zwei Gruppen: Die erste ist der Repräsentation der Dynastie gewidmet und enthält die Lobreden und die Widmungsgedichte sowie die Geschichte des Hauses und der Territorien Savoyens. Die zweite Gruppe umfasst die Beschreibungen der Städte und Bauten, in denen die historischen und geografischen Fakten zusammengefasst werden. Durch die vergleichende Analyse der Texte und der Tafeln konnte herausgearbeitet werden, dass diese sich ergänzen, jedoch nicht zwangsläufig aufeinander Bezug nehmen, denn nur selten weist der Text auf die Tafeln hin, wie etwa in der Legende, und zumeist findet sich darin nicht beschrieben, was auf den Stichen zu sehen ist.

Der Historiker Pietro Gioffredo und der Literat Emanuele Tesauo haben sich als Schlüsselfiguren für die Textproduktion und die Textorganisation des *Theatrum* herausgestellt. Gioffredo verfasste mehrere Beschreibungen für das Werk und war für die lateinische Übersetzung zuständig, denn viele Texte waren ursprünglich auf Italienisch oder Französisch verfasst, wie anhand archivalischer Quellen nachgewiesen werden konnte. Tesauo hingegen war an der Konzeption des Werkes beteiligt, so etwa an der Struktur des Buches. Des Weiteren verfasste er die beiden Widmungsgedichte an das Herzogspaar. Das Gedicht *In Effigiem Caroli Emanuelis*, dem bisher in der Forschung keine Beachtung geschenkt wurde, sodass es bislang auch keine Übersetzung erfahren hat, greift die lange Tradition des Wettstreits der Künste auf, wie sie am Turiner Hof seit Giambattista Marino und Karl Emanuel I. bekannt war. Und auch hier kommt der Dichter, der den Maler in seinen Versen auffordert, ein Portrait des Herzogs zu malen und dadurch nicht nur das Aussehen der Person, sondern auch die moralischen und kriegerischen Tugenden des Herrschers zu beschreiben, zu dem Schluss, dass nur die Dichtung dies vermöge.

Um die Verbreitung des *Theatrum Sabaudiae* europaweit nachzuvollziehen – und darüber hinaus seine Bedeutung zu verstehen –, wurde das Werk in öffentlichen Bibliotheken ausfindig gemacht, die in der Regel aus höfischen und/oder adligen Buchsammlungen hervorgegangen sind. Durch diese Untersuchung konnte nachgewiesen werden, wohin die Exemplare der Erstaussage als Präsent verschickt und wo sie gesammelt wurden. Interessanterweise sind heute mehr als die 50 für den Turiner Hof gedruckten Exemplare der Erstaussage, von denen in einer Quelle berichtet wird, bekannt. Das heißt, dass der Verlag, der immer noch im Besitz der Kupferplatten war, bereits in den ersten Jahren nach der Publikation der Erstaussage weitere Exemplare von dieser drucken ließ und verkaufte, und dies selbstständig ohne einen weiteren Auftrag vom Savoyer Hof. Die Exemplare für Turin wurden als diplomatisches Geschenk an verschiedene Höfe in ganz Europa geschickt. Ihre heutigen Standorte geben immer noch Auskunft über die damaligen politischen Allianzen der Savoyer: So ist es kein Zufall, dass ein reich koloriertes Exemplar nach Versailles gesendet wurde. Entsprechend sind nur wenige Exemplare der

Erstausgabe im Königreich Neapel oder in Rom auffindbar, da zwischen ihnen und den Savoyern ein angespanntes Verhältnis bestand.

Die Ausgaben von 1693 und 1697, die ins Niederländische übersetzt wurden, sind heute – wie wohl auch damals – sehr rar. Die französische Ausgabe von 1700 hingegen war besonders in Adelsbibliotheken und an Höfen verbreitet, die erst im 18. Jahrhundert an Bedeutung gewannen. Die späteren Ausgaben von 1725 und 1726, die eine neue Gestaltung und Übersetzung erfuhren, wurden von Sammlern gekauft, die in dieser Zeit eine umfangreiche Bibliothek aufbauten.

Die Frage, ob Prinz Eugen von Savoyen die neuen Ausgaben von 1725 und 1726 finanziell unterstützt und auch zu ihrer Verbreitung beigetragen hat, konnte positiv beantwortet werden: Hierfür sprechen die engen Kontakte Eugens zu international vernetzten Buchagenten und zu Verlegern in den Niederlanden, seine Affinität zu Stichfolgen als Mittel der Repräsentation, seine Bindung an den Familienzweig in Turin und seine militärischen Erfolge, die er genau in diesen Jahren erzielen konnte. Auch die drei Exemplare des *Theatrum Sabaudiae*, die sich in seiner Bibliothek befanden, sprechen für das große Interesse Eugens an diesem Werk.

Durch den Nachweis der Provenienz mehrerer Exemplare des *Theatrum Sabaudiae* in Bibliotheken von

Sammlern, Künstlern und Architekten zeigt sich, wie sich das Interesse am *Theatrum Sabaudiae* im Laufe des 18. Jahrhunderts gewandelt hat. Die dokumentierte Präsenz der Bücher in den Bibliotheken der Architekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff und Nicodemus Tessin d. J. sowie die Bekanntheit des Werkes unter Künstlern hat die Frage nach der Rezeption einiger Modelle und architektonischer Elemente aus den Stichen des *Theatrum* eröffnet. Anhand einer bislang unbekanntem Zeichnung von Fischer von Erlach, die nach einem Kupferstich des *Theatrum Sabaudiae* entstanden ist und als Modell für weitere architektonische Studien wirkte, wird der Bedeutungswandel des *Theatrum* fassbar: Aus einem höfischen Kontext stammend, in dem es vor allem der Repräsentation des Hauses Savoyen diente, fand es nun auch im ‚bürgerlichen‘ Milieu als architektonisches Nachschlagewerk Verbreitung. Das neue Interesse eines breiteren Publikums am *Theatrum Sabaudiae* steht dabei nicht im Widerspruch zu den Ansprüchen der Savoyer, mit dieser Publikation ihr Haus und ihr Herrschaftsgebiet präsentieren zu wollen, sondern spiegelt den Zeitgeist der Frühaufklärung wider, während der Kunstsammlungen, Galerien und Bibliotheken der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und Werke wie das *Theatrum Sabaudiae* wegen ihrer künstlerischen Bedeutung geschätzt wurden.

ANMERKUNGEN

- 1 In dem Dedikationsbrief an den Herzog, *Theatrum Sabaudiae*, Bd. I, Amsterdam 1682.
- 2 Der vollständige Titel wird in der Forschung kaum zur Gänze zitiert und immer in der Kurzform *Theatrum Sabaudiae* genannt. Aus praktischen Gründen wird auch im Rahmen dieser Arbeit der Titel durch diese übliche Form abgekürzt.
- 3 Völkel 2001, S. 12. Zur Architektur als Repräsentation siehe auch Kündiger 2001.
- 4 Zur Anwendung von Druckgrafik durch die Jesuiten siehe exemplarisch Levy 2004; Oy-Marra/Remmert 2015; Knaus 2016.
- 5 Krems 2012.
- 6 Prange 1997.
- 7 Zu den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* siehe Faedo/Franzenberg 2005.
- 8 Völkel 2001.
- 9 Der Begriff *iconic turn* wurde von Gottfried Boehm geprägt; siehe Boehm 1994, S. 11–38.
- 10 De Seta 2004, 2011 und in Kat. Ausst. Palazzo Correr 2014, S. 13–21. Cesare De Seta leitet das *Centro studi sull'Iconografia della città europea* an der Universität von Neapel.
- 11 Michalsky 2015, 2016.
- 12 Zum *Theatrum Sabaudiae* als Bildquelle siehe Argan 1964; Cavallari-Murat 1968; Griseri 1967a; Romano 1978; Griseri 1979; Comoli Mandracci 1983a; Dardanella 1993; De Seta 2011; del Pesco/Hopkins 2014.
- 13 Comoli Mandracci 1983a, 1983b, 1999, 2002.
- 14 Oechslin 1972; Jöchner 2003a, 2003b; Wünsche-Werdehausen 2009; Jöchner 2015; Albrecht/Wilke 2017.
- 15 Brinckmann 1931.
- 16 Martha Pollak beschreibt das *Theatrum* beispielsweise als eine der wichtigsten Publikationen zur Militärarchitektur der Frühen Neuzeit; Pollak 2003. Anne Weigel hingegen legt den Fokus auf die Darstellung der Bergen, Weigel 1991.
- 17 Kat. Ausst. Palazzo Madama/Palazzo Reale/Palazzina di Caccia di Stupinigi 1963.
- 18 Die wichtigsten Ausstellungskataloge: Kat. Ausst. Palazzo Madama 1981; Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989; Kat. Ausst. Palazzina di Caccia di Stupinigi 1999.
- 19 Siehe Rondolino 1903. Ferdinando Rondolino (1850–1929) war Rechtsanwalt und Historiker. Seine Untersuchung des *Theatrum Sabaudiae* wurde 1960 von der Società d'Archeologia e di Belle Arti erneut aufgelegt.
- 20 Das Exemplar stammt aus der Sammlung von Silvio Simeom (1884–1948) und wurde 1974 vom Stadtarchiv Turin gekauft; siehe Bocchino/Roccia 1982.
- 21 Firpo 1985b.
- 22 Firpo 1985a.
- 23 Massabò Ricci/Roccia 1985.
- 24 Doglio 1985; Peyrot 1985a, 1985b.
- 25 Roccia 2000.
- 26 Marabotto 2010.
- 27 Koeman 1970, 1997.
- 28 De La Fontaine Verwey 1981a, 1981b, 1981c. Weitere Literatur zur Druckerei Blaeu: Keuning 1973; Belonje/van Eeghen 1972.
- 29 De La Fontaine Verwey 1981a, S. 17.
- 30 Zum Kulturtransfer siehe das folgende Kapitel über Methoden bzw. Fußnote 39.
- 31 Die bis heute grundlegende Forschung dazu: Braubach 1963–1965.
- 32 Kat. Ausst. Belvedere 2010.
- 33 Kat. Ausst. Reggia di Venaria 2012.
- 34 Behringer 1996; Behringer/Roeck 1999; De Seta 2000, 2004, 2011; Kat. Ausst. Palazzo Correr 2014.
- 35 Die Wahrnehmung der grundlegenden Verbindung zwischen Raum und Macht (und Wissen) geht auf Michel Foucault zurück (Foucault 1982). Zur Konstitution von Turins politischen Räumen siehe die Forschung von Cornelia Jöchner: Jöchner 2003a, hier besonders S. 68–71 über das *Theatrum Sabaudiae*, sowie 2003b und 2015.
- 36 Völkel 2001.
- 37 Elias 1969, S. 85ff.
- 38 Warnke 1985.
- 39 Das Konzept des Kulturtransfers wurde in den 1980er-Jah-

- ren von Michele Espagne und Michael Werner mit Studien zur deutsch-französischen Geschichte etabliert und seither erheblich weiterentwickelt und auf verschiedene Regionen und viele Forschungsbereiche angewandt (Burke 2000; Fuchs/Trakulhun 2003; North 2009; Schmale 2012; Nünning/Neumann 2012; Werner/Zimmermann 2002).
- 40 Zur Kunst und Diplomatie siehe Cropper 2000; Colomer 2003; Polleroß 2010; Keblusek/Noldus 2011; Bianchi/Wolfe 2017.
- 41 Bourdieu 2014. Der Aufsatz wurde in Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'Action*, Paris 1994, S. 177–202 erstmals veröffentlicht.
- 42 Rondolino 1903; Rosanna Roccia veröffentlichte ein Regest in Firpo 1985b; Roccia 2000.
- 43 Mit dem Titel *Auditore* bzw. *Uditore* wurde am Turiner Hof die Person bezeichnet, die für den Herzog in diplomatischen und praktischen Angelegenheiten tätig war.
- 44 Auch in Rondolino 1903 und im Regest von Roccia, siehe Fußnote 42.
- 45 Firpo 1985a, S. 11: „Una corografia che si trasmuta in coreografia della regalità“.
- 46 Kirchner 1985, S. 131. Der facettenreiche Charakter des Wortes wird in der *Enzyklopädie der Neuzeit*, (Bd. XIII, S. 453) wie folgt umrissen: „Das lat. Wort *theatrum* (‘Schauplatz’) wurde im 16. und 17. Jahrhundert für jeden erhabenen Ort gebraucht, auf dem sich etwas für die Gesellschaft des Zeigens Würdiges ereignete, z. B. für den Schauplatz der öffentlichen Hinrichtungen, für Demonstrationsräume der Wissenschaften (etwa das *theatrum anatomicum* der Universität Leiden), für wiss. Literatur (etwa Abraham Ortelus’ *Atlas theatrum orbis terrarum*, 1570) oder für das histor. Monumentalwerk *Theatrum Europaeum*“.
- 47 Siehe Kirchner 1985, S. 135. Auch in der *Enciclopedia Treccani* wird das *theatrum* als „Titolo di opere di carattere enciclopedico o comunque intese a offrire una visione generale di una materia“ bezeichnet.
- 48 Del Pesco/Hopkins 2014, S. 6–7.
- 49 Oechslin 2016, S. 51.
- 50 Die Diskussion solcher Themen war am Turiner Hof damals aktuell: In dem politisch-philosophischen Traktat von Giovanni Botero *Della Ragion di Stato* (1589) werden die Prinzipien, auf denen sich ein guter Staat gründet, genannt. Es werden dabei nicht nur geografische Ressourcen beschrieben, sondern auch politische Grundsätze und die Tugenden eines guten Herrschers.
- 51 Für eine allgemeine Geschichte des Herzogtums siehe: Quazza 1939; Ricuperati 1998, 2002; Oliva 1998.
- 52 Oliva 1998, S. 37ff.; Symcox 1989, S. 3; Firpo 1985b, Bd. II, S. 144: „Due sono i motivi principali della grande ricchezza della Savoia. Il primo consiste nella posizione della regione, che consente facile passaggio in Italia, e di questa opportuni-
tà si sono serviti molti imperatori, re e principi per condurvi le loro truppe; la seconda è la facilità e l’intensità dei commerci con le province più ricche d’Europa, per la contiguità con Italia, Francia e Svizzera“. Die wichtigen Pässe waren der Moncenisio sowie der Kleine und der Große Sankt Bernhard. Saniye Al-Baghdadi unterstreicht in ihrem Aufsatz die konstruierte Rolle der Savoyer in der Historiografie als Torhüter der Alpen und damit als Schützer des Heiligen Römischen Reiches; Al-Baghdadi 2018, S. 289.
- 53 Zur Zeit von Amadeus VIII. und Ludwig I. (1400–1460) hätten auch acht bis zehn Jahre vergehen können, ohne dass der Herzog „al di qua dei monti“ (diesseits der Alpen) gekommen wäre; siehe Oliva 1998, S. 220. Interessanterweise ist diese Unterscheidung „al di qua“ und „al di là dei monti“ noch heute der Struktur des Staatsarchivs von Turin (ASTO) zu entnehmen.
- 54 Die „politique de bascule“ der Savoyer wurde ein langlebiger Topos, der eigentlich aus der Auflösung des langjährigen Patronageverhältnisses mit der spanischen Krone (1610) hervorging. Siehe Thiessen 2016.
- 55 Im Laufe des Spanischen Erbfolgekriegs war Viktor Amadeus zuerst mit Frankreich verbündet, dann mit den Habsburgern. Mit dem Friedensvertrag wurde der Savoyer zum König von Sizilien ernannt. Das Streben nach einem königlichen Titel war seit dem 15. Jahrhundert offensichtlich, da die Savoyer den Titel als Könige von Zypern und Titularkönige von Jerusalem und Armenien beanspruchten – durch die Ehe zwischen Ludwig von Savoyen (1436–1482) und Carlotta von Lusignan (1444–1487); siehe Oresko 1999.
- 56 Nach dem Ende des Kriegs der Quadrupelallianz und dem Abschluss des Vertrags von Den Haag (1720) bekamen die Habsburger Sizilien und Viktor Amadeus wurde zum König von Sardinien ernannt.
- 57 Siehe Andrea Merlotti in Kat. Ausst. Biblioteca Nazionale 2016, S. 1–20; Al-Baghdadi 2018, S. 288.
- 58 Die Entscheidung wurde nach dem Frieden von Cateau-Cambrésis (1559) von Emanuel Philibert von Savoyen (1528–1580) getroffen. Weiterhin initiierte der Herzog bedeutende Reformen für seinen Staat, vor allem die Zentralisierung der Macht durch ‚moderne‘ Amtsstrukturen; vgl. Merlin 1998.
- 59 Zwischen 1536 und 1560. Siehe Comba 1997; Ricuperati 1998.
- 60 Vgl. Mamino 1998b, S. 389. Turin war dazu auch durch viele Straßen gut vernetzt.
- 61 „[...] per magnificare e ringrandire le città la residenza del prencipe, conforme alla cui grandezza d’imperio ella cresce, con ciò sia che dove il prencipe risiede risiedono anco i parlamenti, o senati che gli vogliamo dire, i tribunali supremi della giustitia, i consigli secreti e di Stato: là concorrono tutti i negotii d’importanza, tutti i prencipi, tutti i personaggi di

- conto, gli ambasciatori delle republiche e de' re e gli agenti delle città soggette“. Botero 1589, Buch II, S. 350, *Della residenza del principe*.
- 62 Comoli Mandracci 1983, S. 29.
- 63 Siehe Gauna 2012a; Garms-Cornides 2014; Bianchi/Wolfe 2017.
- 64 Siehe Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016; Merlin 1991.
- 65 Sitzung am 03.08.1660, ACT, Ordinati, 1660, vol. 193, c. 152 r.–v. Diese Quelle wurde schon von Rondolino 1903, S. 315 und Roccia 1985, S. 84 veröffentlicht.
- 66 Gaspare Francesco Carcagni (1601–1678) war Stadtratsmitglied und wiederholt Bürgermeister wie auch stellvertretender Bürgermeister von Turin. Er engagierte sich sehr in der Bewahrung der *Memoria* der Stadt: Er förderte die Organisation der städtischen Archive und den Ankauf von Archivalien von prominenten Persönlichkeiten, wie z. B. die Schriften und die Korrespondenz von Emanuele Tesauro. In der *Historia dell'augusta città di Torino*, Turin, 1679, Bd. I, S. 333, wird Carcagni als „Huomo non sol d'ogni Storia, ma d'ogni letteraria professione capace, il quale non hà perdonato à nuna fatica di mano, e d'ingegno“ beschrieben.
- 67 Es handelt sich um das *Novum ac Magnum Theatrum civitatum totius Belgii*, das 1649 in Amsterdam herauskam. Vgl. Koeman 1967. Zum Verlag Blaeu siehe die Ausführungen in Kapitel 1.4.
- 68 Das *Theatrum civitatum et admirandorum Italiae* wurde in drei Bänden 1663 von Joan Blaeu herausgegeben und zeigt Rom, den Kirchenstaat sowie die Königreiche von Neapel und von Sizilien. Am Anfang des *Theatrum Italiae* befindet sich eine Tabelle mit den geplanten Teilen der Bänden: Das *Theatrum Sabaudiae* wird hier als fünfter Teil des ersten Bandes angekündigt, wurde aber nicht realisiert. Auch in der Widmung an den Leser, datiert vom November 1662 und von Joan Blaeu verfasst, wurde das *Theatrum Sabaudiae* als „Postrema Sectio in Serenissimi Ducis Sabaudiae locis, tam in Italia quam Sabaudia sitis, versabitur; quorum amplissimam mihi Magnanimi Principis liberalitas jam praebuit segetem“ beschrieben. Die Absicht, ein Buch mit den Städten Italiens zu veröffentlichen, wurde bereits in dem sehr persönlichen Vorwort zum Atlas der Niederlande von Joan Blaeu geäußert: „Ontvang dan, gunstige lezer, dit werk, en gebruik het, terwijl ik ondertussen Italië, ook in twee stukken, gereedmaak, waarin u de wonderen van de verleden en tegenwoordige tijd zult aanschouwen. De genegenheid die ik dat land toedraag, omdat het enige tijd de zoetste verblijfplaats mijner jeugd geweest is, verbindt mij dat het terstond op mijn vaderland volg.“ (Übersetzung: „Dann erhalte diese Arbeit, gnädiger Leser, und benutze sie, währenddessen ich ein Buch über Italien vorbereite, auch in zwei Teilen, in welchem Du die Wunder der Vergangenheit und der Gegenwart sehen wirst. Die Zuneigung, die ich diesem Land entgegenbringe, da dieses vor einiger Zeit der süßeste Ort meiner Jugend gewesen war, verbindet mich, dieses unmittelbar in meiner Heimat zu verfolgen.“) Weiteres zum *Theatrum Italiae* siehe in Kapitel 2.4.
- 69 ACT, Ordinati, 1660, vol. 193, cc. 152r: „[...] sarebbe gran gloria della città, che in esso si uedesse l'antichità, forma e singolarità d'essa e massime perché li detti libri andranno per tutto il mondo, ne ui sarà libreria insigne nella quale essi non si ritrouano“.
- 70 Das Wunder soll am Fronleichnamstag von 1453 geschehen sein. Hier ist wahrscheinlich nicht das Wunder *per se* gemeint, sondern die Edicola del Santissimo Sacramento, die zur Verehrung des Wunders gebaut wurde. Zur Bedeutung dieses Bauwerks und des Wunders siehe Mamino 1998a.
- 71 ACT, Ordinati, 1661, vol. 194, cc. 31v. und 32r, aufgelistet in Roccia 1985, S. 85.
- 72 ACT, Ordinati, 1661, vol. 194, cc. 31v, aufgelistet in Roccia 1985, S. 85.
- 73 So u. a. die Städte von Biella, Fossano, Susa, Vercelli, Chieri, Cuneo, Ivrea. Siehe Regest in Roccia 1985, S. 86–88.
- 74 „[...] di far fare con prontezza et esattezza li detti piani et le sue prospettive, l'uno separato dall'altro da qualche persona ben pratica, et formare una succinta relattione delle cose più singolari e notabili, che costì si ritrovano“. Die „missive di Sua Altezza Reale“ sind vom 19. Juli 1661 datiert. Der einzig erhaltene Originalbrief wird im Archiv der Stadt Susa aufbewahrt und wurde von Ada Peyrot gefunden; siehe Peyrot 1985a, S. 19.
- 75 ASCT, Carte sciolte, n. 1537. Aufgelistet in Roccia 1985, S. 98.
- 76 Mirto/van Veen 1993. Siehe auch van Veen 1982, 1991.
- 77 Pieter Blaeu (1637–1706) reiste im Auftrag seines Vaters Joan durch Europa (um 1660–1662) und war dienstlich in Florenz, Wien, Frankfurt, Paris, Lyon. Siehe van Veen 1982, S. 133. Nach dem Tod von Joan Blaeu 1673 übernahm er gemeinsam mit den Brüdern Joan d. J. und Willem den Verlag. Am 25. Juni 1678 verkaufte er die Familienbuchhandlung *De Vergulde Sonnewyser*, blieb aber mit seinem Bruder Joan und anderen Verlegern bis ca. 1700 im Geschäft. Pieter starb am 2. Dezember 1706 in Amsterdam. Siehe Donkersloot-de Vrij 1992, S. 79–80.
- 78 Die Buchhandlung der Familie Blaeu, genannt *De Vergulde Sonnewyser*, befand sich auf dem Damrak. Siehe De La Fontaine Verwey 1979b.
- 79 Die dokumentierten Bilder sind von Willem van der Velde und Karel de Moor. Siehe die *Vite* in Balducci, ed. Boschetto/Barocci 1975, Bd. 6, S. 265, 272–274, 289–291, 295–297. Zu Pieter Blaeu als Kunst- und Buchhändler siehe van Veen 1982, S. 131–132.
- 80 Das Buch über die Städte in der Toskana wurde aber nie realisiert. In einem Brief (Mai 1666) berichtete Magliabechi nach Amsterdam, dass der Großherzog verschiedene Künst-

- ler und Vermesser beauftragt habe, um die wichtigsten Städte und Paläste abzubilden; in van Veen 1982, S. 136. Eine Art *Memorandum* mit den Richtlinien für die Entstehung des Buches (datiert 1663–65) wurde von van Veen in der Biblioteca Riccardiana in Florenz gefunden und in van Veen 1991 publiziert.
- 81 „Qui per fine vengo a supplicare V. S. Ill.ma [...] di voler procurare li disegni delle Città, fabbriche, et altre cose segnalate di Toscana. Il Duca di Savoia manda al mio padre tutte le Città, et altre cose curiose del suo Stato, et oltre a questo ha promesso da per se di voler pagare tutto quello che mio padre spenderà intorno alli suoi disegni. Io non vi scrivo questo a V. S. Ill.ma con intentione ch'io desideri dal Sereniss.mo Gran Duca, ma solamente per darle ad intendere che altri Principi grandi si danno della briga ad honorare l'opera del mio Padre“. Aus: Brief vom 27.10.1661 von Pieter Blaeu an Antonio Magliabechi, zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 98.
- 82 Vgl. Firpo 1985a, S. 9: „Da quando, nell'agosto 1569, Cosimo I de' Medici aveva ottenuto il titolo di Granduca – e ad attribuirglielo era stato, per colmo d'ironia, l'unico papa piemontese della storia – la corte di Torino non aveva cessato di rodere quel morso, sdegnando di veder retrocessi i suoi principi guerrieri, dalla primazia fra i duchi italiani assicurata dal titolo di vicari imperiali, a un rango subalterno rispetto a un mercante arricchito di bassa estrazione borghese e cittadina“. In einer anderen Quelle ist zu lesen: „Carlo Emanuele I inviò il signor Lullin presso l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo col compito di ottenere la riconferma del primato imperiale e di trattare anche sopra la differenza che ha sua Altezza di precedenza con il Gran Duca di Toscana“, in Ricuperati 1998, S. 250. Laut Gregorio Leti hatten beide Familien denselben Rang in der Adels hierarchie, dürften jedoch hinsichtlich ihrer *precedenza* anders behandelt worden sein: „I Principi soprani dell'Italia sono al presente di due sorti grandi, e piccoli; i Grandi incluse le Republiche [...] sono il Papa, il Rè di Spagna, come Rè di Napoli, e Duca di Milano, il Gran Duca di Toscana, il Duca di Savoia [...]“; *L'Italia regnante o vero nova descrizione dello stato presente di tutti Principati e Republiche d'Italia*, 1675, Bd. 1, S. 242–243.
- 83 Brief vom 11.03.1661 von Pieter Blaeu an Carlo Roberto Dati, zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 254–55.
- 84 „Le stampe ch'io ora le mando ora, sono Fiorenza, e Pisa, che sono differenti di grandezza: poi c'è quella di Vercelli, che è del libro di Savoia, da quella il Ser.mo Principe potrà del resto giudicare. [...] Nel libro di Savoia Turino sarà in quattro rami, e due o tre altre Città in due rami, li restanti in un ramo.“ Brief vom 11.06.1666 von Pieter Blaeu an Antonio Magliabechi, zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 149. Die Zeichnungen für das *Theatrum Sabaudiae* wurden dem Florentiner Diplomaten Alessandro Segni während seines Aufenthaltes in Amsterdam im Jahr 1666 gezeigt: „Mi mostraro i disegni e piante avuti di Savoia“, zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 11.
- 85 „Non potremo dar principio al libro di Toscana, avanti che quello di Savoia, e Piemonte sarà finito, come V. S. Ill.ma facilmente potrà credere, mentre la maggior parte de' rami già sono finiti, io spero che sarà ridotto a perfezzione nel principio dell'anno 1667; per questi rispetti non ho voluto troppo premere V. S. Ill.ma, perché essendo obbligato di honore, e di parola a Sua Altezza Reale di Savoia di finire con ogni possibile prestezza il libro suo, siamo costretti di differire in tanto ogni altra cosa“; Brief vom 11.06.1666 von Pieter Blaeu an Antonio Magliabechi, zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 149.
- 86 Peyrot 1985a, S. 28.
- 87 Peyrot 1985a. Siehe dazu auch Kapitel 3.2.
- 88 Giovanni Tomaso Borgonio (ca. 1628–1692) war Kalligraf, Künstler und Vermesser am Turiner Hof. Weitere Angaben zu ihm finden sich in Kapitel 2.1.1.
- 89 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 108. Borgonio berichtete dem Herzog über „delle carte rifatte di suo ordine, fra quali Torino, Asti, Chieri, Saluzzo, Villafranca, la Venaria et altre“ – 03.12.1671, bereits veröffentlicht von Rondolino 1903, S. 28–29. Ein anderes Beispiel ist der Plan von der Stadt Susa, der beim Maler Stefano Garino 1661 von der Stadtverwaltung in Auftrag gegeben und bezahlt wurde. Diese Zeichnung wurde aber vom Herzog abgelehnt, da für eine vergleichbare Zeichnung 1666 Borgonio bezahlt wurde. Vgl. Peyrot 1985a, S. 24 und 30. Siehe ebenfalls Kapitel 2.1.1.
- 90 Brief von den Brüdern Blaeu: „[...] circa l'Opera dei Suoi Stati, la quale andiamo promovendo con ogni maggior cura e sollicitudine come speriamo, che Vostra Altezza Reale vederà dalle sessanta figure stampate che [...] questa settimana habbiamo mandati per via di Monaco“; datiert vom 08.08.1675, in ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, bereits veröffentlicht in Rocca 1985, S. 119. Henriette Adelheid (1636–1676) heiratete 1650 Ferdinand Maria von Bayern.
- 91 „Sebbene sij molto tempo che li disegni restanti si sono mandati con molte relationi conformemente Vostra Altezza Reale haveva ordinato; non era però il detto pacchetto pervenuto al S.r Blaeu quando mi scrisse le suddette lettere, à causa che il mastro di posta di Lione per qualche pretensioni tra esso et il corriere à cui era stato consignato, l'ha fatto tratener quasi tre settimane in essa città; sendosi finalmente rihavuto è mandato; havendo avviso da Parigi che sij arrivato in Anversa senza altro incontro, onde penso che al principio del corrente sarà pervenuto al S.r Blaeu.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an den Herzog, 19.11.1671, aufgelistet im Regest in Rocca 1985, S. 110–111.
- 92 „[...] deve farne altra copia [dei disegni] come le fu ordinato, acciò che mandandone una d'esse in Olanda l'altra resti

- in Torino, in ogni evento che quella si smarrisse o perdesse per strada“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an die Herzogin über einige Zeichnungen von Borgonio, 01.07.1675, aufgelistet im Regest in Roccia 1985, S. 118–119.
- 93 So etwa die Abbildung der Sacra di San Michele alla Chiusa, deren Zeichnung „nella distribuzione che [Blaeu] fece per farli intagliare il detto disegno si è perso è perciò mi fa istanza di rimandargliene un altro supponendo che ne sij restato qua un esemplare, ma perché il Sig. Borgonio mi ha detto di non haver tenuto conto del primo schizzo, se Vostra Altezza Reale desidera che si rimandi sarebbe necessario che il detto Sig. Borgonio si portasse di nuovo sopra il luogo per pigliar le memorie necessarie e rifarlo poi qua in Torino avanti che cada la neve“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief vom 19.11.1671, aufgelistet im Regest in Roccia 1985, S. 110–111.
- 94 „[...] le risposte fatte dall' A[ltezza].S[ua].R[eale]. alle memorie mandate dal Sig. Blaeu, sono aspettate dal medesimo con grandissima impazienza; non potendo senza esse tirar avanti la stampa del libro delli suoi Stati.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an den Herzog, 26.12.1670.
- 95 „[...] li disegni che la detta Altezza Reale [Karl Emanuel II.] faceva rifare per non esser gli primi mandati, à total sua sodisfattione.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an die Herzogin, 01.07.1675, aufgelistet im Regest in Roccia 1985, S. 118–119.
- 96 Heute in ASTO, Corte, Storia della Real Casa, cat. 5, m. 1. Die Andrucke sind die Tafeln von Bonneville und Saint-Jean-de-Maurienne. Siehe hierzu Kapitel 2.1.5.
- 97 Der Verlag Blaeu besaß damals zwei Druckereien, siehe Kapitel 1.4.
- 98 Pieter Blaeu informierte in einem Brief Antonio Magliabechi und Kardinal Leopoldo de' Medici über das Ereignis. Das Dokument wurde publiziert in van Veen 1982, S. 154–155. Der Brand war derart außergewöhnlich, dass sogar ein Lied mit dem Titel *Op de verbrande drukkerij vanden He Schepen Blaeu* komponiert wurde.
- 99 Van der Heijden 1690. Die *Beschryving der nieuwslyks uitgevonden en geotrojeerde slang-brand-spuiten* gilt als erstes Handbuch zur Feuerbekämpfung und sein Autor war der Erfinder des Feuerwehrschauches. Van der Heijden (1637–1712) war außerdem Maler.
- 100 Van der Heijden 1690, S. 15.
- 101 In einem Brief vom 04.03.1672 an Balthasar Moretus d. J., zitiert nach De La Fontaine Verwey 1981, S. 18.
- 102 Koller 2014, S. 64.
- 103 Koller 2014, S. 64. Joan Blaeu starb kurz nach dem Brand (1673). In vielen Nachrufen wird sein Tod mit dem Unglück des Jahres 1672 in Verbindung gebracht; siehe De La Fontaine Verwey 1981, S. 19–20.
- 104 „Appena scopertosi il fuoco, per ritrovarsi in cose tutte combustibili, tutto in un tempo si vide scorrer e accender ogni cosa, in modo che in meno di quatr'hore tutta quella gran fabrica si vide incenerita senza che si potesse salvar cosa alcuna“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 30–33.
- 105 „[...] fra quelle fiamme [si è] incenerito un tesoro“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 30–33. Der gleiche Ausdruck wurde auch von Pieter Blaeu in seinem Brief an Antonio Magliabechi (04.03.1672) verwendet: „[...] mio Padre vi ha perso un tesoro“, publiziert in van Veem 1982, S. 154. Dieser Brief ermöglicht durch die Schadensfeststellung auch eine Rekonstruktion der Druckereibestände: „Vi sono consumati dal fuoco 10 torchij per li caratteri e 4 per le figure, poi moltissime piastre sono ò liquefatti ò rovinati, 30 ò 40 mila libre di caratteri sono liquefatte, del che la maggior parte sta tra le rovine, e non può ritrovarsi; molti ponsoni, molte matrici che servono per fare li caratteri, molti instrumenti sono perso, e gran quantità di libri stampati e di carta bianca“.
- 106 „[...] moltissimi rami di varie carte e mappamondi de quali la maggior parte è rovinata; di tutte le piastre di rame antescritte [Blaeu] spera che se ne ritroverà ancora il quarto, che col farle ritrovare, non però senza gran spesa, potrà ancora servire. Ma che non s'imbatti esserne fra le totalmente guaste alcuna di quelle che fra molte formano una carta grande, poiché una di quelle non possa servire, rende inutili tutte le altre della medesima figura“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 30–33.
- 107 „[...] la prima prova degli intagli di cotesta Venaria Reale, preservatosi quale salamandra dalle fiamme“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22 Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 30–33.
- 108 „Il protrato [sic! ritratto] dell'Altezza Sua Reale s'è conservato illeso, non senza grandissima ammiratione del medesimo S.r Blaeu il che, come mi scrive il medesimo in quelle sue grandi affittioni gli fu di grandissima consolatione; potendosi in un certo molto dire che la maestà d'esso habbi cangiata la voracità di quelle fiamme in riverenza; o pure che probabilmente quell'effigie della Regina del Cielo espressa nel collare dell'Anonciata, quale tante volte come protettrice della Casa Reale ha preservato l'originale rapresentato in essa, habbi in quell'occasione voluto preservare à maggior gloria a anche quell'esemplare“; ASTO, Corte, Lettere particola-

- ri, C, 22, Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 30–33.
- 109 Übersetzung: „Ich bin mir sicher, dass Ihre Königliche Hoheit mit größter Zärtlichkeit und Güte die erste Nachricht des Feuers gehört hat, nicht ohne Zweifel, dass die Arbeit über das Piemont in diesen Flammen Schiffbruch erleiden würde; es wird sicher nicht zum Schlechten sein, dass ich mit diesem möglicherweise zu langen Brief wage, ... dass eben dieses Werk über das Piemont so herrlich wie ein neuer Phönix aus dieser Asche aufsteigen wird, wie ich es wünsche und hoffe“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Aufstellung von Carcagni im Anhang zum Brief vom 15.03.1672.
- 110 Es ist hier die Rede von einem „agente di cambio“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an den Herzog, 30.05.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 33–35.
- 111 „Col parer d’esperto in tal arte d’intagli che havrebbe dovuto far detto S.r Blaeu per la reparatione de danni di detta opera mediante il quale l’Altezza Sua Reale havrebbe poi potuto far stabilir la somma di detta lettera di cambio“; ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an den Herzog, 30.05.1672, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 33–35.
- 112 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief von Joan Blaeu an den Herzog, 03.08.1673. Der Zuschuss aus Savoyen wurde auch in den Briefen von Pieter Blaeu an Magliabechi erwähnt: „Facciamo con molta prontezza intagliare li rami che hanno da servire per il libro, che facciamo de Stati del Signore Duca di Savoia, alla qual cosa siamo ben obbligati per haver esso Signor Duca poco doppo l’incendio soprannominato usato verso la casa nostra un atto di generosità straordinaria, e degna d’un Principe si grande [...] e nel principio del mese venturo haveremo la nostra stamperia totalmente in ordine“; Brief vom 09.05.1675, in: van Veem, S. 156.
- 113 Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours (1644–1724) heiratete 1665 Karl Emanuel II. nach dem Tod seiner ersten Frau Françoise-Madeleine d’Orléans (1664). Für biografische Angaben siehe Brugnelli Biraghi/Denoyé Pollone 1990; Oresko 2004; Naldi/Gianasso/Roggero 2011.
- 114 „Con contento non mediocre habbiamo inteso dal Sig. Conte Carcagni che Vostra Altezza Reale si e compiaciuta di approvare tutto ciò che Sua Altezza Reale defonta ci fece l’honore di commandare, e d’ordinare circa l’Opera dei Suoi Stati, la quale andiamo promovendo con ogni maggior cura e sollicitudine come speriamo, che Vostra Altezza Reale vederà dalle sessanta figure stampate che con l’occasione dell’invio de’ sei ritratti fatti d’ordine della fu Sua Altezza Reale questa settimana habbiamo mandati per via di Monaco. Rendiamo in tanto a Vostra Altezza Reale le nostre humilissime gratie delle doppie trecento, che Sua Altezza Reale di gloriosa memoria
- hibbe la bontà già inviare per l’impresa di quella Maestosa Opera, et assicuriamo Vostra Altezza Reale che la mancanza di Sua fu A.R. non minorirà in noi la dovuta diligenza per ridur a somma perfettione la prefata Opera.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 08.08.1675 an Maria Johanna Baptista, da Karl Emanuel II. am 12. Juni des gleichen Jahres starb. Brief aufgelistet im Regest von Roccia 1985, S. 119.
- 115 So wurde sie von den Turinern genannt, um sie von der ‚Prima Madama Reale‘ Christina von Frankreich zu unterscheiden.
- 116 Carcagni schrieb zum Beispiel: „[...] sarebbe anche necessario sapere se l’Altezza Sua Reale desidera che si faccia il disegno della città di Nizza con la nuova fortificazione come mi fu ordinato dall’Altezza Sua Reale. di felicissima memoria“; ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 108, Brief vom 01.07.1675, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 39–41.
- 117 Briefe von Borgonio in ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 108, teilweise veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 38–39.
- 118 „Preme [Blaeu] anche gagliardamente anche per l’invio de disegni della Savoia, ma quanto à questi le saranno piacendo a Dio pervenuti à quant’hora. Sollecita anche il nuovo disegno della Carta topografica di tutta la Savoia, e si credo che seglisij messa la mano, e perciò resta molto necessario il farlo quanto prima poichè quella deve essere messa ne primi fogli dell’opera“. ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief von Carcagni an der Herzogin (undatiert), bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 35–36.
- 119 Giovanni Francesco Berlia (?–1730), Bankier, war *Auditore* der Herzogin Maria Johanna Baptista und Stadtratsmitglied Turins; siehe Fußnote 43.
- 120 Es handelte sich um 50 Ausgaben bzw. 100 Bände des *Theatrum* im Format *folio-maximo* mit einem Gewicht von beinahe 10 kg pro Band.
- 121 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48.
- 122 Die Größe eines Schiffes wurde damals durch die Anzahl der Geschütze bestimmt und damit in Rängen klassifiziert. Siehe Fußnote 128.
- 123 „[...] praticando ogni mezzo per la compera delle due navi, che non havendo potuto trovar in questo paese, scrissi ai miei amici di Londra di farne colà la ricerca necessaria, da quali vengo avvisato [...] di portarmi in quel posto“; ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 01.05.1681.
- 124 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 11.05.1681.
- 125 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 14.05.1681, siehe Fußnote 129.
- 126 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Briefe vom 29.05., 04.06., 11.06., dann 13. und 23.08.

- 127 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Nachricht an den Brief vom 04.06.1681 angehängt.
- 128 Die „vasselli“ für die Savoyer waren zwei kleine bzw. mittelgroße Schiffe mit einer Länge von ca. 25 bis 30 Metern. Zum Vergleich: Das *Soleil Royal*, damals das größte Schiff der französischen Marine, gebaut im Jahr 1671, war 60 Meter lang und mit mehr als 100 Kanonen ausgestattet. Siehe: Saverien 1769; Monath 2016.
- 129 „Le confermo la resolutione [...] per la costruzione delli due vascelli secondo la notta inviata à Vostra Altezza Reale con mia precedente [...] poiche tutte le mie ricerche et dilligenze fatte si qua, che in Inghilterra, et altrouè non hanno posuto produr quel fin tanto bramato per hauerle tutte fatte, trouandosi la maggior parte di queste nauì solamente di 20: in 30: canoni, et quelle che potevano servire, ò si riconoscevano vecchie, ò deboli, ouero in qualche maniera defetuose, à riserva di quella d’Inghilterra che non se potè hauer per la competenza di quel Imbas.e di Spagna, sendo facile esser’ingannati massime in questi stati, che fanno risplender una nave vecchia per nova.“ ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 11.06.1681.
- 130 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 11.06.1681.
- 131 Onorato Bonifacio Papacino (unbekannte Lebensdaten) wird im Archiv von Turin als „Almirante Reale dell’Armata dell’Oceano, & Almirante Gouvernatore della Nauale di Fandre“ bezeichnet.
- 132 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Briefe vom 13. und 23.08.1681.
- 133 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48, Brief vom 23.08.1681. So drückte sich Berlia aus: „in dispetto in necessità di farne costruire uno et forse li due [vascelli] da Vostra Altezza Reale desiderati“.
- 134 „Nous avons jugé tous [avec Berlia et Papacino], qu’assurement il est de l’interest et du plus grand service des Sua Altezza Reale de faire fabriquer jey les deux vaisseaux dans les formes et avec toute l’economie et épargne possible, et avons choisy a ce dessein deux les plus habiles et honnetes maitres.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief an Madama Reale vom 19.06.1681, aufgelistet im Regest in Roccia 1985, S. 124.
- 135 „Les vaisseaux pourront être prests pour partir avec le premier convoy pour Italie de l’année 1682; ce retardement a été inevitable, mais il sera sans doute doublement compensé, veu que ce vaisseaux seront aussy leste et bons, qu’on les puisse souhaitter.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief an Madama Reale vom 19.06.1681, aufgelistet im Regest in Roccia 1985, S. 124.
- 136 „[...] in stato d’esser ben tosto alla vella, quali son ben reusciuti con l’approvazione di tutti, et perche la maggior fatica sarà in far quelli sortir sin al porto del Texel distante da quà dieci otto leghe c.^a, quantonque senza carigo, che si dovrà mandar colà con diverse barche nel tempo della partenza, come pur l’artiglieria per passare con maggior facilità li due passi più difficili del Pampus et Flae, per il che converrà attender una marea straordinaria con vento favorevole“; ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 19.03.1682.
- 137 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 28.05.1682.
- 138 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 30.04.1682: „Ho ottenuto da questi Borgomastri una machina di molino, senza costo di spesa, qual in pochi giorni aprirà la strada necessaria, havendo hoggi cominciato carigar cinque gran barche di fango che stava all’intorno di sud.º vassello, et dimani anderà facendo di più sin che venga il desiderato fine“.
- 139 „[...] di far ch’il vassello St. Vittorio feci il simile con l’artificio di due navi ordinarie per metterle da canto piene d’acqua sin à un segno limitato per tenerle basse, acciò sostendo con pompe quella, possino alzarsi à sollevar sud.o vassello legato à dette navi con cordagij et travi grossi al traverso, in tal guiza che possa golder del felice passaggio, come hanno praticato questi Stati per i loro gran vasselli in tempo di guerra quando l’acqua erano basse.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 28.05.1682.
- 140 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 08.06.1682.
- 141 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 24.04.1682.
- 142 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 08.06.1682: „[...] sendomi convenuto accordar alli marinari la mettà della paga per il tempo che restano qui da principiar però solo in questo mese, merce che mi minacciano di voler lasciare il servitio de vasselli per il ritardo causato dalla poc’acqua per uscire“.
- 143 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Briefe vom 11.06.1681, 02.04.1682 und 16.04.1682, in welch letzterem Berlia schrieb: „Ho travaglio per mettere ogni cosa in ordine, et massime in far li marinari, non è ordinario, tenedomi tutt’ a fatto occupato con alcuni deputati per assistermi“ – und ebenso im Brief vom 24.04.1682.
- 144 ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90, Brief vom 28.06.1682.
- 145 Dies u. a. auch, um die Kosten des Schiffbaus zu tilgen. Der geplante Kurs und die möglichen Lösungen wurden in mehreren Briefen von Berlia diskutiert.
- 146 Die Vermählung wurde von den beiden Müttern, Maria Johanna Baptista und Maria Francisca Elisabeth, die Schwestern waren, gewünscht und schon seit 1675 geplant. Das Bestreben, einen königlichen Titel für Savoyen zu erwerben, war weiterhin groß, bekam aber auch herbe Kritik von Zeitgenossen, da – laut Ehevertrag – Viktor Amadeus in Lissabon residieren sollte. Die offizielle Verhandlung ging von Mai

- 1679 (am 15. wurde ein erster Entwurf des Vertrags in Lissabon unterschrieben) bis Ende 1682, als Viktor Amadeus vom Vertrag zurücktrat. Der junge Prinz kommunizierte über den Botschafter in Paris, dass er lieber eine französische Prinzessin heiraten wolle. Siehe dazu Symcox 1989, S. 100–114.
- 147 Diese Pläne wurden von Carlo Contessa anhand der Korrespondenz zwischen Lissabon und Turin rekonstruiert; siehe Contessa 1914.
- 148 Der Gründungsakt der Gesellschaft ist vom 30. Januar 1681 datiert; siehe ASTO, Commercio, Cat. III, m. 1, n. 13 (zitiert nach Contessa 1914, S. 27). Die ursprünglichen Gedanken dieser wirtschaftlichen Unternehmung fasste der Botschafter Augusto Scaglia di Verrua in einem Brief aus Paris (datiert vom Januar 1679) zusammen: „Madre e nutrice del commercio è la navigazione, alla quale occorre più l'opera del principe che dei mercanti. [...] Il governo dovrebbe disporre di quattro navi nel porto di Villafranca, due da guerra mantenute a carico dell'erario [...] e due da trasporto a carico di una compagnia da stabilire colà colla partecipazione dei sudditi e subordinatamente anche de forestieri“; zitiert nach Contessa 1914, S. 12. In diese Kompanie investierte nicht nur der Hof viel Geld, sondern es waren auch mehrere Höflinge beteiligt, wie der Marchese Pianezza.
- 149 BRT, Signatur: U.II.92. Der Stich ist in Massabò Ricci/Roccia 1985, S. 85 abgebildet.
- 150 Tamburini 1985.
- 151 Siehe Fußnote 124.
- 152 Siehe Contessa 1914, S. 154.
- 153 Brief vom 12.11.1682, ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90 (Brief bereits in Rondolino 1903, S. 45 veröffentlicht).
- 154 Brief vom 12.11.1682: „Nous avons embarqué dans les vaisseaux S.t Victor, et S.t Jean Baptiste quarante cinq exemplaires des Estats [sic!] de Son Altesse Royale de Savoye. Depuis ce temps nous avons encore envoyé par voye de terre quatre exemplaires illuminez avec des couleurs, et de plus un exemplaire sans couleur, pareil aux dicts quarante cinque“; ASTO, Corte, Lettere particolari, B, 90.
- 155 ASCT, Ordinati, Bd. 207, f. 253, datiert vom 31.12.1682: „Li Signori Blau d'Amsterdam hanno per mezzo del Sig.r Mastro Auditor Berlia fatto dono a questa città delli due tomi intitulati il Teatro de Stati de Sua Altezza Reale colà stampati d'ordine di Luoro Altezza Reali con la lettera dedicatoria fatta da detti Sig.ri di detta opera à questa città“; bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 45–46. Das kolorierte Exemplar, das heute im Besitz des Archivio Storico della Città di Torino ist, stammt aber aus der bürgerlichen Sammlung von Silvio Simeom und ist nicht mit dem hier erwähnten Exemplar zu verwechseln. Vgl. Fußnote 20.
- 156 Die Stadt wird nicht nur durch herzogliche Bauten, sondern auch durch Tafeln mit der Darstellung von Rathaus, Stadtturm usw. repräsentiert.
- 157 Carlo Giuseppe Carron Marchese di San Tommaso, auch S. Thomas oder St. Thomas (1641–1699). Er war Minister und *Primo Segretario* am Hof von Savoyen. Er wurde aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeiten sowohl am Turiner Hof als auch im Ausland sehr geschätzt. San Tommaso war Ratsherr von Viktor Amadeus II. Siehe ASTO, Corte, *Il patriziato subalbino* (maschinengeschrieben), S. 100–107.
- 158 Brief vom 07.01.1683, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90.
- 159 ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 48, Briefe vom 03.07.1683 und 28.10.1683 (dazu noch eine undatierte Nachricht), beide Briefe veröffentlicht in Roccia 1985, S. 127–128.
- 160 „[...] la prego di tutto mio cuore sortirmi da questa faccenda, non sapendo più che risposta far al medesimo, havendolo sin qui trattenuto con diversi honesti pretesti“; Brief vom 28.10.1683, Berlia an San Tommaso, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 48.
- 161 Briefe vom 03.02.1684, 06.07.1684 und 28.09.1684 (zum Teil auch veröffentlicht in Roccia 1985, S. 128–129), ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90. Diese Briefe sind sowohl auf Französisch als auch auf Italienisch geschrieben worden – die Bitte bleibt die gleiche.
- 162 „[...] vengo continuamente sollecitato [dai Blaeu] per procurarle il pagamento davutele delli libri consaputi di che veramente arrosisco per mia parte, non sapendo più che causa addur loro per scusa di tanto prolongo, di che suplico l'E.V. sortirmene, già che resta di tutto informata, veddeno l'honestà d'essi sig.ri esser gionta al sommo“; Brief vom 02.11.1684, Berlia an San Tommaso, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 48.
- 163 ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90; die beigefügte Rechnung an den Brief vom 03.02.1684 von Blaeu an San Tommaso, bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 46–47. Der Preis für die Erstellung der zwei Bände des *Theatrum Sabaudiae* (28.900 fl.) nähert sich den Kosten des kleineren Schiffes (30.500 fl.) an, das für die Savoyer in Amsterdam gebaut wurde.
- 164 Die eingetragenen Daten der Vorauszahlungen belaufen sich auf den 25.01.1668, den 28.06.1674 und den 18.05.1677. Der Betrag von 4950 Gulden wurden von den Blaeu in der Rechnung vom 03.02.1684 genannt; siehe ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90. Vgl. Massabò Ricci/Roccia 1985 und Roccia 1985, S. 129–131.
- 165 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90, Brief vom 03.08.1673. Wie hoch die finanzielle Zuwendung der Savoyer ausfiel, geht aus den Quellen nicht hervor.
- 166 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90. Es handelt sich um eine Kopie der Rechnung, die sich auch im Anhang an den Brief vom 03.02.1684 befand; vgl. Massabò Ricci/Roccia 1985.

- 167 ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90: „1675, 14 settembre: Per sei ritratti del sig. Principe d'Oranges Ammiraglio de Ruyter ecc. fatti pingere d'ordine di Sua Altezza Reale, fl. 270; 1680, 1° giugno: 50 libretti comprati d'ordine di Sua Altezza Reale, fl. 50“.
- 168 Im Anhang an den Brief vom 03.02.1684: „È da notare che oltre le soprascritte spese, si sono ancora rifatte di nuovo tutte le città e luoghi di Savoia, che erano già intagliate e stampate con le luoro descrittioni e sono di poi per espresso comando di Sua Altezza Reale di gloriosa memoria rifatte di nuovo, come s'è detto, oltre infine parti di lettere e relationi ricevute da Torino“; ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90.
- 169 Im Anhang an den Brief vom 03.02.1684, ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 90.
- 170 „Li predetti S.ri Bleau sono disposti à contentarsi della mettà delle dopie due milla settecento circa à che ascende il conto mandato di detti libri“; Brief von Berlia an San Tommaso vom 02.11.1684, ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 48.
- 171 „Nous avons bien souvent eu la pensée de faire entreprendre par un de nous le voyage de Turin, mais nous l'avons toujours rejeettée, parce que nous sommes assurés que la presence de nous tous ne pourra jamais tant effecteur, qu'une seule parole de Vostre Excellence en faveur; nous la prions doncq d'excuser l'importunité avec laquelle nous la demandons, et assurons Vostre Excellence qu'il ny aura jamais des personnes qui seront avec plus de reconnaissance et respect“; Brief vom 25.01.1685, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90.
- 172 ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90, Briefe vom 25.03.1688 und 05.05.1689; siehe Roccia 1985, S. 131–133.
- 173 Brief vom 05.05.1689: „La reputation des qualitez heroïques de Votre Altesse Royale, qui est repandue par toute le terre, nous fait esperer qu'Elle aura la bonté de donner ordre au moins que les cinquante exemplaires soient paieez. Elle peut le faire, sans qu'il sorte rien de ses coffres, en ordonnant que l'on nous accorde la somme de 6500 florins qui est entre nos mains et qui est le reste de ce dont le nommé Pedi étoit redevable a Votre Altesse Royale“; ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90.
- 174 Notiz nach dem 05.05.1689, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90.
- 175 Filiberto Sallier Conte de la Tour, auch Della Torre genannt (1643–1708) war Diplomat am Hof von Savoyen und Gesandter am Kongress von Rijswijk (1697). 1699 wurde er zum *Primo Segretario di Stato e di Guerra* ernannt. Siehe ASTO, Antonio Manno, *Il Patriziato subalpino*, maschinen-geschrieb., Bd. XXIV, S. 33.
- 176 ASTO, Corte, Storia della Real Casa, I, cat. 51, Kopie eines Briefes vom 03.06.1692, bereits veröffentlicht in Roccia 1985, S. 133.
- 177 Diese Summe ergibt sich aus der in einem Brief von de la Tour enthaltenen Kostenaufstellung – hier in *doppie*: „Anno 1668/ 25 Genaro: per lettera di cambio 50 doppie a 9 correnti = 450; 1674/ 28 Giugno:“ detta di 300 doppie dalli Signori Parenzi = 2700; 1676/ 26 Aprile: „detta di 33 doppie dalli Signori Geran = 198; 1677/ 28 Maggio: „detta di 200 doppie dalli Signori Parenzi = 1800; Somma 5247“; ASTO, Corte, Storia della Real Casa, cat. 5, m. 1, bereits veröffentlicht in Roccia 1985, S. 132–133.
- 178 „Comme ce sont deux des principaux officiers d'Amsterdam, l'un estant secretaire de la ville, l'autre escheuin je crois qu'il est du service de ne les pas mecontener tout a fait“; Brief vom 03.06.1692 (Kopie), ASTO, Corte, Storia della Real Casa, cat. 5, m. 1.
- 179 Massabò Ricci/Roccia 1985, S. 88–89.
- 180 Im Anhang an den Brief vom 03.02.1684, ASTO, Corte Lettere di particolari, B, 90.
- 181 „One should consult the Blaeu's catalogue of 1671, wherein the *Theatrum Italiae* three volumes published in 1663, was priced at 35 guilders per volume; illuminated, 75 guilders per volume. It appears from the excessive amount that the Blaeu billed the State of Savoy for the entire production of the book.“ Koeman 1997, S. 99.
- 182 Gemeint ist hier *La Venaria Reale, Palazzo di Piacere, e di Caccia*, Turin 1672. Das Stichwerk – veröffentlicht vom Hofarchitekten Carlo di Castellamonte – zeigt im Detail das Schloss Venaria, das dem Leser im Rahmen eines fiktiven Gesprächs zwischen Castellamonte und Bernini vorgestellt wird. Siehe hierzu Krens 2005. Weiterer dazu in Kapitel 2.4.
- 183 Die napoleonische Besetzung der Stadt (1800–1814) hatte die Zerstreuung von vielen Dokumenten und Kunstobjekten zur Folge, darunter viele Stücke der Savoyen'schen Kunstsammlung.
- 184 Girolamo Tezi, latinisiert: Hieronymus Tetius, (1580–1645) war Gelehrter und stammte aus Perugia. Er war dort Mitglied der Accademia degli Insensati, der auch Maffeo Barberini (bevor er Papst wurde) angehörte. Seit 1637 war er als „Gentiluomo non specificato“ für Kardinal Antonio Barberini d. J., Neffe Urbans VIII., tätig; siehe Faedo/Frangenberg 2005, S. 3–9.
- 185 Siehe Schütze 2002. Siehe ferner zur *Aedes Barberinae*: Petrucci Nardelli 1985; Faedo/Frangenberg 2005; Herklotz 2010.
- 186 Firpo 1985a, S. 11. Karl Emanuel II. (1634–1675) war der dritte Sohn des Herzogs und wurde nach dem Tod seines Bruders im Jahr 1638 zu dessen Nachfolger ernannt.
- 187 Zu Maria Christina von Bourbon (1606–1663) siehe Claretta 1868–1869; Datta de Albertis 1943; Oliva 1998, S. 25 ff.; Stoisa Comoglio 2003; Ronco 2005; Wünsche-Werdehausen 2015.
- 188 1648 ließ sie sich noch zur Hüterin und Beraterin ihres Sohnes ernennen.

- 189 Weiterhin schrieb Christina selbst in einem auf den 28.03. 1626 datierten Brief an ihren Gemahl: „Je veux être honorée comme je le mérite et comme fille de France que je suis“; hier zitiert nach Wünsche-Werdehausen 2015, S. 120.
- 190 Oliva 1998, S. 250. Über die Kunstpatronage von Christina und die Schwankung zwischen französischen Modellen und savoyischen Tradition siehe Wünsche-Werdehausen 2015.
- 191 Siehe Kapitel 2.4, Fußnote 446.
- 192 Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris 1642. Das Exemplar aus der damaligen Hofbibliothek wird heute in der Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino aufbewahrt.
- 193 *Le Cabinet du Roy* ist ein Stichwerk in mehreren Bänden, das Ludwig XIV. – unter der Regie von Jean Baptiste Colbert – herausgeben ließ. Die Stiche sind in *folio* und zeigen sowohl die Kunstsammlungen als auch die Residenzen und die Paläste des französischen Königs. In den ersten drei Bänden sind die Bilder von einem beschreibenden Text von André Félibien begleitet (es handelt sich um die Bände *Statues et bustes antiques des maisons royales*, *Tableaux du Cabinet du Roy* und *Description de la grotte de Versailles*). Ein Exemplar des Werkes aus der damaligen Savoyischen Hofbibliothek befindet sich heute in der Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Zu Félibien siehe: Germer 1997; Rosenberg 1997; Bettag 1998. Zur Repräsentation des Sonnenkönigs: Burke 1993; Kat. Ausst. Châteaux de Versailles 2009; Schneider 2010; Fuh-ring/Marchesano/Mathis/Selbach 2015 (besonders S. 1–8).
- 194 „Car par le moyen de plusieurs Estampes qui se tirent d’une seule Planche, l’on perpetuë, & l’on multiplie presque à l’infini un Tableau qui demeureroit unique, & qui ne pourroit subsister qu’un certain nombre d’années. [...] C’est encore par le moyen de ces Estampes que toutes les Nations admirent les somptueux Edifices que le Roy fait élever.“ Preface, *Cabinet du Roy*, Paris 1677, S. XX. Die Biblioteca Reale von Turin (damals Hofbibliothek) besitzt auch von Félibien (1619–1695), Historiker des Königs und Autor von *La description du Chateau de Versailles* (Paris 1687), einige Werke.
- 195 Als „finaggio del Valentino“ in den Berichten des Stadtrats bezeichnet, siehe Fußnote 72.
- 196 Siehe Kapitel 1.2.
- 197 Mémoires de La Régence de Marie Jeanne Baptiste de Nemours duchesse Mere de Savoÿe et de La Continuation de son gouvernement depuis la Majorité du duc son fils jusqu’à son Mariage, f. 35. Das Manuskript ist in ASTO, Materie politiche per rapporto all’interno, Storia della Real Casa, cat. III, m. 20. Hier zitiert nach Naldi/Gianasso/Roggero 2011, S. 317.
- 198 Wünsche-Werdehausen 2009, S. 11.
- 199 Vgl. Arnaldi di Balme 2012; Arnaldi di Balme/Pagella 2006; Tammaro 2017.
- 200 Die drei Bände der *Histoire militaire du Prince Eugène de Savoÿe, du Prince et du Duc de Marlborough, et du Prince du Nassau-Frise: où l’on trouve un détail des principales actions de la dernière guerre et des batailles et sièges commandés par ces trois généraux* wurden 1729 in Den Haag herausgegeben und waren damals in ganz Europa verbreitet.
- 201 Salomon Kleiner, *Residences Memorables De l’incomparable Heros de nôtre Siecle ou Representation exacte des Edifices et Jardins de Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Eugene Francois Duc de Savoÿe et de Piemont*, Augsburg 1731–1740. Siehe Kapitel 3.5.
- 202 Willem Janszoon Blaeu (1571–1638) ließ sich in Mathematik und Astronomie von Tycho Brahe (1546–1601) unterweisen. Ein einziges Dokument aus der Zeit bei Brahe ist noch erhalten: die Beobachtung einer Mondfinsternis, durch welche die geografische Länge zwischen Hamburg und Alkmaar bestimmt wurde. Vgl. Koller 2014, S. 59.
- 203 De La Fontaine Verwey 1979b, S. 9–13.
- 204 Zur grundlegenden Literatur über die Republik der Niederlande und über das Goldene Zeitalter siehe: Huizinga 1961; Israel 1995. Über die Seereisen sowie über den Kunst- und Kulturaustausch mit dem Fernen Osten: Brook 2008. Zu Vermeer und Blaeu: Eine Karte von Blaeu hängt im Hintergrund des Bildes *Der Soldat und das lächelnde Mädchen*, 1658, Frick Collection, NY. Eine andere, sehr bekannte Wandkarte findet sich im Bild *Die Malkunst*, 1666–68, KHM Wien. Die abgebildete Karte stammt aus der Druckerei von Nicolaes Visscher (die Kartusche des Verlegers ist im Bild erkennbar), aber ihr Vorbild war die Karte der Siebzehn Provinzen von Blaeu (1608 erschienen). Siehe dazu Schilder 2010.
- 205 Joan Blaeu (1599–1673) studierte Jura an der Universität Leiden. Danach begab er sich für einige Jahre auf Reisen ins Ausland – unter anderem nach Italien. Seit 1631 war er im väterlichen Unternehmen tätig und war einer der bekanntesten Kartografen und Verleger der Stadt. Zu seiner Biografie siehe De La Fontaine Verwey 1981a; Mirto/van Veen 1993; Donkersloot-de Vrij 1992.
- 206 Koller 2014, S. 63.
- 207 Krogt 2010. Zu den weiteren Ausgaben des *Atlas Maior*, die in verschiedenen Sprachen wie Spanisch, Französisch und Niederländisch gedruckt wurden, siehe De La Fontaine Verwey 1981b.
- 208 In der Toponomastik ist die Druckerei Blaeu noch heute ersichtlich: Hinter der Kirche befinden sich die Blaeustraat und der Blaeu Erf.
- 209 Philip von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam*, Amsterdam 1664, S. 215–216. Eine weitere Beschreibung der Druckerei wurde von Alessandro Segni, Florentiner Diplomat, während einer Reise nach Amsterdam im Jahr 1666 geliefert: „Colà [nella stamperia] in grandi armadi son i rami per le figure cosmografiche. In una stanza allato sono i torcoli per tirar le medesime figure in numero di nove. In altro simil

- salone sono parimente nove torcoli, distinti co' nomi delle Muse, per stampare. Nella parte più alta della casa sono i magazzini con molti lavori fatti, e in particolare libri di rosso e nero, come Breviarj, Messali e simili, per la valuta de' quali passa d'Italia gran somma di denaro in Olanda. In altre stanze ci mostrarono [i Blaeu] caratteri latini, greci, ebraici, siriaci, persiani, arabi e tedeschi, strumenti e madri per gettare i medesimi caratteri, e grandissima quantità di strumenti Cosmografici, e Astronomici"; Manuskript in der Biblioteca Riccardiana von Florenz, m.s. aut. Ricc. 2296, hier zitiert nach Mirto/van Veen 1993, S. 11.
- 210 De La Fontaine Verwey 1981b, S. 18.
- 211 Auch für die Medici besorgten die Blaeu einige Bücher: „Non ho potuto mandarle tutti li libri ch'ella ha chiesti, bench'io habbia fatto diligenza per havere dagli altri librari quello che non havevamo noi"; Brief vom 25.01.1664 an Magliabechi, in Mirto/van Veen 1993, S. 113.
- 212 Auch Zauatta oder Zavatta genannt. Vgl. Santoro 2003, S. 97.
- 213 Venedig war seit dem 16. Jahrhundert und seit der Entstehung der Druckerei von Aldo Manuzio ein weiteres bekanntes Zentrum für die Buchproduktion geworden. In Rom konnte die Stamperia De Rossi im 17. Jahrhundert großformatige Tafeln drucken.
- 214 Zu Pieter Blaeu siehe Fußnote 77. Joan Blaeu d. J. (1650–1712) war der vierte Sohn von Joan. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er den Verlag gemeinsam mit seinen Brüdern und wurde in der Nachfolge seines Vaters und Großvaters zum offiziellen Kartografen für die Niederländische Ostindien-Kompanie ernannt. Nach dem Verkauf des Hauses und des Buchhandels zog er in die Nähe der Druckerei an der Bloemgracht. 1695 verkaufte er die Druckerei. 1696 versteigerte er bei Auktionen Bücher, Drucktypen und Papier. Zudem verkaufte er den Lagerraum und das Haus an der Bloemgracht. Willem Blaeu (1635–1685) scheint weniger in das Familienunternehmen involviert gewesen zu sein.
- 215 Mirto/van Veen 1993, S. 6. Einige Kataloge mit Listen der Bücher der Druckerei Blaeu, die während der Frankfurter Buchmesse verkauft wurden, sind noch heute erhalten; siehe die Messekataloge, die jedes Jahr als *Catalogus universalis Francofurtensibus* veröffentlicht wurden. In den im Rahmen der Arbeit konsultierten Kataloge sind keine Ausgaben des *Theatrum Sabaudiae* zu finden.
- 216 Johannes Janssonius (1588–1664) war mit der Familie von Jodocus Hondius verwandt, der Marktführer in der Produktion von Atlanten und Karten war und dessen Druckerei die bekannten Mercator-Druckplatten besaß. Zum Wettbewerb in der Atlantenproduktion zwischen Willem Janszoon Blaeu und Johannes Janssonius siehe Koller 2014, S. 73ff.
- 217 Auch Wolfgang oder Wolfgangh genannt (1634–1694).
- 218 Joan trat 1684 der *Compagnie* bei. In dem Amsterdamer Stadtarchiv wird eine notarielle Urkunde, datiert auf den 21. März 1675, aufbewahrt, welche die Begründung dieser Gesellschaft nachweist. ASA, Not.Arch.3757. Als Begründer wird Abraham Wolfgang genannt.
- 219 De La Fontaine Verwey 1981a, S. 13.
- 220 „[...] si mandino prontamente gli disegni destinati, per occupar gl'intagliatori che hanno hormai finiti gli già mandatili e tratenerli, che non piglino partito altrove, perché in tal caso sarebbe poi difficile rihaverli per molto tempo.“ ASTO, Corte, Lettere particolari, C, 22, Brief vom 08.08.1678.
- 221 Der Erscheinungsverlauf dieser dreimal pro Woche herausgegebenen Zeitschrift reichte von 1670 bis 1903. Über die Struktur des Journals: Nach den nationalen und internationalen Berichten folgte ein Teil mit Anzeigen und Informationen über wichtige Ereignisse in der Stadt, in denen auch Auktionen von Sammlungen und Kunstwerken erwähnt wurden.
- 222 *Amsterdamse Courant*, 05.02.1693. „Tot Amsterdam, by de Erven van Albert Magnus, op dem Nieuwendyk, in den Atlas, zyn tot een civile Prys te bekommen, de Opregte en Compleete Atlassen van de Hr. Jan Blaauw zal[ige], soo als deselve by sijn Ed. sijn nagelaten, in't Fransch, Latyn, Neder- en Hoogduytisch; als mede de Stede-boeken van Nederland, Italien, Savoyen en Piemont, Napels en Sicilie, Sanderi Flandria Illustrata, Brabantia, Mauritii Res gestae, &c.“ Auf Deutsch: „Zu Amsterdam, durch die Erben von Albert Magnus auf dem Nieuwendyk [...] die echten und gesamten Atlanten von dem gesegneten Joan Blaeu [...] sowie seine Publikationen und seine Hinterlassenschaften, auf Französisch, Lateinisch, Niederländisch und Deutsch, sowie auch die Städtebücher der Niederlande, Italien, Savoyen und Piemont, Neapel und Sizilien [...]“.
- 223 *Amsterdamse Courant*, 10.04.1696; „In Amsterdam op de Nieuwendyk, in de Herberg de Son, by de Grave-Stræet, sal in May aenstaende verkogt worden de grooten Atlas van de Heer Blaeu, in't Latyn, in XI. deelen, en in't Spaensch in X. deelen, geheel suyver en compleet, waer van nog eenige weynige exemplaren overig zyn; ook nog eenige Atlassen die met stukken van andere Talen compleet gemaekt zyn; mids-gaders diversehe stukken apart van de voorsz. Atlas, soo in de Latynse, Franse als Spaense Talen; ook sullen als dan verkogt worden de kopere Platen van den voorsz. Atlas, soo als die by Abraham Wolfgang zalr. zyn nagelaten, en nog cenige andere Platen buyten den Atlas, volgens het Catalogus dat hier van gedrukt word, en in de Boekwinkel van Anthony Schelten sal te bekomen zyn. De precisen verkoopdag sal door de Courant bekend gemaekt worden.“
- 224 Vgl. den gedruckten Katalog der Auktion *Proeve der Drukkerij van d'Erfgenenamen van de Hr. Joan Blaeu*, Amsterdam 1695 (Universiteitsbibliotheek, Sign: Rara 20651 F 12: 33).
- 225 *Amsterdamse Courant*, 25.04.1702: „Op Saturdag den 29. Ap-

- ril 1702, sal men tot Amsterdam in 't Hof van Holland in de Kalverstraet, 's avonds ten 6 uuren, aen de meestbiedende verkopen alle de platen en teykeningen, specteerende tot Ste-deboeken van Italien, ten deele reeds gedrukt, ten deele nooit uytgegeven; alles in die staet soo als het by wylen de Hr. Joan Blaeuw is nagelaten; zynde daer by meest alle de platen of teykeningen van de steden en plaetsen daer nu de stoel des Oorlogs is in Italien, als Milanen, Mantua, Cremona, Parma, Cazal, Brescia, Verona, Bergamo, &c. als breeder te sein in de Catalogus daer van uytgegeven, en te bekomen by Rudolf en Gerard Wetstein, Boekverkopers in de Kalverstaet.“
- 226 Auf dem Titelblatt steht „Apud Haeredes Ioannis Blaeu“.
- 227 Der Brand vernichtete den ganzen Papiervorrat, der wahrscheinlich noch mit dem Wasserzeichen von Willem Janszon Blau (die Figur von Atlas, für die Atlanten) markiert war. Das neue Wasserzeichen zeigt einen Lorbeerkrantz mit den Initialen von Joan Blaeu.
- 228 Hier genannt sind „J. und G. Janssonius van Waesberge“. Dieser Zweig der Familie stammt vom Schwager Janssonius', Johannes van Waesberge (1616–1681), ab, der die Druckerei von Janssonius nach dessen Tod erbt.
- 229 Dirk Boom war bereits verstorben und wurde hier von seiner Witwe vertreten. Auf dem Titelblatt heißt es: „Tot Amsterdam, ter Drukkerye van Pieter en Joan Blaeu, en zyn te bekomen By Abraham Wolfgang, J. en G. Janssonius van Waesberge, Hendrik en de wed: van Dirk Boom, MDCXCIII.“
- 230 Zur *Latijnse Compagnie* siehe S. 43.
- 231 Siehe Koeman 1961, 1997, S. 101–104: „When map and print production increased greatly in the late seventeenth and the first half of the eighteenth century, collectors' atlases grew in proportion and frequently reached over a hundred volumes“, hier S. 101.
- 232 Koeman 1961, S. 119.
- 233 Adriaan Moetjens (ca. 1651–1717), Verleger und Buchhändler, lebte in Den Haag. Seit 1679 war er Teil der Gilde der Buchhändler. Gemeinsam mit seinem Sohn Adriaan d. J. (siehe Fußnote 534) baute er sein Geschäft auf einem internationalen Niveau aus. Siehe Kossmann 1937, S. 270–275.
- 234 In der *Dissertation contenant un abrégé de l'Histoire de Savoye*, Bd. I.
- 235 ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59. Die Briefe sind auf 1710 und 1714 datiert.
- 236 ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59, Brief vom 23.10.1714 an den Herzog von Savoyen, der 1713 König von Sizilien wurde. Die Verleihung des Königstitels löste wahrscheinlich die neue Anfrage von Moetjens aus.
- 237 Die Untersuchung der Korrespondenz von de la Tour, Frichiniono und San Tommaso hat keine weiteren Details über diese Ausgabe von Moetjens hervorgebracht. Zu Frichiniono wurden in den Turiner Archiven keine Dokumente gefunden. Frichiniono wurde auch von Berlia in seinen Briefen aus Amsterdam erwähnt. Er war wahrscheinlich in den Niederlanden tätig und stand mit dem Hof von Savoyen in Kontakt.
- 238 „J'y ai dépensé beaucoup d'argent pour la rendre parfaite [...] La Paix donc jöüit a present presque toute l'Europe va faire refleurr les sciences et les beaux arts, mais si la generosité des princes qui en sont les protecteurs n'y intervient, ils languiront et leurs Etats perdront par la les plus beaux de leurs fleurons. Je me suis promis de recueillir entre autres fruits de cette paix les marques de generosité que Vôtre Majesté on'a fait promettre par messieurs les comtes de la Tour et de Frichiniono, pour dedommagement de l'edition de ce Theatre de Piemont et de la Savoye.“ ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59, Brief vom 23.10.1714.
- 239 „Suplie et remontre tres humblement Adria.n Moetjens, libraire établi a La Haye, qu'il à fait profession toute sa vie d'un zèle tres ardent pour le service de Vôtre Altesse Royale et d'une profonde veneration pour Son Auguste Personne. Que par un pur mouvement de ce zelle, il entreprit pendant la dernière guerre l'impression du Theatre de Piemont et de Savoye en deux grand volume in folio, en françois non seulement mais aussi en flamend, et avec tous les ornements, toute la propreté et même toute la magnificence que le sujet pouvoir requier.“ ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59, Kopie eines Briefes von 1710, undatiert.
- 240 „La traduction en fut faire par une des plus illustrés plumes de Hollande; les graveurs les plus renommées, les correcteurs les plus exacts, et les imprimeurs les plus habiles furent employez, rien ne couta au suppliant, et sacrifia de bon cœur au delà de huit mille ecus d'argent et quatre années de soins et d'application.“ ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59, Kopie eines Briefes von 1710, undatiert.
- 241 Siehe Koeman 1997, S. 100.
- 242 Rutgert Christoffel Alberts (1691–1732), Buchhändler und Verleger aus Den Haag. Laut Kossmann 1937, S. 6, arbeitete Alberts seit 1714 mit Christoph van Lom und Pierre Gosse zusammen, die auch in die zweite Auflage (1725) des bekannten Werkes *Batailles gagnées par le Prince Eugène de Savoye* (Text von Jean Dumont mit Kupferstichen von Jan Huchtenburg) involviert waren. Zu den *Batailles gagnées* siehe Kapitel 1.5 und 3.5.
- 243 In der niederländischen Ausgabe lautet die Inschrift: „Alles volgens de Plans en naar de Origineele aftekeningen en Plaa-ten op de plaatsen zelfs en door de voornaamste Meesters uitgeoerd, en door den Uitgever overzien. Alles in orde ge-bragt“. In der lateinischen: „Juxta delineationes Ichnographicas ibidem exhibitas summâ curâ & diligentia ipsi in locis accuratioris delineationis ergo exaratas. Omnia in ordinem digesta“.
- 244 Der neue einleitende Absatz klingt, als wolle er jeden möglichen Zweifel an dem Wunder ausräumen: „Constructioni Ædis Corpori Christi Sacræ, quæ antehac stetit loco illius, de

- quà nunc agitur, occasionem dedit unum ex illis eventis quæ hominum fidei proponuntur. Verùm enim verò cum incredulorum semper infinitus fuerit numerus, nihil non provisum præcautumque est quo facti hujus veritas omnibus constaret.“
- 245 Allerdings erscheint die Druckmarke der Blaeus auf der Tafel der Kartause von Pesio auch in diesen letzten Ausgaben, da sie in einem flatternden Spruchband gut versteckt ist.
- 246 Dumont, *Batailles gagnées* ..., siehe Fußnote 242.
- 247 „Mais on aura une plus juste idée de tout cèt Edifice Royale du aux soins de la Duchesse Christine, en jettant les yeux sur les plans qu'on en a mis ici, que par tout ce que nous en pourrions dire“, wie es in der Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* von 1700 heißt.
- 248 „Mais pour en avoir une idée plus exacte, il est bon de jeter les yeux sur le dessein qu'on a mis ici, ou toutes les principales parties sont marquées par des caractères différens, & nommées par leurs noms“, so die Ausgabe von 1700. Die im Text angekündigte Legende wurde in keiner der Ausgaben gedruckt.
- 249 „[...] s'è trovato più espediente dividerla tutta in due tomi; de quale il primo comprenderà la città metropoli di Torino, Regia fissa di essa Reale Altezza; le parti principali et edificij si profani che sacri più cospicui della medesima: le case di piacere esistenti fuori di quella, tanto nel di lei territorio che in quelli de' luoghi circonvicini: e finalmente le città e luoghi che di mano sono più vicini à detta città di Torino; continuando tali descrizioni e disegni in quelli che si ritrovano nella provincia del Piemonte massime nel di cui Principato e ne' Marchesato di Susa, Cuneo, e Saluzzo: dividendo la cosa con il seguente ordine.“ ASTO, Corte, Storia della Real Casa, Mazzo 1, cat. 5, Istruzione alli signorie Blaeu concernente l'ordine da tenersi nella stampa delle relazioni e disegni delle città e piazze principali de' Stati di Sua Altezza Reale. Das undatierte Dokument (acht Seiten) wurde als Anhang eines Briefes zwischen dem Präsidenten de la Tour und dem Marchese San Tommaso, datiert L'Haye, 03.06.1692, als Erinnerung verschickt.
- 250 „Accertarsi ch'il tutto compaia alla luce più correttamente si potrà; correggendo le carte nella maniera che altre istruzioni le fu additato e non inserendo altre relazioni se non quelle e nel modo che nell'istruzione presente si note espresso.“ ASTO, Corte, Storia della Real Casa, Mazzo 1, cat. 5, Istruzione alli signorie Blaeu ...
- 251 „C'est Charles Emanuel, qui excelloit dans l'architecture, qui en ayant corrigé plusieurs défauts, en a ordonné la construction selon toutes les régles de l'art, & a répandu avec profusion les trésors nécessaires à l'exécution, & à la perfection de ce dessein.“ Ausgabe von 1700.
- 252 Peyrot 1985b, dann auch in Roccia 2000 veröffentlicht. Ada Peyrot (1918–2003) leitete eines der bekanntesten Grafikanthiquariate in Turin.
- 253 Giovanni Tomaso Borgonio (ca. 1628–1692) stammte aus Dolceacqua das auch auf den Seiten des *Theatrum Sabaudiae* dargestellt ist. Die Bedeutung von Borgonio am Hof und für die Entstehung des Buches wird im *Theatrum* selbst erwähnt: „Mais tous ces malheurs & toutes ces ruines causées par la guerre, n'ont pas empêché que ce Pays n'ait très souvent produit & nourri dans son sein des personnes habiles & distinguées. On doit mettre dans ce rang Jean Thomas Borgoin Secretaire du Duc de Savoye, Victor Amedée II. qui lui a appris à écrire, & aux savans desseins duquel les Etats de ce Prince sont redevables, de tous les ouvrage parfaits en ce genre, qui on paru en lumière depuis quelques années“, so die Ausgabe des *Theatrum* von 1700. Für biografische Angaben über Borgonio siehe: Vesme 1963, Bd. I, S. 174–177; Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, S. 74–79.
- 254 Die Zeichnungen wurden nach der jeweiligen Aufführung gezeichnet und sind daher keine getreue Abbildung der Vorstellung und auch kein Entwurf der Kulissen, sondern eine gezielt angefertigte *Memoria* für die Nachwelt. Das erste Album von Borgonio wurde für das Ballett *Hercole et Amore*, aufgeführt in Chambéry am 10.02.1640 zur Verherrlichung von Herzogin Christina, angefertigt. Die Madama Christina zeigte großes Interesse für die höfischen Feste, die hauptsächlich von Filippo San Martino d'Agliè (1604–1667) organisiert wurden. San Martino d'Agliè, Höfling und Rat von Madama Christina, war eine der interessantesten Persönlichkeiten am Turiner Hof. Er verbrachte viele Jahre in Rom in der Hofhaltung des Kardinals Moritz von Savoyen. Als er zurück nach Piemont kam, wurde er für seine Kunstpatronage sowie als Komponist und Choreograf verschiedener Opern und Ballette bekannt. Siehe über San Martino d'Agliè: Kat. Ausst. Palazzo Madama 2009, Katalogseinträge S. 95–106; Comoli/Mandracci/Roggero 2005.
- 255 Insgesamt werden heute 13 Alben in der Biblioteca Nazionale und in der Biblioteca Reale aufbewahrt; siehe Griseri/Sciolla 1985. Clelia Araldi di Balme vergleicht die Miniaturen von Borgonio mit denen von Daniel Rabel (1578–1637), einem Künstler am französischen Hof, der Christina sicherlich bekannt war; siehe Kat. Ausst. Palazzo Madama 2009, S. 84.
- 256 „L'assidua e fedele servitù che da' nostri teneri anni ci ha resa il secretario et aiutante di camera Gioanni Tomaso Borgonio fu il motivo nostro comandarli due anni sono d'insegnare a leggere et scrivere al Prencipe di Piemonte nostro figliuolo amatissimo; Perciò restando noi della presente sua servitù molto soddisfatti, [...] per le presenti costituimmo il predetto Borgonio maestro da scrivere del suddetto Prencipe [...] col stipendio di lire 40, annue, una razione ordinaria et un luogo alla tavola del Maggiordomo“; datiert auf den 14.05.1673, ASTO, Camera dei Conti, Patenti e controllo finanze, 151, f. 171.

- 257 Warnke 1985, S. 18: „Der Titel eines Kammerdieners scheint zunächst die Rangstufe zu bezeichnen, die man dem neuen Gehaltsempfänger in der Hierarchie der Hofdienerschaft zuwies. Der Maler wird in den Kreis derjenigen Diener eingestuft, die um das persönliche Wohl des Fürsten besorgt sind; der Kammerdiener hatte jederzeit Zutritt zum Fürsten; ihm hatte er eigens einen Dienstest zu leisten. [...] Der Titel eines ‚valet de chambre‘ wurde nicht automatisch mit dem des ‚peintre du roy‘ verliehen; die Ernennung zum Kammerdiener war ein eigener Akt, eine Art Beförderung“. Es gibt viele Briefe von Borgonio, die auch Bitten um eine Erhöhung des Lohns und um Unterstützung für seine Familie enthalten. Ein Passus in einem Brief an Madama Christina erklärt seinen Werdegang: „Et ella sa' che severi anni sono troncai la strada alli miei studij sendo in procinto per dottorarmi per servirla, come hò sempre fatto ne suoi teneri anni per venerarla con i balletti, et altre galanterie; e già che hò havuto l'honor di servirla 16 anni vorrei, se così le piace, finire i miei giorni dove ho impiegato il fiore della mia gioventù, ma se Vostra Altezza Reale non m'assiste sarò poverissimo, e non potrò continuare, senza patire, di stare al Suo servizio“; Brief vom 28.06.1666, ASTO, Lettere particolari, B, 108.
- 258 „Havendo Vostra Altezza Reale agiunto à tante gratie quella d'accordarmi alloggio in Castillo anche per la mia famiglia ho licenziato la casa che teneva in piazza Castillo“; Brief vom 16.08.1673, ASTO, Lettere particolari, B, 108. Borgonio wurde auch mit anderen Posten betraut, wie etwa am 07.01.1675 mitgeteilt wurde: „Abbiamo voluto concedere la carica di blasonatore al segretario nostro Gioanni, Tomaso Borgonio, sicuri che come appropriata al suo talento sarà da lui esercitata come si conviene“. ASTO, Camera dei Conti, Patenti e controllo finanze, 155, f. 99.
- 259 Archivio Compagnia San Luca di Torino, zitiert nach Vesme 1963, Bd. I, S. 175.
- 260 Borgonio erwartete zum Beispiel die *Relatione* von Tesauro über Ivrea: „Venerdì passato fui presentare à Vostra Altezza Reale due lettere, per haver la relazione d'Ivrea da rimettersi al S.re Calcagni e la soddisfazione delle mie fatiche quando ne levai la pianta“; Datum nicht mehr lesbar, Februar 1670, ASTO, Lettere particolari, B, 108.
- 261 Brief vom 03.12.1671, ASTO, Lettere particolari, B, 108.
- 262 ASCT, Ordinati, vol. 209, Anno 1683, S. 252–253 (129).
- 263 ASTO, Lettere particolari, B, 108 – vor allem die Briefe vom 27.05. und vom 23.06. Zu dieser Reise siehe: Weigel 1991; Bourdon 2009, der schreibt: „Après un travail de réunion de la documentation dont il pouvait disposer (1669–1675), Borgonio effectue divers voyages pour repérer les lieux, confronter les cartes plus anciennes à la réalité et surtout dresser de nombreux relevés topographiques et paysagers de façon à rendre compte de la physionomie des vallées et à affiner la localisation des villages et des chemins“, S. 28.
- 264 „Ho stimato bene di levare la pianta ed alzata del tempio e convento di S. Andrea per metterlo nel libro del Piemonte.“ ASTO, Lettere particolari, B, 108, Brief vom 12.07.1672.
- 265 Die beiden Vogelschauperspektiven zeigen einmal die Stadt mit ihren Gebäuden (Tafel II.51) und zum anderen nur die Stadtbefestigung mit den Straßenzügen (Tafel II.52).
- 266 „All'ingresso d'essa verso Torino fa maestosa pompa la nuova porta qual alzandosi isolata sovra la falsa braga ch'è fra li due bastioni di S. Vittore e S.a Maria pare ch'alzi un arco trionfale alla magnificenza e grandezza del suo Sig.re.“ ASTO, Lettere particolari, B, 108, Brief vom 12.07.1672.
- 267 Gemeint ist hier der Pas de la Grotte des Échelles, der Lyon und Chambéry verbindet. Der Pass ist seit der Antike bekannt, aber wegen seines schmalen und schwierigen Weges nicht einfach zu begehen. Seit 1667 wurde die Straße auf Anordnung von Karl Emanuel II. verbreitert und zugänglicher gemacht. Zum Pass und zur Reise von Borgonio siehe auch Bourdon 2009.
- 268 „[Percorsi] la nuova strada della Crota per farne il disegno, dove in un'horrida solitudine fra balze e precipizij risplende à beneficio di tutt'il mondo con nuovo miracolo dell'Arte la liberalità e magnificenza di Vostra Altezza Reale. Ma nell'uscir dalla Crota per discenderne al piano restai oltremodo meravigliato nel veder l'inscrizione in profilo della strada fatta in un zoccolo basso in forma d'altarino senza rilievo ne ornamento posata sopra la nuda terra, fra scaglioni e pietre che toccano i caratteri, quali sono di bruttissima mano, e poco corrispondente al decoro di sì grande opera.“ ASTO, Lettere particolari, B, 108, Brief vom 23.06.1674.
- 269 „Onde io hebbi à dire che sarebbe stata molto meglio in luogo alto in faccia alla nuova strada, acciò venendosi di Francia facendo frontispicio et ornamento alla medesima si potesse leggere e godere andando senza trovarsi in necessità di volgersi alla parte sinistra e fermarsi un dopo l'altro per vederla. Onde dovendosi mandare [il disegno] in Olanda io l'ho messa al luogo e modo che m'è parso meglio.“ ASTO, Lettere particolari, B, 108, Brief vom 23.06.1674.
- 270 Das noch heute auf der Straße befindliche Monument entspricht der Abbildung im *Theatrum Sabaudiae*. Der Entwurf dieses Denkmals wurde wahrscheinlich nach den Zeichnungen von Borgonio gemacht, jedoch ohne den im Stich zu sehenden Baldachin ausgeführt. Im entsprechenden Text des *Theatrum* wird die Inschrift als „hic ad vivum repraesentata voluminis“ beschrieben, obwohl sie faktisch nicht vorhanden war. Dieser Punkt führt den idealisierenden Charakter des Prachtbandes erneut vor Augen.
- 271 „Mentre levavo la pianta di questa città ho osservato con particolare diligenza nella Piazza ch'è avanti al Castello il sito che si contende per fare il Cimitero de Poveri; dove trovo che essendo per antico errore angusto et irregolare il suolo crescerebbe in peggio fabbricandovisi una muraglia per linea

- diagonale et oltre l'indecenza che alla fronte d'un Castello darebbe si brutta figura, resterebbe la strada per le carrozze. Onde io sarei di parere che si facesse il Cimitero nell'altro fianco della Chiesa avanti la casa del Curato, dove il sito è più proprio e più grande, come Vostra Altezza Reale vedrà nel disegno che la città le manda.“ ASTO, Lettere di particolari, B, 108, Brief vom 27.05.1674.
- 272 Dies geht aus einigen Briefpassagen hervor, beispielsweise: „l'honor c'ho di servir la mia Real Padrona“, Brief vom 06.04.1667; oder „dall'affetto per la mia Real Padrona“, Brief vom 28.06.1669, ASTO, Lettere particolari, B, 108. Ferner fertigte Borgonio 1680 auf Wunsch von Maria Johanna Baptista eine Riesentafel mit ihrem Stammbaum an; siehe Ciabani 2003.
- 273 „In seguito a queste carte la fu A.R. fece fare i disegni di Piazza Castello, Piazza reale, l'Accademia, la Gran Galleria, et altre fino al numero di 28. ma non restano à carico della Città che le diece sopra scritte, come cose proprie, et inseparabili della medesima“; ASCT, Ordinati, 209, 1683, S. 252–253.
- 274 Es handelt sich normalerweise um ein oder zwei Personen, die Borgonio bei den Vermessungen halfen. Als Beispiel: Die Stadt Alba bezahlte im Jahr 1675 Borgonio und seinen zwei Helfern die Unterkunft bei einem Schankwirt; vgl. Peyrot 1985b, S. 9.
- 275 Giovenale Boetto (1603/04–1678) war Architekt und Militäringenieur, Kartograf, Maler, Stecher und Bühnenbildner. Laut Alessandro Baudi di Vesme machte Boetto seine Ausbildung bei einem flämischen Maler, der sich damals in Piemont aufhielt; siehe Vesme 1963, Bd. I, S. 143–148. In Öl gemalte Werke von ihm sind nicht erhalten. Er hat das Stechen wahrscheinlich beim Römer Jacopo Marcucci erlernt. Weitere, wenngleich unvollständige Angaben zum Künstler: Griseri 1961, 1969; Kristeller 1910; Katalogeinträge in Kat. Ausst. Palazzo Madama 2009, S.109–110, 126–127.
- 276 In einem Brief von Tesaurò an Herzog Viktor Amadeus I. (10.10.1632) wird das Werk angekündigt: „Il compendio delle eroiche attioni di Carlo Emanuele il Grande, intitolato *Dies fasti*, con figure di buon intaglio di ottimo disegno, libro che fu ritardato per la lentezza del disegnatore ma che sarà pubblicato prossimamente“, zitiert nach Vesme 1963, Bd. I, S. 145. Der Entwurf des Buches befindet sich heute in der Biblioteca Reale von Turin in der Abteilung *Manoscritti*.
- 277 Griseri 1961, S. 26, 32; Griseri 1969, S. 138. Die größte Sammlung der Kupferstiche von Boetto wurde von der Familie Rignon in Turin gesammelt und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in England versteigert. Viele sehr rare Stiche, die im höfischen Auftrag entstanden sind, befinden sich heute in der Biblioteca Reale und im Archivio Storico della Città in Turin.
- 278 Vesme 1963, Bd. I, S. 144. Der Stempel mit der Ernennung ist heute in den Turiner Archiven nicht mehr auffindbar.
- 279 Griseri 1969, S. 138.
- 280 Als Architekt arbeitete Boetto in der Rosenkranzkapelle in der Kirche S. Vincenzo Ferreri in Bra (1622), in der Kirche und im Kloster von S. Maria in Cussanio (1628–1648), in der Kapelle von S. Rocco in Fossano sowie in der bekannten Jesuitenkirche in Mondovì (ab 1665) – heute Chiesa di S. Francesco Saverio –, die von Padre Pozzo freskiert wurde. Siehe Vesme 1963, Bd. I, S. 143–148; Carboneri/Griseri 1966, S. 76; Griseri 1969.
- 281 Carboneri/Griseri 1966, S. 54.
- 282 Giovanni Paolo Morosino (unbekannte Lebensdaten). Über seine Person ist sehr wenig bekannt. Einige Vermutungen wurden von Peyrot 1985a, S. 50 angestellt, aber diese bleiben unsicher. Er bekleidete den Posten eines „Aiutante di Campo Generale nelle Armate“ und eines „Governatore dei Paggi di Sua Altezza Reale“; ASTO, Camerale, Patenti e controllo finanze, reg. 1676, 10, cc. 123 und 145; reg. 1682, e. 64. Zitiert nach Peyrot 1985a, S. 49. Siehe auch Rondolino, S. 17.
- 283 Peyrot 1985a, S. 49.
- 284 Simone Formento (unbekannte Lebensdaten). Er stammte aus der Stadt Vercelli. Architekt und Maler, freskierte er gemeinsam mit Francesco Ferrari einige Säle des Palazzo Reale (1653–1663) von Turin – diese Fresken sind aber heute verloren. Zur Dekoration und Ausstattung des Palazzo Reale siehe Griseri 1983; Di Macco 1988, 2002; Dardanella 2009; Wünsche-Werdehausen 2017a. Formento wurde am 2. Januar 1660 von Karl Emanuel II. zum „controloro di tutte le fortificazioni e le fabbriche, quali sono al presente e si faranno al venire, della città e forti di Vercelli“ ernannt; ASTO, Camerale, Patenti e controllo finanze, 1659–1660, e. 97. Weiteres zu Formento findet sich bei Vesme 1963, Bd. II, S. 475–476; Peyrot 1985a, S. 43–44.
- 285 „[...] in virtù di ordine di Vostra Altezza Reale in data delli 28 Aprile [sic!] 1668 mi comanda di fare il disegno pianta e alsata in prospettiva di Bardo“; ASTO, Lettere di particolari, F, 58, Brief vom 24.06.1668.
- 286 ASTO, Lettere di particolari, F, 58, Brief vom 29.06.1674: „Il controloro di forti di Vercelli per Vostra Altezza Reale Simone Formento sendo richiesto dal Sig.r Governatore di Luserna M.r Bescante à farli per Vostra Altezza Reale il disegno di cotesto luogo, è valle, desidera partirsi con saputa di Vostra Altezza Reale à qual avera la bonta provederli di ordine opportuno, per la mersede, come meglio piäsera fasendo profond.ma rivere.a come qui si inchina umilmente alli piedi di Vostra Altezza Reale“.
- 287 ASTO, Lettere particolari, B, 108: „Hò supplicato d'haver la ricompensa delle mie fatiche dalla città di Ivrea“, Februar 1670. Weiter im Brief schreibt Borgonio deutlich: „ne levai la pianta“.
- 288 „[...] la relazione d'Ivrea da rimettersi al S.re Calcagni“;

- ASTO, Corte, Lettere di particolari, B, 108, Brief vom Februar 1670.
- 289 Formento adressierte seine Briefe direkt an ‚Madama Reale‘.
- 290 Das Projekt einer *Reale Accademia di Savoia* wurde bereits unter Karl Emanuel II. initiiert, aber erst 1675 von der Herzogin Maria Johanna Baptista realisiert. In diese Militärakademie traten nicht nur Sprösslinge der savoyischen und piemontesischen Aristokratie, sondern auch Adelige aus ganz Europa ein. Zur *Accademia*, die auch in einer Tafel des *Theatrum Sabaudiae* dargestellt ist, siehe Kellenbenz 1961; Storrs 2000, besonders das Kapitel 5 „The Savoyard nobility“, S. 221–264; Bianchi/Wolfe 2017.
- 291 ASTO, Lettere di particolari, F, 58, Brief vom 06.07.1677.
- 292 „[...] dirò aver insignato al S. M.e di Livorno, S.r Barone San Gianis, Cavaglier Martin de la Venaria, Conte Cavoreto, un cavaglier todesco chiamato Ans Spiler, un francese M.r Anri Derprae, et molti altri SS.i cavaglieri, et per prova ò fatto molti volumi di geometria questo paese a la Real Corona di Savoia, al Re di Portogalo, al Cardinal Spada, al Abatte di Agliè, al M.se di Livorno, al Conte Calcagno“; ASTO, Lettere di particolari, F, 58, Brief vom 06.07.1677.
- 293 Über den angestrebten – doch nicht bekommenen – Posten schrieb Formento: „Mi fu promeso dal A.R. di acomodarmi nelli acasione della prima piasa vacante di Ingigniere ora si presenta quella del Ingigniere Castelamonte quale spero dalla bonta di Vostra Altezza Reale in quella esser acomodato almeno di un terso di tal impiego che con quello potra anche servire un parte per mantenere il figliuolo a dove Vostra Altezza Reale ci degnera mandarlo à compiere la sua professione di Ingignero“; ASTO, Lettere di particolari, F, 58, Brief vom 18.10.1683. Amedeo di Castellamonte (1613–1683), Sohn des berühmten Hofarchitekten Carlo, plante die zweite städtebauliche Erweiterung Turins und war an vielen herzoglichen Projekten beteiligt – wie etwa an Venaria, an der Cavalierizza Reale und am neuen Palazzo Reale.
- 294 Siehe Kapitel 1.2.
- 295 Giacomo Antonio Biga (unbekannte Lebensdaten). Aus einer angesehenen Familie von Savigliano stammend, wurde er am 13.10.1661 für „Il tippo e prospettiva fatta di questa città d'ordine di Sua Altezza Reale“ bezahlt. Vgl. Peyrot 1985a, S. 40. Die neue Zeichnung von Borgonio wurde nach Vorlage von Biga 1675 gemacht; vgl. Peyrot 1985a, S. 41.
- 296 Gerard de Lairese (1640–1711) war ein niederländischer Maler und Radierer. Er siedelte nach 1665 zuerst nach Utrecht und dann nach Amsterdam über, nachdem der Kunsthändler Gerard Uilenburg, Rembrandts Verwandter, ihn entdeckt und gefördert hatte. Seine Karriere endete abrupt um 1690, als Lairese blind wurde. Siehe Henkel 1928; Roy 1992.
- 297 Roy 1992, S. 91. Im *Het Groot schilderboek* (Le Grand Livre des peintres) wird die Theorie der Malereiprinzipien seit der Antike dargestellt.
- 298 Publius Cornelius Tacitus, *Historiae*, Bd. II, 17: „Florentissimum Italiae latus, quantum inter Padum Alpesquae Camporum & Urbium“.
- 299 Siehe Werkverzeichnis.
- 300 Siehe zum Beispiel das Frontispiz des Bandes *Angliae Scotiae Hiberniae et Germania Inferior* aus dem sogenannten *Atlas van der Hagen* (heute Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, Signatur KW 1049 B 10–13). Dirk van der Hagen, Kaufmann aus Amsterdam, ließ sich einen Atlas in vier Bänden anfertigen, deren Stiche aus verschiedenen Werken von der Druckerei Blaeu entnommen wurden. Der Band wird auf ca. 1690 datiert. Zu den kolorierten, zusammengestellten Atlanten für reiche Buchsammler siehe S. 83ff.
- 301 Jan Luyken (1649–1712) war Zeichner, Radierer und Dichter. Sein Lehrer im Radieren war wahrscheinlich Coenraet Decker, der ebenfalls für das *Theatrum* arbeitete. Gemeinsam mit seinem Sohn Casper veröffentlichte Jan Luyken 1694 ein Buch über Emblemata mit dem Titel *Het Menselyk Bedryf* (Die menschliche Aktivität), in dem die Berufe in den Niederlanden dargestellt sind – unter anderem natürlich *De Boeckdrucker*, *De Plaatdrucker* und *De Boekbinder*. Während seiner Karriere als Kupferstecher fertigte er mehr als 3200 Kupferstiche an. Zu Luyken siehe Henkel 1929; Hollstein 1940–2010, Bd. X, S. 118–144.
- 302 Eine Liste des Œuvres der Künstler, die für das *Theatrum Sabaudiae* gearbeitet haben, wurde im Bildarchiv des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag und in den Bänden von *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700* angelegt.
- 303 Coenraet Decker (1650/51–1685), auch als Coenraad Decker bekannt, Kupferstecher aus Amsterdam. Er war Schüler des bekannten de Hooghe. Siehe Berkhout 1913, S. 521–522; Hollstein 1940–2010, Bd. V, S. 138.
- 304 Gerard Valck (1651/52–1726), Kupferstecher, Kartograf und Verleger. Seit ca. 1680 war er gemeinsam mit Peter Schenk, seinem Schwager, in die Produktion und in den Verkauf von Karten und Globen involviert. Boon 1940, S. 48; Hollstein 1940–2010, Bd. XXXI, S. 215–231.
- 305 Abraham Blooteling (1640–1690) war ein Amsterdamer Radierer und Kupferstecher. Hollstein 1940–2010, Bd. II, S. 159–221.
- 306 Johannes de Broen, auch als Ioannis de Broen bekannt (unbekannte Lebensdaten).
- 307 In der letzten Ausgabe wurde die Druckermarken „A La Haye Chez R. C. Alberts“ eingefügt.
- 308 Siehe hier S. 34–35.
- 309 Jäger 1983.
- 310 Christoph Plantin (1520–1589) gründete 1550 eine Druckerei in Antwerpen, der auch eine Holzschneider- und Kupferstecherwerkstatt angeschlossen war. Die Druckerei war damals eine der bekanntesten europaweit. Besonders beme-

- kenswert ist, dass das Verlagsarchiv erhalten geblieben ist und dass dieses Unternehmen bis ins 19. Jahrhundert hinein unter dem Namen Plantin-Moretus überlebt hat. Ziegert 1888; Voet 1980–1983.
- 311 Jäger 1983, S. 11.
- 312 Für wenige Quadratzentimeter brauchte der Stecher oft einen ganzen Tag.
- 313 Jäger 1983, S. 12.
- 314 Romeyn de Hooghe (1645–1708). Maler, Zeichner, Kupferstecher und Karikaturist. Seine Haupttätigkeit lag auf dem Gebiet des Kupferstiches – nur sehr wenige Malereien und Raumdekorationen werden ihm zugeschrieben. Seine Radierungen stellen historische Ereignisse dar, für die er sehr bekannt wurde, da er einen markanten Stil entwickelt hatte. Er wurde von Johann III. Sobieski, König von Polen, als Dank für seine Darstellung der Siege des Königs über die Türken und für eine Allegorie auf dessen Kriegstaten geadelt. Seine Karikaturen von Ludwig XIV. und von Franzosen im Allgemeinen waren zu seiner Zeit sehr bekannt. Siehe Dallet 2009; Henkel 1924; Hollstein 1940–2010, Bd. IX, S. 118–132; Kat. Ausst. Winterpalais 2017; Landwehr 1970, 1973; Nierop 2008.
- 315 Siehe Ott 2010. Von Rommaryn wurde de Hooghe für die Anfertigung von 22 Ansichten von Delft, Overschie und Voorburg beauftragt (1687); vgl. Henkel 1924, S. 458.
- 316 Zu seinen Arbeiten gehörten die Abbildungen für eine niederländische Ausgabe des *Decameron* von Boccaccio (1697) sowie das Titelblatt und die Tafeln für die *Hieroglyphica* – heute werden Exemplare beider Werke im Rijksmuseum in Amsterdam aufbewahrt. Siehe Landwehr 1970, S. 193, 231.
- 317 Der Charakter des Künstlers wird oft als temperamentvoll beschrieben, da er durch sein Engagement in der Politik gelegentlich Probleme aufgrund seiner anstößigen Karikaturen bekam; vgl. Landwehr 1970. Die bekanntesten Blätter wurden von de Hooghe für das Schloss Het Loo (um 1695) und für das Lustschloss Salzdahlum (1694–1697) gestochen; siehe Völkel 2001, S. 88–89.
- 318 Ian oder Johannes oder Jan de Ram (1648 – vor 1696) war ein Amsterdamer Kupferstecher und Verleger. Henkel 1933; Hollstein 1940–2010, Bd. XVII, S. 301–303.
- 319 Peyrot 1985a, S. 52; Henkel 1933.
- 320 Robert Nanteuil (1623/1630–1678) war ein französischer Kupferstecher und Pastellzeichner, der am Hof von Ludwig XIV. aktiv war. Er wurde zum königlichen Hofkupferstecher ernannt. Für weitere biografische Daten siehe Adamczak 2011; Kat. Ausst. Musée Jenisch 2013.
- 321 „Nanteuil à représenté toute la France dans les personnages les plus remarquables qui la composoient“, behauptete Florent Le Comte in *Le Cabinet des singularitez d'architecture, peintre, sculpture et graveure*, Bd. I, Paris 1699, S. 189; zitiert aus Adamczak 2011, S. 14.
- 322 Archives Nationales, Paris, E9289, fol. 216, zitiert in Adamczak 2011, S. 48.
- 323 Geschrieben nach dem Tod des Künstlers am 17.03.1678; Adamczak 2011, S. 48.
- 324 „Le portrait du Roy, de la Reine, princes seigneurs et dames et personnes qualifiées du Royaume, que ledit Nanteuil graver ou tirera en profil, et ce durant vingt années“; Paris, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, ms. 347, t. X, fol. 275; zitiert in Adamczak 2011, S. 50.
- 325 Brief von François Planque, Agent für die Savoyer in Paris, an Marchese San Tommaso, 21.06.1669; zitiert in Vesme 1963, Bd. III, S. 731.
- 326 Di Macco identifizierte eine Zeichnung von Nanteuil mit dem Portrait des Sonnenkönigs – im Bestand der Biblioteca Reale (Turin) – als *trait d'union* für die Abbildung des Herzogs; Di Macco 1988, S. 78–79.
- 327 François Planque, der Agent für die Savoyer in Paris, schrieb diesbezüglich an Marchese San Tommaso am 21.06.1669 Folgendes: „Le sieur Nanteuil, le plus habille graveur du siècle, faisoit difficulté de travailler sur un très méchant tableau qu'on lui avoit remis“. Zitiert in Vesme 1963, Bd. III, S. 731.
- 328 Laurent Dufour (?–1687), war Maler am Turiner Hof und stammte aus einer Familie von Künstlern aus Saint-Michel-Maurienne in Savoyen. Ab ca. 1650 war er mit seinem Bruder Pierre in Turin tätig und seit 1663 für die Dekorationen des Palazzo Reale zuständig. Laut Griseri (in Kat. Ausst. Palazzo Madama/Palazzo Reale/Palazzina di Caccia di Stupinigi 1963, Bd. II, S. 209) malten die Brüder Dufour im Palast unter anderem einige Bilder aus den *Emblemata* von Tesauro, was durch eine Rechnung bestätigt wird: „Alli pittori Pietro e Lorenzo Dufour per otto gifre di pittura fatte per la soffitta della camera dell'alcova del Palazzo Reale verso il cortile, L. 48“. ASTO, Tesoreria generale, 1663. In den Jahren 1665 und 1672 wurde Laurent zum „Priore“ der Accademia di San Luca von Turin ernannt. Er war am Hof für seine Portraits der herzoglichen Familienmitglieder bekannt. Auf dem Bildnis von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours steht „Laurent du Sur [sic!] pinxit“. Diese Entstellung könnte aufgrund der verschiedenen Übertragungen entstanden sein. Vesme 1963, Bd. II, S. 421–435; Thieme/Becker, Bd. X, S. 91.
- 329 Adamczak 2011, S. 34.
- 330 Rechnung in ASTO, Camera dei Conti, Patenti e controllo finanze, r. 146, f. 41.
- 331 „Il solo protrato [sic! ritratto] dell'Altezza Sua Reale s'è conservato illeso, non senza a grandissima ammirazione del medesimo S.r Blaue“; ASTO, Lettere di particolari, C, 22, 15.03.1672. Siehe hierzu S. 29.
- 332 Siehe die Rechnung auf S. 36.
- 333 Das Wort ‚afgezet‘ bedeutete im Niederländischen des 17. Jahrhunderts ‚bunt‘.

- 334 De La Fontaine Verwey 1979a, S. 207. Sieh ferner zu den Koloristen Krogg 2010, S. 49.
- 335 Dirk Janszoon van Santen (1637/38–1708) war Sohn eines Amsterdamer Buchhändlers und Radierers. Er arbeitete als Kolorist für die Druckerei Blaeu sowie für private Buchsammler – wie etwa Michel van der Geijp, Jacob Cromhout und Nicolaes Witsers. Zu van Santen siehe De La Fontaine Verwey 1979b; Goedings 2011, S. 101–154; Goedings 2015.
- 336 Koeman 1970, S. 25. Hier sind die Bände in der Biblioteca Reale (Anhang II, Nr. 1) gemeint. Die zwei gesichteten kolorierten Erstausgaben in Turin zeigen einige Unterschiede in den Farben: Das Exemplar in der Biblioteca Reale hat eine leuchtendere Kolorierung als das Exemplar im Archivio Storico della Città di Torino (Anhang II, Nr. 7).
- 337 Siehe Goedings 2011.
- 338 Vgl. Horst 2011, S. 185.
- 339 Diese Überlegung, die nicht aus archivalischen Quellen, sondern aus einem stilistischen Vergleich der Exemplare des *Atlas Maior* stammt, stammt von Goedings 2011, S. 110–111.
- 340 Ein beeindruckendes Beispiel für eine solche personalisierte Publikation ist der sogenannte *Atlas Van der Hem* – heute in der Österreichischen Nationalbibliothek. Dieser Atlas wurde für Laurens van der Hem (1620–1678), einen reichen Rechtsanwalt aus Amsterdam, erstellt: Die Struktur des elfbändigen *Atlas Maior* von Blaeu erweiterte er mit gedruckten und gezeichneten Karten, Stadtveduten und Texten. Abschließend ließ er ihn von Dirk Janszoon van Santen kolorieren und dekorieren. Der Atlas befindet sich heute in Wien, da er von Prinz Eugen von Savoyen 1730 bei einer Versteigerung von Adriaan Moetjens d. J. in Den Haag erworben wurde. Siehe dazu Goedings 2011, S. 101–154. Die Kontakte von Eugen von Savoyen mit Buchhändlern und Verlegern in den Niederlanden werden im folgenden Kapitel 3 vertieft.
- 341 Übersetzt als *Die Kunst der Illuminierung oder die richtige Art der Wasserfarben*. Das Manual wurde von Edward Norgate auch ins Englische als *An Excellent Treatise of the Art of Limning* übersetzt. Siehe Goedings 2011, S. 103–105.
- 342 Siehe Fußnoten 20 und 155.
- 343 Diese Exemplare der Kupferstiche wurden in Rom bei einem Antiquar gesichtet. Die Kolorierung wurde mitunter bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts angebracht, um den Ankaufspreis der Stiche zu erhöhen. Für diesen Hinweis bedankt sich die Autorin bei Dr. Carlo Beccarini von der *Libreria Antiquaria Prometheus*, Rom.
- 344 In der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Signatur: 2° Mapp. 32, I–II.
- 345 „Hic alta ædium moles assurgit turrilis arcibus munita, apertissimum scilicet post venationem receptaculum, conclavium numero, & splendore spectabile. Ad latera verò protenditur utrinque viridarium florum labyrinthis, & sublimi in medio pyramide, marmoreis sussultá signis, conspicuum“, so die Beschreibung des *Parcus Vetus*.
- 346 Die Karten des Regio Parco, des Jagdareals des Herzogs, zeigen einen bescheidenen Bau. Siehe beispielsweise die Karte, datiert auf die Mitte des 17. Jahrhunderts, in: ASTO, Corte, Carte Topografiche per A e B, Torino, fol. 14.
- 347 Über die Identität dieses Künstlers wurde viel diskutiert, bis dato aber noch keine sichere Quelle gefunden. Im Inventarkatalog von Venaria Reale werden die Bilder Giovanni Battista Abret (unbekannte Lebensdaten) zugeschrieben. Andere sehen in Pieter Bolckmann (1638–1710), niederländischer Künstler, der seit 1679 in Turin unter dem Namen Pietro Borgomans tätig war, den Schöpfer der Serie; vgl. Griseri 1967a, S. 177; Di Macco 1988, S. 34–57; Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, S. 326–341. Siehe auch Bolckmann im Künstlerarchiv des RKD (auch online: www.rkd.nl). Die Veduten wurden von Di Macco 1988, S. 34, mit dem Stil von Pierre Patel (Abb. 97), Schloss Versailles, ca. 1668, verglichen.
- 348 Die Serie umfasst folgenden Darstellungen: Schloss Mirafiori, ca. 1670, 78,5 × 147,5 cm, heute auf Schloss Racconigi (Inv. R 6759); Schloss Viboccone, ca. 1670, 74 × 105 cm, heute auf Schloss Stupinigi (Inv. n. 215 B.A.); Vigna von Kardinal Moritz, ca. 1670, 78 × 128,5 cm, heute auf Schloss Racconigi (Inv. R 6758); Schloss Valentino, ca. 1670, 77,5 × 145,5 cm, heute im Museo Civico d'Arte Antica, Turin (Inv. 530/D); Vigna von Madama Reale, ca. 1670, 79,7 × 129 cm, heute im Museo Civico d'Arte Antica, Turin (Inv. 532/D); Schloss Rivoli, ca. 1670, 80 × 131,6 cm, heute im Museo Civico d'Arte Antica, Turin (Inv. 533/D); Schloss Venaria, ca. 1670, 78,5 × 135 cm, heute im Museo Civico d'Arte Antica, Turin (Inv. 531/D). Siehe Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, Kat. Nr. 345, 346, 348, 351, 356, 357 und 359.
- 349 Für Venaria und die Vigna di Madama Cristina kann man weitere bildliche Quellen in der Vergleichsanalyse heranziehen, die aber von diesen Serien und Stichen abweichen, da beide Residenzen in *La Venaria Reale Palazzo di Piacere e di Caccia* (1672) von Carlo di Castellamonte und in *Le Delitie. Relazione della Vigna di Madama Reale* (1667) von Filippo San Martino d'Agliè abgebildet wurden.
- 350 Guarino Guarini (1624–1683), Theatiner, war in Rom, Sizilien, Paris, Turin und Modena als Architekt tätig. Er wurde von Herzog Karl Emanuel II. 1668 zum Architekten der Cappella della Santissima Sindone ernannt. Die aktuellste und vollständigste Literatur zu den Werken Guarinis bieten Dardanella/Kleiber/Millon 2006.
- 351 Die *Dissegni [sic!] d'Architettura civile et ecclesiastica* wurden vom Verleger Domenico Paulino herausgegeben, wahrscheinlich nach einem Impuls von den Ordensbrüdern des Theatiners, die noch die Kupferplatten hatten. Das Buch besteht aus zwei Teilen: ein erstes Kapitel mit neuen Elementen

- innerhalb der architektonischen Ordnungen und dann ein zweites mit der Darstellung der Bauten von Guarini. Vgl. De Bernardi Ferrero 1966.
- 352 Francesco Borromini (1599–1667), Meister der barocken Architektur in Rom, prägte gemeinsam mit Cortona, Bernini und Carlo Fontana das Gesicht des neuen Rom. Guarini war in diesen Jahren auch in Rom als Novize tätig, wo er seine Interessen für Geometrie und Stereotomie vertiefen konnte. Einige Zeichnungen von Borromini mit der synoptischen Projektion wurden für die Kirche und die Kuppel von Sant'Ivo alla Sapienza in Rom gemacht und werden heute in dem Bestand der Albertina in Wien aufbewahrt (siehe zum Beispiel die Zeichnungen AZ.Rom 500, AZ.Rom 509, AZ.Rom 512). Zu den Zeichnungen Borrominis siehe Thelen 1967; Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni/Albertina 2000.
- 353 Peyrot 1985a, S. 23.
- 354 Matteo Sanmicheli (ca. 1460–post quem 1528) war in der Lombardei, in Genua sowie im Piemont aktiv. Ein bekanntes Werk von Sanmicheli ist das Grabmal für Galeazzo Cavassa in der Chiesa di San Giorgio in Saluzzo (1522/23), in dem viele Elemente der Dekoration, wie Ranken und Puttenköpfe später auch für die Edicola del Santissimo Sacramento verwendet wurden. Zu Sanmicheli und zur Edicola siehe Vesme 1895; Vesme 1963, Bd. IV, S. 1582–1583; Mamino 1998a; Perin 2000; Caldera 2008.
- 355 Die Zeichnung (Signatur 3813 DS) ist auf den 31.10.1528 datiert.
- 356 Psalm 118, 23.
- 357 Die Geschichte des Wunders von Turin lautet frei übersetzt aus dem *Theatrum Sabaudiae*: „Am 6. Juni 1453 geschah in Turin das bekannte Wunder mit der konsekrierten Hostie und mit seinem Schaukasten aus Silber, welchen die Priester Monstranz nennen. Diejenigen, die die Stadt Exilles [ein Dorf im Susatal] einnahmen, plünderten die Monstranz und verpackten sie auf ein Lasttier. Am Obstmarkt der Stadt [Turin] angekommen, stolperte das Maultier und es öffnete sich der Sack [der Plünderen] von allein, wodurch sich die Monstranz in die Luft erhob: dann fiel sie zu Boden und ließ die Hostie wie einen strahlenden Stern vor dem beobachtenden Volk in der Luft schweben. Diese blieb solange, bis der Bischof Ludovico Romagnano und der Klerus mit einem Kelch kamen. Der Bischof hob ihn in die Höhe und langsam begann die Hostie sich in den Kelch zu senken.“
- 358 Siehe ASCT, Ordinati, 1683, vol. 209, S. 252–253.
- 359 Wie in Kapitel 1.2, Fußnote 70 erwähnt, war die Darstellung der Edicola schon in der ersten Phase der Entstehung des *Theatrum Sabaudiae* geplant: „[...] sarebbe gran gloria della città [Torino] che in esso [Theatro delle città più principali d'Italia] si uedesse l'antichità, forma, e singolarità d'essa [...] e così con questa occasione procurare di notificare l'insigne miracolo che Dio Benedetto si compiacque operare li 6 di Giugno 1453“; ASCT, Ordinati, 1660, vol. 193, c. 152 r.–v., bereits veröffentlicht in Rondolino 1903, S. 21–22, und in Roccia 1985, S. 84.
- 360 Für eine solche legte Karl Emanuel I. (1562–1630) den Grundstein. Zur leidenschaftlichen Sammlertätigkeit des Herzogs siehe Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016. Auch Kardinal Moritz von Savoyen (1593–1657) besaß eine bedeutende Gemäldesammlung, die er während seiner Zeit in Rom aufbaute und die nach dem aktuellen Geschmack zusammengestellt wurde. Siehe hierzu Di Macco 1995 und Oberli 1999.
- 361 Völkel 2001, S. 277.
- 362 Siehe Kapitel 1.2, S. 26.
- 363 „[...] apparisse nella positura come giace, che esprima l'amenità della campagna [...] de boschi et altre cose ch'all'amenità congiungono ornamento e bellezza.“ Brief von Emanuel Philibert Amadeus von Savoyen-Carignan an den Bürgermeister der Stadt Carignano, undatiert, in: Archivio Storico della Città di Carignano, I, Lettere di Emanuele Filiberto Amedeo di Savoia; zitiert in Peyrot 1985a, S. 23.
- 364 Kemp 1992, S. 7.
- 365 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio), *De architectura libri decem*, 1. Jh. v. Chr. Hier in der Ausgabe mit einer deutschen Übersetzung von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964. Die „species dispositionis“ sind: die „ichnographia“, die „orthographia“ und die „scenographia“.
- 366 Vitruv, Liber Primus, II, S. 2.
- 367 Vitruv beschreibt die „scenographia“ als „frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus“; Liber Primus, II, S. 2. In der übersetzten und kommentierten Ausgabe von Daniele Barbaro (Venedig 1556) wird die „scenographia“ aber als „Profilo [che] è adombratione della fronte, & de i lati che si scostano, & una rispondenza di tutte le linee al centro della sesta“ interpretiert und so von Barbaro erklärt: „La terza idea è il profilo, detto sciografia, dal quale grande utilità si prende, perche per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze de i muri, de gli sporti, delle ritrattationi d'ogni membro“; Libro Primo, S. 30. Siehe hierzu Krufft 1985.
- 368 Vitruv, Liber Primus, II, S. 2.
- 369 Francesco Lanfranchi (1610–1669) war ein Turiner Architekt und entwarf viele Bauten in der Residenzstadt, wie etwa die Kirche von San Rocco, die Kirche der Visitazione und den Hauptaltar in der Kirche des Corpus Domini. Sein Entwurf für den Palazzo di Città befindet sich in ASCT, Tipi e disegni, 1.1.2. Zu ihm und dem Turiner Rathaus siehe Cifani/Monet- ti 1983; Quirico 1984; Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, S. 60–61.
- 370 Der bis dato imposanteste und genaueste Stadtplan der Antike war die *Forma Urbis Romae*, die unter Kaiser Septimius Severus zwischen 203 und 211 n. Chr. geschaffen wurde. Der

- Plan war ca. 18 m breit, 13 m hoch und auf 150 Marmorplatten an einer Innenwand des Templum Pacis in Rom angebracht. Siehe hierzu Anderson 1984.
- 371 Alberti (*De re aedificatoria*, geschrieben ca. 1450, veröffentlicht 1485) bezeichnet Perspektive und Schatten als Medium der Malerei und nicht als Instrument des Architekten.
- 372 Denis Diderot/J. B. le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1772. Hier ist aus dem Lemma „Architecte“ zitiert, Bd. 1, S. 616.
- 373 Die Herrlichkeit war ein Attribut des Herrschers: „[...] Virtù, & ornamento de' Principi sia la Magnificenza“, wie Emanuele Tesauro in seinem Panegyrikus *La Magnificenza*, Turin 1627, schrieb. Über die historische Bedeutung der *magnificentia* in Architektur siehe Gampp 1994.
- 374 Struck 2017, S. 101. Darüber hinaus siehe Völkel 2001, S. 11–16; Di Macco 2002, S. 363. Di Macco zeigt in ihrem Aufsatz die gezielte Politik des Hofes für die Repräsentation Turins. Als Hinweis werden hier die Worte des Architekten Castellamonte aus *Venaria Reale*, 1672, S. 85 zitiert: „La Magnificenza [...] hà per fine l'Eternità, l'Utilità, et il Decoro, et ha per oggetto le Fabbriche, quali con la mole loro rendono immortale il nome degli Edificatori“.
- 375 Elias 1969, S. 85 nennt es „Standesethos“.
- 376 *Encyclopédie*, planches, II, *Architecture*, Cinquième partie.
- 377 Panofsky 1927, S. 268.
- 378 Elias 1969; zur medialen Repräsentation siehe Völkel 2001; Struck 2017.
- 379 Panofsky 1927.
- 380 Siehe beispielweise Garms 1995; De Seta 2011; Gauna 2012a; Kat. Ausst. Palazzo Correr 2014.
- 381 Giovanni Battista Falda, *Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII*, 1665. Auf diesen Band folgten noch das *Secondo libro* (1667) und das *Terzo libro* (1669), die ebenso vom Verlag De Rossi veröffentlicht wurden. Zu Faldas Stichserien siehe Krautheimer 1985, S. 143–147; Connors 2012; De Seta 2000.
- 382 Siehe Kapitel 2.1.1 über Borgonio.
- 383 Über die Darstellung von Bergen in der Geschichte siehe Nicolson 1959; Kat. Ausst. Bibliothèque Nationale 1984; Kongressakten Chambéry 1991; Debarbieux 1997. Über die Bergdarstellung der Berge für die Savoyer und im *Theatrum Sabaudiae* siehe Weigel 1991; Gal 2015; Gal/Perrillat 2015.
- 384 Siehe die Serie von 12 Tafeln *Alpenlandschap met een diepe vallei Grote landschappen*, gestochen von Johannes und Lucas van Doetechum, veröffentlicht von Hieronymus Cock.
- 385 In der Widmung am Anfang des ersten Bandes heißt es: „[...] quæ gelu æterno velut adamante obseratæ“.
- 386 Siehe Al-Baghdadi 2018, besonders S. 290–298, wo die Rolle der Savoyer auch als Beschützer der Grenzen des Heiligen Römischen Reichs zum ersten Mal ausführlich thematisiert wird.
- 387 Die Karte, angefertigt im Jahr 1680 und der ‚Madama Reale‘ Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours gewidmet, ist ca. 2,2 × 1,7 m groß und besteht aus 15 Blättern (siehe Abb. 1). Graveur war der Turiner Giovanni Maria Belgrano. Über die *Carta Generale degli Stati* siehe Errera 1904; Kat. Ausst. Palazzo Madama 1981.
- 388 „La prospettiva interna di detta Chiesa [del Corpus Domini] con tutte le sue parti et ornamenti, fatica molto ardua, e difficile“; ASCT, Ordinati, 1683, vol. 209, S. 252–253.
- 389 Wie aus verschiedenen Quellen hervorgeht, wurden in den Schränken Bücher, wertvolle Prunkrüstungen, aber auch Gemmen und Kuriositäten aufbewahrt. Siehe Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016.
- 390 Da die Galerie heute nicht mehr existiert, ist die Tafel aus dem *Theatrum* für eine Rekonstruktion von zentraler Bedeutung. Zur *Galleria* und dem Projekt von Zuccari siehe Klieemann 1997/1998; Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016, hier besonders die Beiträge von Maria Carla Visconti, Patrizia Tosini und Franca Varallo.
- 391 Peyrot 1985a, S. 40. Die Vorzeichnung konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht wiedergefunden werden.
- 392 Vgl. Fußnote 295.
- 393 Die Probedrucke werden in ASTO, Corte, Storia della Real Casa, cat. 5, m. 1 zwischen den verschiedenen handgeschriebenen Beschreibungen der jeweiligen Städte des *Theatrum* aufbewahrt.
- 394 „S. IOANNIS Civitatem, quam diximus esse totius primariam Regionis, nullus tuetur murorum ambitus, nec sumptuosius illustratur ædificiis Civium privatorum, qui mediocritatis, ac parsimonix studiosi lucrum ex mercimoniorum exercitio facientes malunt esse divites, quam videri.“
- 395 Siehe das folgende Kapitel 2.2.1.
- 396 *Atlas Maior, sive Cosmographia blaviana*, Amsterdam ab 1662, 11 Bde.
- 397 *Dissertatio Historiam Sabaudiae epitomatam exhibens*, in *Theatrum Sabaudiae*. Hier die Widmung des Verlegers: „Qvo tempore primam Atlantis nostri Majoris Editionem parabamus, non tantum documentis ad Descriptionem transitus Alpium & Provinciarum Dominio Sabaudico subditarum necessariis destituti, verum & ex parte veritati repugnantibus decepti fuimus; quapropter de rei veritate accuratius edocti operae pretium duximus, singulari novoque de ea re volumine Publicum impertiri, atque insuper utilitati simul & delectationi Lectorum consulentes, Tabulis quae inibi exhibentur, speciem quandam Relationis Historicae itidemque Geographicae Descriptionis Provinciarum Sabaudiae praefigere.“
- 398 Für die Bedeutung der *antiquitas* für die Savoyer siehe Al-Baghdadi 2018. Hier zitiert die Wissenschaftlerin das Werk von Samuel Guichenon *Histoire généalogique de la Maison*

- de Savoye* (1660), wo er im Kapitel „De l’Ancienneté de la Famille & Noblesse de la Royale Maison de Savoye“ schreibt: „Il n’y a rien qui donne plus d’éclat & de lustre à la Noblesse d’une Famille que l’Ancienneté“; zitiert nach Al-Baghdadi 2018, S. 306.
- 399 Auch wenn der Marmorbogen schon damals schwer unter Unwetter und Zerstörungen gelitten hatte, werden im *Theatrum Sabaudiae* seine Dekorationen und Inschriften rekonstruiert: Auf dem Fries finden sich die Darstellung der Opferung von Tieren an die Göttern zur Ehrung des Augustus sowie der Name der Völker unter Cottius, die den Bogen errichteten.
- 400 Das Denkmal existierte schon damals nicht mehr und wurde daher im Text von dem anonymen Autor rekonstruiert. Zum *Tropaeum* siehe Lamboglia 1965. Zur Historisierung des Alpenraumes Al-Baghdadi 2018.
- 401 „Id debatur CAROLI EMANVELIS II. Allobrogum Ducis magnificentiae, qui, cum eo effet ingenio, ut nihil intentatum relinqueret, resque, quo magis ab allis desperatas, facilius, feliciusque amplecteretur, ut primum anadvertit, se eo facto, non suorum modo, verum etiam exterorum commodo consulturum, rem adeo urgere aggressus est, ut antequam diem extremum clauderet [...] eandem cum summa omnium admiratione, ac saeculorum omnium plausu, ad finem, exitumque perduxerit.“
- 402 Die weiteren empfohlenen Autoren sind hier Francesco Agostino della Chiesa (*Cardinalium, Archiepiscoporum, Episcoporum, et Abbatum Pedemontanae Regionis Chronologica Historia*, Turin 1645), Giovanni Maria Belletto (*Disquisitionis clericalis*, Rom 1635) und Francesco Clerc (*Recueil des Bulles des Souverains Pontifes touchant les droits & privilèges de l’Abbaye de S. Michel de la Cluse en Piémont*, Turin 1670). Die Lektüreempfehlung erfolgt dabei in folgender Weise: „Si quis plura de hoc Monasterio, cujus exactam damus Ichnographiam, scire desiderat, legat ...“
- 403 Pietro Gioffredo (Nizza 1629–1692) wurde 1653 zum Priester geweiht. Er war Gelehrter, Bibliothekar, Lehrer von Viktor Amadeus II. und Experte für die römische Antike. 1658 veröffentlichte er die Geschichte seiner Heimatstadt: *Nicaea civitas sacris monumentis illustrata*. Daher wurde er 1663 zum *Storiografo della Real Casa* ernannt, womit seine steile Karriere am Hof anging. 1679 wurde zum *Cavaliere dell’Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro* erhöht.
- 404 Maria Luisa Doglio schreibt einige lateinische Übersetzungen Giovanni Gioffredo zu. Ob er Verwandter von Pietro war und über seine Rolle am Hof ist bis heute nichts bekannt. Vgl. Doglio 1985, S. 34.
- 405 Doglio 1985, S. 29.
- 406 Diese These wird auch von Doglio 1985, S. 29, unterstützt, die die Handschriften von Carcagni, Gioffredo und von Marchese di Pianezza identifizieren konnte. Die *Relationi* befinden sich in ASTO, Corte, Storia della Real Casa, cat. 5, m. 1, „Minute delle descrizioni delle città e luoghi principali de’ Stati di Sua Altezza Reale che sono state stampate in Olanda dalli stampatori Blaeu nell’Atlante coll’Instruzione mandata alli detti stampatori“.
- 407 Goedings 2011, S. 183.
- 408 Emanuele Tesauo (1592–1675) stammte aus einer wohlhabenden Familie aus Savigliano, einer reichen Provinzstadt im Piemont. 1611 trat er in die Compagnia di Gesù ein, bis er 1634 Weltgeistlicher wurde. Tesauo war Teil des Hofstaats von Prinz Thomas von Savoyen-Carignan (1596–1656) und folgte ihm während der Kriegskampagnen nach Flandern und durch das Piemont. Seit 1643 lebte Tesauo am Turner Hof, wo er vom jungen Prinzen die Titel „Istoriografo di Corte“ und „Precettore“ verliehen bekam. Zum Leben Tesauos siehe Claretta 1875, der die Geschichte der Familie Tesauo untersucht. Seine Beurteilung der literarischen Produktion von Emanuele Tesauo ist aber streng und spiegelt den Zeitgeist der Epoche wider: „L’Abate Emanuele, storico ed epigrafista, che fu tenuto in gran conto à suoi tempi, e lasciò una quantità di opere, di cui la massima parte è censurabile per il corrotto stile di quell’epoca“, S. 117. Weitere Literatur über Tesauo und seine Arbeit am Hof: Raimondi 1961; Doglio 1998, 2002. Weitere spezifische Literaturangaben folgen in den nächsten Fußnoten.
- 409 Panegyriken und Lobreden wurden schon ab den 1630er Jahren verfasst und nochmals in dem Sammelband *Panegirici et ragionamenti del conte d. Emanuele Tesauo* (1659), Christina von Savoyen gewidmet, erläutert. Diese Reden wurden für verschiedene Anlässe geschrieben – wie etwa *L’Heroe* für die Begräbnisfeier von Prinz Thomas von Savoyen (1656), *Il Cylindro*, eine Trauerrede für Moritz von Savoyen (1657), aber auch *Il Diamante* (1659) oder *La Fenice* (1632), die für die Hochzeit Christinas und für die Geburt des Prinzen Franz Hyazinth verfasst wurden.
- 410 Andreina Griseri schreibt das ikonografische Programm einiger Räume des Palazzo Reale in Turin Tesauo zu. Zu weiteren Literaturangaben siehe Fußnote 328.
- 411 Griseri 1967b, 1983; Neukirchen 1997; Barberi Squarotti 2012; Bárberi Squarotti/Colturato 2018.
- 412 Die Beschreibungen der Dekorationen von Venaria befinden sich in der Sektion *Regiarum Aedium ornamenta*. Giovanni Barberi Squarotti merkt an, dass die Programmerrläuterung dieser Fresken mit der Beschreibung, die im Text von Castellamonte, *Venaria Reale*, geliefert wird, übereinstimmt: In diesem Fall wurde der lateinische Text von Tesauo übersetzt und als Worte von Bernini, der im Buch in einem fiktiven Rundgang durch die Schlossanlage geführt wird, angeführt. Siehe auch Fußnote 182. Weitere Erläuterungen zu einigen Dekorationen von Schlössern und Palästen in den *Inscriptiones* betreffen beispielsweise die Fresken des Schlosses Rivoli

- (*Ripularum Aulae Ornamenta*) und diejenigen des Turiner Rathauses (*Urbani Praetorii Augustae Taurinorum Ornatus*).
- 413 *Inscriptiones*, Regia Venatio, S. 44, Bd. I.
- 414 Auf dem Frontispiz des *Il Cannocchiale* wird die Allegorie der Malerei gemeinsam mit der Allegorie der Dichtkunst dargestellt: Die letzte schaut durch das Fernrohr in die Weite und kann daher auch ferne Bilder wahrnehmen. Zu dieser Anmerkung und zum Verhältnis von Malerei und Dichtkunst in Tesauros Werk siehe Schütze 2004. Weitere Literatur zum *Cannocchiale*: Zanardi 1980; Doglio 1998, 2002; Benassi 2008; Hänsl 2008; Barberi Squarotti 2012; Scharold 2018.
- 415 *Il Cannocchiale Aristotelico*, Turin 1654 – hier in der Ausgabe von 1663, S. 11.
- 416 *Il Cannocchiale*, 1663, S. 732.
- 417 Im Originaltext „argute“. Das barocke Konzept der *Argutezza* (oder *Acutezza*), der scharfsinnige Stil, verwendet überraschende Wendungen und ungewöhnliche syntaktische Verbindungen, um beim Leser Erstaunen und Bewunderung hervorzurufen; vgl. Neukirchen 1997, S. 192. Das gilt auch für die bildenden Künste: Tesauro betont, dass „niuna pittura adunque, niuna scultura merita il glorioso titolo d’ingegnosa, se non è arguta“, in *Il Cannocchiale*, 1663, S. 79. Zur Metapher bei Tesauro siehe Raimondi 1961; Lange 1968; Zanardi 1980; Neukirchen 1997.
- 418 *Il Cannocchiale*, 1663, S. 11.
- 419 Dass die Lobrede zweisprachig verfasst wurde, dürfte nicht nur aus dem Grund erfolgt sein, um die Herkunft der Herzogin zu betonen, sondern auch praktische Gründe gehabt haben. Denn Maria Johanna Baptista wurde gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Francisca Elisabeth von den Nonnen des Klosters von Sainte-Marie in der Rue Pavée, in Paris, erzogen; sie dürfte also nur über eine oberflächliche Bildung verfügt haben und dementsprechend des Lateins nicht mächtig gewesen sein; siehe hierzu Brugnelli Biraghi/Denoyé Polone 1996, S. 12–13.
- 420 Zu Herrscherbildern und zu ihrer literarischen Transposition siehe Waetzoldt 1908; Köstler/Seidl 1998; Pfisterer 2002; Horn 2010; Warnke 2011; Krems/Ruby 2016; Maria Beatrice Failla in Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016, S. 25–29. Zu der Frage der politischen Wertigkeit einer Beschreibung von Ludwig XIV. statt seines Portraits in der *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roi* (1671) von Félibien siehe Marin 2005, S. 333–346.
- 421 Karl Emanuel I., *Simulacro del vero principe*, undatiertes Manuskript in ASTO, Corte, m. 15, b. 3, fasc. 2, car. 1. Das Werk wurde erst 1979 von Maria Luisa Doglio im Turiner Archiv entdeckt und 2005 herausgegeben; siehe: Doglio 2005. Zur Einbettung der Herrscherbilder am Turiner Hof siehe Doglio 1992.
- 422 Giovanni Battista Marino (Neapel 1569–1625), erlebte seine ersten Erfolge als Dichter schon in seiner Heimatstadt. Um 1600 befand er sich in Rom und gehörte dem Gefolge des Kardinalnepoten Pietro Aldobrandini an. Als der Gönner nach Ravenna zog (1606), folgte Marino ihm – auch wenn er diese Stadt als „un deserto, che non l’abiterebbero i zingari“ beschrieb. 1608 befand er sich in Turin, wo er offensichtlich auf eine Anstellung am Hof hoffte. Er verfasste einige Werke wie *Dicerie sacre*, *Il letto* und *Il balletto delle Muse*. Sie markieren den Ausgangspunkt seiner Konkurrenz zum Dichter Gasparo Murtola, der sogar nach einer Schlägerei auf Marino schoss. Nach einer Anklage wegen einiger anstößiger Verse wurde Marino von der Inquisition verfolgt. Schließlich wurde er wegen eines ausfälligen Gedichtes gegen den Herzog verhaftet und saß mehr als ein Jahr im Gefängnis. 1614 floh er nach Paris, wo er von Maria de’ Medici protegert wurde. Dies war die fruchtbarste Zeit für Marino, während der er einige Projekte, die er bereits in Neapel begonnen hatte, zu Ende brachte: So erschien *Adone* (1617), *La Galeria* (1619) und die *Sampogna* (1620). 1623 reiste er gemeinsam mit Moritz von Savoyen nach Rom und kehrte dann nach Neapel zurück, wo er 1625 starb. Zu Marino und seinen Werken siehe Borzelli 1927; Ackerman 1961; Guglielminetti 1995; Russo 2008; Bárberi Squarotti/Alonzo 2012.
- 423 Zu den Attributen zählen „[l’]Elmo di Buglione [...] [e la] corazza del Conte Verde“. Mit Goffredo di Buglione ist Gottfried von Bouillon (ca. 1060–1100) gemeint, der ein legendärer Kreuzritter war, und Amadeus VI. von Savoyen (1334–1383), genannt ‚der grüne Graf‘, kämpfte gegen die Osmanen, aber auch für die Hegemonie der Savoyer; beide zählen zu den Heroen des Hauses Savoyen.
- 424 Anlass der Reise waren die politisch bedeutsamen Hochzeiten von Margherita von Savoyen (1589–1655) mit Francesco Gonzaga am 19. Februar 1608 und ihrer Schwester Isabella (1591–1626) mit Alfonso d’Este am 22. Februar.
- 425 Giovanni Ambrogio Figino (1548–1608), lombardischer Maler, Lieblingsschüler von Giovanni Paolo Lomazzo, der ihn in seinem *Trattato dell’arte della Pittura* mehrmals erwähnt. Er arbeitete als geschätzter Porträtmaler. Er wurde 1605 von Karl Emanuel I. nach Turin gerufen und nahm an der Dekoration der *Grande Galleria* teil. Siehe zu ihm Vesme 1963, Bd. II, Turin 1966, S. 472; Ciardi 1968, 1997; Kliemann 1997/1998; Patrizia Tosini in Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016, S. 65–73.
- 426 Das Traktat ist als Dialog zwischen zwei Literaten konzipiert, welche die Frage diskutieren, ob der eigentliche Zweck der Malerei die Schönheit oder die Nützlichkeit sei. Dabei werden antike sowie zeitgenössische Positionen erörtert. Am Ende wird Figino gefragt, der auf die didaktische Qualität der Malerei hinweist. Vgl. Doyle-Anderson/Maiorino 2016.
- 427 Ein weiterer Aspekt, der im Text von Marino verfolgt wird, ist die Anspielung auf Realität und Fiktion, in der auch der

- Name Figino – „hai del fingere il nome“ – miteinbezogen wird.
- 428 *Il Ritratto*, Sestine 88 und 89, S. 86–87.
- 429 Zur Literatur und bildenden Kunst: Lee 1967; Praz 2012; Weisstein 1992; Paulicelli 1996. Zu Marino und der Malerei siehe die neue Auflage von *La Galeria* mit dem Aufsatz von Alessandra Ruffino; Ackerman 1961; Albrecht-Bott 1976; Moses 1985 (mit einer ausführlichen Liste der vorigen Publikationen, S. 83); Schütze 1992; Stoichita 2004. Weiterhin analysiert Marianne Albrecht-Bott die „Grenzen“ der Darstellung in der bildenden Kunst und in der Dichtung: Das Motiv, figürliche Portraits als unzureichend zu beurteilen, da sie auf die äußere Erscheinung beschränkt seien, wurde von Marino in weiteren Versen von *La Galeria* verwendet. Die Quelle des Vergleichsmotivs der Portraitleistung in der bildenden Kunst und der Dichtung ist in den antiken Epigrammen zu suchen, etwa bei Lukian; vgl. Albrecht-Bott 1967, S. 114–129.
- 430 Ambrogio Figino findet sich auch im *Il Cannocchiale Aristotelico* wieder: Als Tesauro über die Malerei schreibt, nennt er das Beispiel von zwei Schwestern „[...] l’una morbida e bianca; l’altra secca e brunaccia; fu detto: Eccoui due naturalissime pitture: l’una di Bernardo da Zenale; l’altra del Figino. Perorche quanto le figure di Bernardo paion senz’ombra e senza muscoli: tanto quelle del Figino, a forza d’ombre risaltano tutti i muscoli, ossa, e vene; quasi protratti di scheletri, e non di Corpi“, S. 684–685.
- 431 Marino kannte den Bruder Ludovico Tesauro, ebenso Dichter am Hof, der ihm zwei Sonette gegen Ferrante Carli widmete; Marino 1608, ed. Alonzo, S. 12. Die bissigen Streitereien zwischen Ferrante Carli und Marino, die mehrere Jahre andauerten und verschiedene Literaten und Freunde der beiden miteinbezogen, fußten auf einem kleinen mythologischen Fehler in einem Gedicht von Marino, der von Carli gefunden und mit spöttischem Kommentar verbreitet wurde. Siehe Russo 2008, S. 138–148.
- 432 Tesauro zitiert zum Beispiel Marino in seinem *Cannocchiale* in dem Kapitel über die *Figure Ingegnose*.
- 433 Giovanni Paolo Lomazzo in seinem *Trattato dell’arte della Pittura* (1585): „[...] tanta essere la conformità della Poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto l’una pittura loquace & l’altra poesia mutola“, S. 486.
- 434 *Il Cannocchiale*, 1663, S. 11.
- 435 Zur Tradition der Widmungen in Büchern siehe Schramm 2003; Ricuperati 2005; Terzoli 2018, besonders S. 127–154. Maria Antonietta Terzoli leitete das Forschungsprojekt *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, das vom Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca finanziert wurde (2002–2006).
- 436 Jacques Bernard (1658–1718), französischer Theologe und Schriftsteller, wurde in Genf unterwiesen. Nach einer kurzen Rückkehr nach Frankreich wurde er wegen seines reformistischen Glaubens zur Flucht gezwungen. Er lebte in den Niederlanden, wo er auch eine *Histoire abrégée de l’Europe* (1686–1688) sowie weitere historische Werke schrieb. Zur Übersetzung des *Theatrum* siehe Peyrot 1985c, S. 60.
- 437 ASTO, Corte, Lettere di particolari, M, 59, Kopie eines Briefes aus dem Jahr 1700 (ohne Datum), an Viktor Amadeus II.
- 438 Aus der Widmung des Verlegers, *Theatre des Etats de Son Altesse Royale le Duc de Savoye*, 1700, Bd. I, S. 17.
- 439 Ludovico (Louis) Bourdin (auch Bordin), französischer Künstler aus Lyon, aktiv in Turin. Er wurde um 1700 von Viktor Amadeus II. beauftragt, ein Portrait anzufertigen – wie einer Bezahlung von 6 Louis d’Or, die als Vorauszahlung für die Stiche galt, zu entnehmen ist. Vgl. Vesme 1963, Bd. I, S. 204; Peyrot 1985a, S. 58.
- 440 Pieter van Gunst (1659–1732) war Zeichner, Kupferstecher und Radierer in Amsterdam. Er arbeitete unter anderem gemeinsam mit Lairese und stach viele Frontispize und Titelblätter für Publikationen. Für das *Theatrum Sabaudiae* signierte er aber keine weiteren Stiche. Weitere Angaben zu ihm in Stern 1922.
- 441 Das Haus Savoyen erhob Ansprüche auf die Markgrafschaft, die seit dem 16. Jahrhundert der Familie Gonzaga gehörte. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg und dank dem Vertrag von Utrecht 1713 wurden diese Ansprüche erfüllt und dem Haus Savoyen das Territorium übertragen; siehe Kapitel 1.1.
- 442 Vgl. Fußnote 242.
- 443 Es handelt sich um die *Histoire militaire du Prince Eugene de Savoye, du Prince et Duc de Marlborough, et du Prince de Nassau-Frise*, Den Haag 1729 und veröffentlicht von Isaak van der Kloot.
- 444 Zur Darstellung der Stadt Turin und zu den neuen Bauten von Juvarra in der Reiseliteratur siehe Merlotti 2014a, 2014b.
- 445 Als ein besonderes Beispiel medialer Mischformen in der Frühen Neuzeit können Flugblätter genannt werden. Zur Intermedialität in der Kunst siehe Emich 2008; Telesko 2018.
- 446 Jacques Androuet Du Cerceau (1510/20–1585) war ein französischer Architekt, Theoretiker und Kupferstecher. Er veröffentlichte viele Architekturbücher, Schriften und Stichwerke, unter anderem auch Ansichten antiker römischer Architektur. Die hier relevanten Bände sind *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France* (1576) und *Le second volume des plus excellents Bastiments de France* (1579). Siehe Völkel 2001, S. 29–33; Boudon/Mignot 2010; Guillaume 2010.
- 447 Die zwei Bände sind Caterina de Medici gewidmet. Zur Rolle von Du Cerceau am französischen Hof siehe Boudon/Mignot 2010, S. 12–15. Du Cerceau stand in einer persönlichen Beziehung zu Heinrich II. und später zu Heinrich III.
- 448 Die Beschreibung erfolgte in brieflicher Form: Die sechs Briefe sind an Zeitgenossen und Mitbürger Tezis adressiert, sodass der Wirklichkeitssinn der Beschreibung höher wirkt.

- Dabei werden nicht nur die Audienzräume, sondern auch der Garten, die Bibliothek und einige Kunstwerke vorgestellt. Auch die Antikensammlung der Familie Barberini wird im Band gewürdigt. Mit den begleitenden Stichen beauftragte Tezi bekannte Kupferstecher, wie etwa Johann Friederich Greuter, Camillo Cungi und Cornelis Bloemaert; vgl. Faedo/Frangenberg 2005, S. 138. Weiterhin siehe Fußnoten 184 und 185 in Kapitel 1.2.
- 449 Die Villa Aldobrandini in Frascati wurde bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts während des Aldobrandini-Pontifikats (Clemens VIII.) gebaut. Besonders die Gartenanlage mit dem Wassertheater, den Herkulesssäulen, den Grotten und dem unterschiedlichen Geländeneiveau trugen zur Bewunderung der Villa bei. Die 20 Stiche der Serien werden nicht von Texten begleitet. Über die Villa und den *Teatro dell'Acqua* siehe D'Onofrio 1963; Steinberg 1965; Ribouillault 2015; Robertson 2015.
- 450 Dominique Barrière (1618–1678), französischer Maler und Kupferstecher, verbrachte den Großteil seines Lebens in Rom. Er war spezialisiert auf Stadt- und Landschaftsveduten und arbeitete oft für die Verlegerfamilie De Rossi. Zu Barrières Arbeit für Camillo Pamphilij siehe Völkel 2011, S. 60–62.
- 451 Völkel 2011, S. 61.
- 452 Camillo Francesco Maria Pamphilij (1622–1666) war Kardinalnepote von Papst Innozenz X. 1647 resignierte er sein Kardinalat, um Olimpia Aldobrandini, Witwe von Paolo Borghese, heiraten zu können. Dadurch fiel er beim Papst in Ungnade und verließ gemeinsam mit seiner Frau für eine Weile die Stadt. Siehe D'Onofrio 1963; Borrello 2014.
- 453 Die Villa bei der Porta S. Pancrazio wurde von Camillo 1648 fertiggestellt.
- 454 Zu Entwicklung der Städtebücher siehe Wolfgang Behringer in Behringer/Roeck 1999, S. 81–93.
- 455 Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650), Kupferstecher und Verleger. Die *Topographia Germaniae* zeigt durch Ansichten und Karten Städte, Klöster und Burgen des Heiligen Römischen Reiches. Das Gesamtwerk, das 16 Bände umfasst, erschien zwischen 1642 und 1654 in Frankfurt. Insgesamt sind mehr als 2000 Ansichten vorhanden; damit war das Werk eines der größten seiner Zeit.
- 456 Das *Theatrum Civitatum et Admirandorum Italiae* wurde 1663 von Joan Blaeu in Amsterdam veröffentlicht. In dieser Publikation sollte auch das Herzogtum von Savoyen dargestellt werden; siehe Kapitel 1.2.
- 457 Diese Vermutung ergibt sich aus den auf Italienisch verfassten Legenden.
- 458 *Della trasportatione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavalier D. Fontana architetto di Sua Santità*, Rom 1590. Ein zweiter Band mit weiteren Bauten Fontanas erschien 1604 in Neapel. Siehe zum Projekt Krautheimer 1985. Zu den Stichen: Völkel 2001, S. 54–57.
- 459 *Nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N.S. Papa Alessandro VII*, 1665; *Il secondo libro del nuovo teatro delle fabbriche, et edificii, fatte fare in Roma, e fuori di Roma dalla santità di nostro signore papa Alessandro VII*, 1667; *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di nostro signore Papa Clement IX*, 1670. Die Bände wurden vom Verlag De Rossi veröffentlicht. Siehe Consagra 1995; Völkel 2001, S. 54–57; Lombardo 2005.
- 460 *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna*, 1699. Siehe hierzu Lombardo 2005.
- 461 Zu diplomatischen Geschenken siehe Netzer 1993; Kat. Ausst. Neues Palais 1994; Bély 1998; Osteen 2002; Thépaut-Cabasset 2007; Walton 2009; Häberlein/Jeggle 2013; Häberlein/Herzog/Jeggle/Przybicki/Tacke 2015; Kat. Ausst. Winterpalais 2016; Schütze 2017. Über die Räume des Zereemoniells in Wien: Sommer-Mathis 1995; Pečar 2003; Karner 2009; Kauz/Rota/Niederkorn 2009; über die Räume in Turin: Wünsche-Werdehausen 2017a. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurden diplomatischen Geschenke kostbarer und aufwendiger in ihrer Gestaltung: Silberstücke, Juwelen, Objekte aus Edelsteinen, Portraits und Gemälde bekannter Künstler, Möbel, Tapisserien, Antike, Zeichnungen, Büchern ... Einige dieser Gegenstände wurden mit regional typischen Materialien oder Techniken gefertigt, wie etwa kostbare Objekte aus Bernstein, die von den preußischen Herzögen und Königen verschenkt wurden, oder die Pietra-Dura-Arbeiten, die von den Medici an andere Fürstentümer versandt wurden.
- 462 *Receuil [sic!] des présents faits par le Roy. En pierreries, meubles, argenterie et autres, depuis l'année 1662 jusque et compris l'année 1721*, heute im Ministère d'Affaires Etrangères, Paris aufbewahrt. Siehe dazu Thépaut-Cabasset 2007.
- 463 Die Anzahl von Drucken hängt von der Beschaffenheit der Druckplatte ab. In der Regel lassen sich mit einer Kupferplatte circa 50 „brillante“, 150 „gute“ und weitere 200 „brauchbare“ Drucke herstellen; siehe Bartsch 1821, Bd. I, S. 12.
- 464 Nur in Ausnahmefällen ist die Präsenz von Exemplaren in Privatbibliotheken und deren Provenienz bekannt.
- 465 Die Abfrage der Bibliotheksbestände erfolgte entweder durch die Konsultation der analogen und/oder digitalen Kataloge und, falls das nicht möglich war, durch schriftliche Nachfrage.
- 466 Siehe Kapitel 1.2.
- 467 Das besondere lokale Interesse an dem Werk spiegelt sich in den Preisen wieder, denn in Turin werden die Bücher höher gehandelt als andersorts. Beispielsweise betrug der angegebene Preis für die zwei Bände des *Theatrum* (erste Ausgabe) bei der Libreria Antiquaria Bourlot in Turin in etwa 100.000 €

- (Stand September 2017). Christie's schätzte das Werk, auch eine Erstausgabe, zwischen 40.000 € und 60.000 €; im Jahr 2005 wurde in Rom eine Ausgabe von 1682 für 55.800 € verkauft, während ein Exemplar der letzten Ausgabe (1726) 37.200 € kostete.
- 468 Die Buchsammlung des Kardinal Girolamo Casanate (1620–1700) umfasste über 25.000 Bände. Bei seinem Tod wurde seine Bibliothek öffentlich zugänglich.
- 469 Innozenz XI., gebürtig Benedetto Odescalchi (1611–1689).
- 470 Den Band hat Ada Peyort im Rahmen ihrer Untersuchung gesichtet. Für diesen Hinweis bin ich Rosanna Roccia, ehemalige Direktorin des Stadtarchivs von Turin, sehr dankbar.
- 471 Kapitel 1.2.
- 472 Curcio 2008, S. 157–161.
- 473 Georg III. (1738–1820) war ein leidenschaftlicher Kunstsammler und besaß auch eine umfangreiche Bibliothek, die später den Grundbestand der British Library bildete.
- 474 Das heute verschollene Exemplar aus dem Besitz der Familie Liechtenstein (Anhang II, Nr. 107) gehörte zum historischen Bestand der Bibliothek, ging aber während des Zweiten Weltkriegs verloren (die gesamte Kunstsammlung Liechtenstein wurde nach Vaduz verlegt und dort auch teilweise versteigert). Für diese Information bedanke ich mich bei Dr. Arthur Stögmann, Bibliothekar bei der Bibliothek Liechtenstein in Wien. Zur Geschichte der Sammlung siehe Kat. Ausst. Albertina 2019 mit weiterer Literatur.
- 475 Für diesen Hinweis bin ich Marie-Laetitia Lachèvre, Bibliothekarin in der Bibliothèque de la Conservation (Château de Versailles), sehr dankbar.
- 476 Karl IV. (1748–1819) regierte von 1788 bis 1808.
- 477 Bodo Heinrich Ebhardt (1865–1945), Architekt, Architekturstoriker und Burgenforscher. 1918 veröffentlichte Ebhardt ein Buch über die verschiedenen Ausgaben von Vitruvs *Zehn Bücher der Architektur*.
- 478 *Catalogus librorum bibliothecae principis Eugenii de Sabaudia*, 4 Bde., heute in: ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Signaturen: 13963–13966. Die Datierung dieses Katalogs ist unsicher und kann nur als nach 1721 datiert werden.
- 479 *Catalogus*, Bd. II., Cod. 13964. Die zwei Exemplare sind jeweils in den Sektionen *Geographia*, S. 786, und *Historia*, S. 1049, verzeichnet.
- 480 *Catalogus*, Bd. II., Cod. 13964, in der Sektion *Geographia*, S. 788.
- 481 Die komplette Buchsammlung wurde von der Nichte und Erbin des verstorbenen Prinzen, Victoria von Savoyen, gegen eine Jahresrente von 10.000 Gulden Karl VI. verkauft. Der Verkaufsvertrag ist auf den 27. Februar 1738 datiert. Eine Kopie davon wurde auch nach Turin geschickt – heute in ASTO, Corte, Principi Carignano Soissons, m. 6.
- 482 Ein bekanntes Beispiel eines Verkaufs von Doubletten ist das Exemplar des *Atlas Major* aus der kaiserlichen Hofbibliothek von Karl VI. Diese Bände wurden im 19. Jahrhundert verkauft, da im Bestand der Bibliothek ein weiteres und kostbares Exemplar vorhanden war, und zwar der bereits erwähnte „Atlas Van der Hem“ aus der Bibliothek von Prinz Eugen von Savoyen. Vgl. Kat. Ausst. Prunksaal ÖNB 1986.
- 483 Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), Sohn von Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen und König von Polen, heiratete in Wien die Erzherzogin Marie Christine, eine Tochter Maria Theresias. Zur Gründung der Albertina siehe Kat. Ausst. Albertina 2014.
- 484 Zur Provenienz dieses Exemplars liegen Dr. Irene Javorsky (ÖNB) keine gesicherten Hinweise vor.
- 485 Siehe Huber-Frischeis/Knieling/Valenta 2015. Die Privatbibliothek von Kaiser Franz I. (1784–1835) wird von einem Zeitgenossen als „äußerst kostbare Sammlung der neuesten prächtigsten Werke über Naturgeschichte, Reisebeschreibungen und Länderkunde, und artistische Werke, mit ausgesuchten Kupfern, Karten, Zeichnungen und anderen dazu gehörigen Abbildungen“, beschrieben; zitiert nach Huber-Frischeis/Knieling/Valenta 2015, S. 15.
- 486 Im Rahmen der Recherchen ließ sich auch kein Hinweis darauf finden, dass Prinz Eugen dem Kaiser eine Ausgabe des *Theatrum* geschenkt haben könnte.
- 487 Siehe S. 40.
- 488 Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) war der Sohn von Eugen-Moritz von Savoyen-Carignan, Graf von Soissons (1625–1673), und Olympia Mancini (1638–1708), einer Nichte von Kardinal Mazarin. Er wuchs in Paris im Hôtel Soissons bei seiner Großmutter, Marie de Bourbon-Soissons, auf. Für ihn war eigentlich eine geistliche Laufbahn vorgesehen, jedoch verließ er heimlich Paris und trat 1683 in die kaiserliche Armee ein. Für eine detaillierte Biografie des Prinzen siehe Braubach 1963–1965.
- 489 Prinz Eugen kam 1683 nach einer abenteuerlichen Flucht aus Frankreich nach Wien – die in der Sekundärliteratur oftmals anekdotisch angereichert wird – und besaß nichts weiter als seinen adligen Namen.
- 490 Zur Gemäldesammlung von Eugen, zu deren Rekonstruktion und zum Erwerb von Bildern siehe Braubach 1965; Aurenhammer 1969, S. 52–54; Spantigati 1982a, 1982b; Diekamp 2005; Spantigati 2012; Diekamp 2012; Tammaro 2018.
- 491 Den niederländischen Werken wurde ein ganzes Kabinett mit mehr als 90 Bildern gewidmet, das die Gäste und Besucher des Palastes sehr beeindruckte. Diese kleinformatigen Bilder zeigten den persönlichen Kunstgeschmack Eugens sowie auch seine Wertschätzung: Das Aufhängen der kleinen Bilder in einem Kabinett und nicht in der Galerie, neben den großformatigen Gemälden der Italiener, wie dies damals

- in vielen Sammlungen der Fall war, ermöglichte eine nähere Betrachtung dieser *Fijnschilders*.
- 492 Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 92–98; Brakensiek 2003, S. 256–273; Gauna 2011; Gauna 2012b; Smentek 2014. Antoinette Friedenthal arbeitet zurzeit an einer kommentierten Ausgabe der Korrespondenz zwischen Jean Mariette und Pierre-Jean Mariette (1717–1719), die auch die Grafiksammlung Eugens von Savoyen thematisiert.
- 493 Über die höfische Gesellschaft in Wien siehe Pečar 2003.
- 494 Domenico Passionei äußerte in seiner Trauerrede: „Vediamolo uscìr fuori dalle mura paterne: i soli beni che porta seco non soggiacciono al dominio della Fortuna, perché il braccio, e la spada, a cui è ristretto il suo patrimonio, non temono i colpi della medesima“; Passionei 1737, S. 30.
- 495 Elias 1969, S. 85. Elias nennt diese Anforderung „Standesethos“ und bemerkt: „Der Zwang zur Repräsentation des Ranges ist unerbittlich“; ebd. S. 99. Siehe auch Pečar 2003, S. 20–25.
- 496 Im *Catalogus librorum Bibliothecae Eugenii*, Bd. III (Sektion *Historia Sabaudica*) sind beispielsweise folgende Bände verzeichnet: *Les grandes Chronique de Savoye* (1516); *Apologie françoise pour la Ser.ma Maison de Savoye* (1631); *Chronique de Savoye* (1561); *Historie genealogique de la Royale Maison de Savoye* (1660); *Augustae Regiaeque Sabaudiae Domus Arbor Gentilitia* (1702). Insgesamt sind circa 20 Bände zu diesem Thema gelistet.
- 497 McKay 2003, S. 6, 55. Derek McKay betont in seiner Arbeit, dass Eugen nach seiner Ankunft in Wien in Geldnot war, da er finanziell nicht von seiner Familie unterstützt wurde. Zwei Einkommen retteten ihn aus dieser Situation: die Vergütung als General eines Dragoner-Regiments der kaiserlichen Armee, das ihm Leopold I. anvertraute, und zwei beträchtliche Renditen als Abt von Casanova und von San Michele della Chiusa (beide Güter befinden sich in Piemont), die ihm von Viktor Amadeus II. ab 1698 bewilligt wurden.
- 498 Die spärlichen Briefe zwischen Viktor Amadeus II. und Eugen, die noch heute im HHStA aufbewahrt werden, zeigen einen freundlichen Ton – obwohl es um politische Inhalte geht. Die Briefe Eugens an Karl Emanuel III., Sohn von Viktor Amadeus, blieben hingegen auf einem formellen Niveau.
- 499 Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 92–98; Brakensiek 2003, S. 256–273; Gauna 2011, 2012b; Smentek 2014.
- 500 Wie eine *Madonna mit Kind*, von van Dyck (und Atelier, heute in Galleria Sabauda, Turin, inv. 537, cat. 173); *Portrait von Count Denbigh*, als Kopie nach van Dyck von Spantigati identifiziert (Galleria Sabauda, Turin, inv. 405, cat. 711); *Selbstbildnis mit Sonnenblume*, van Dyck (Westminster Foundation); *Amaryllis und Mirtillo*, van Dyck oder Schüler (Galleria Sabauda, Turin, inv. 348, cat. 300). Darüber hinaus besaß Eugen auch einige Bilder von Rubens und von David Teniers II.
- 501 Karl Emanuel I. ließ sich portraituren – heute ist das Gemälde nicht mehr auffindbar, aber durch einen Stich von Petrus Roucholle bekannt –, seine Söhne, Emanuel Philibert und Thomas, folgten ihm. Ein Exemplar des Stiches von Karl Emanuel I. wird in der Biblioteca Reale von Turin aufbewahrt, siehe Kat. Ausst. Musei Reali 2018, S. 62. Das Portrait von Emanuel Philibert wurde 1624 gemalt und befindet sich heute in London, Dulwich Picture Gallery, Inv. 173.
- 502 Mit dem großformatigen Reiterbildnis wurde van Dyck 1634 während seines Aufenthaltes in Brüssel von Thomas beauftragt und bezahlt. Eine Kopie der Rechnung befindet sich heute in ASCT, Fondo Cossilla, veröffentlicht von Vesme 1885, S. 135. Das Gemälde ist heute in der Galleria Sabauda zu sehen, inv. 743 cat. 17. Thomas bestellte ein anderes Portraitbild, das sich heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Inv. 782) befindet. Literatur: Vesme 1885; Claretta 1889/90; Quazza 1940; Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, S. 23–24 (Katalogeintrag von Angela Griseri); Barnes 1990; Spantigati 2004; Diekamp 2019.
- 503 Die vormaligen Ausstellungsorte und Besitzer dieses Bildes sind nicht restlos gesichert: Nach dem Tod von Thomas war das Bild im Besitz der Familie Carignan-Soissons und befand sich im Pariser Hôtel Soissons. Unklar ist aber, welcher Sohn von Thomas das Bild als Erbe bekam. Wahrscheinlich ging das Reiterbildnis an Emanuel Philibert, den Erstgeborenen, der aber nach Turin zog. Das Bild wurde schließlich aus Geldnot verkauft oder verpfändet, sodass ein rechtlicher Streit innerhalb der Familie Savoyen begann, um das Bild zurückzubekommen. Am Ende erwarb Prinz Eugen das Bild für sich. So gelangte es 1730 nach Wien – gemeinsam mit einer wertvollen Tapissérie-Serie in acht Stücken mit der Darstellung „degli amori di Mercurio“. Einige Dokumente dieses Streites finden sich heute in ASTO, Principi di Sangue, Principi Carignano-Soissons, m. 4–6 aufbewahrt.
- 504 Aus der Beschreibung der anonymen Schrift *Des großen Feld-Herrns Eugenii, Hertzog von Savoyen und Kayserlichen General-Lieutnants Helden-Thaten*, Nürnberg 1739, erfahren wir: „In dieser Gallerie find nun die fortreflichsten Mahlereyen, besonders aber die Ahnen des Prinzen, in Specie der Groß-Vater zu Pferde von Rubens [sic!] in Lebens-Grösse, ingleichen der Herr Vater von dem nicht weniger berühmten Meister van Deyck, die für unschätzbare Stücke von den rechten Kennern gehalten werden.“ *Helden-Thaten* 1730–1739, Bd. VI, S. 1128.
- 505 Johann Gottfried Auerbach (1687–1743) war offizieller Portraitmaler Kaiser Karls VI. Er ist bekannt als derjenige, der das Gesicht des Kaisers in dem bekannten Bild von Solimena *Karl VI. und Gundacker Graf Althann* übermalte (heute KHM, GG_1601). Zu ihm siehe Karl 1986. Das Reiterbildnis von van Dyck misst 315 × 236 cm, jenes von Auerbach 316 × 237 cm.

- 506 Lady Mary Wortley Montagu (1689–1762) schrieb aus Wien in den Jahren 1717–1718. Hier zitiert nach Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 92.
- 507 Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneuerste Nachricht vom Römisch-Kayserlichen Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residenz-Stadt Wien*, Hannover 1730, S. 688–689, zitiert nach Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 92.
- 508 Giannone, ed. Merlotti 1993, Osservazione XXVIII, S. 441.
- 509 Domenico Silvio Passionei (1682–1761) war seit 1730 Nuntius am Kaiserhof. Er selbst war ein großer Sammler von Büchern und Kunstwerken. In den letzten Lebensjahren des Prinzen war er dessen Vertrauter und verfasste die berühmte panegyrische Leichenrede *Orazione in morte di Eugenio Francesco Principe di Savoia* auf ihn, die er als „tributo della mia leale amicizia“ bezeichnet; Passionei 1737, S. 12.
- 510 Passionei 1737, S. 74.
- 511 „Furono dunque da lui riserbati, e disposti nell’Edifizio del suo cospicuo Palagio i luoghi più ampi per collocare Tesori così preziosi, [...] e così, dove taluno avrebbe espote le aste, gli scudi, e gli usberghi di tanti Nemici, aprì egli un Albergo reale alle Opere di nobilissimi ingegni, ed eresse un Tempio magnifico alle Muse, alle Arti, alle Scienze“; Passionei 1737, S. 75.
- 512 Im Oberen Belvedere befand sich ein Bibliotheksraum, im Unteren Belvedere ein Bücherkabinett. Das Winterpalais hatte sogar zwei Bibliotheksräume. Siehe Aurenhammer 1969, S. 44–45, 109; Seeger 2004; Husslein-Arco 2013.
- 513 Diese Ordnung der Wissenschaften entspricht im Wesentlichen dem System, das der von Prinz Eugen hochgeschätzte Gottfried Wilhelm Leibniz um 1700 entworfen hatte. Vgl. Kat. Ausst. Prunksaal ÖNB 1986, S. 39.
- 514 Giannone, ed. Merlotti 1993, Osservazione XXVIII, S. 441.
- 515 Siehe *Catalogus librorum Eugenii*, Bd. I, S. 371–402.
- 516 Wie etwa *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture & sculpture* von Henry Testelin (1680 und 1696); *Le Théâtre des peintures de David Teniers* (1660) sowie eine *Description des tableaux du Palais Royale* (1727). Darüber hinaus sind einige Bände und Handbücher über bolognesische Malerei vorhanden, die in der Gemäldesammlung von Eugen gut vertreten war.
- 517 Alle hier genannten Werke sind aus dem Katalog der Bibliothek des Savoyer entnommen. Für die Entstehung und die Verbreitung, u. a. auch in Wien, von Galeriewerken siehe Polleroß 2014; Kat. Ausst. Winterpalais 2016. Solche Galerienwerke waren ebenso für den höfischen Geschenkverkehr bestimmt.
- 518 *Residences Memorables De l’incomparable Heros de notre Siecle De l’incomparable Heros de notre Siecle ou Representation exacte des Edifices et Jardins de Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Eugene Francois Duc de Savoye et de Piemont*, Augsburg 1731–1740. Als Künstler für dieses Unternehmen wählte er Salomon Kleiner (1700–1761), Zeichner und Kupferstecher aus Augsburg, der sich seit 1720 in Wien befand. Hier fertigte er die Serie von Ansichten Wiens *Vera et accurata delineatio omnium templorum et coenobiorum* an. Über Kleiners Œuvre und Leben siehe Aurenhammer 1969; Prange 1997; Völkel 2001, S. 170–177.
- 519 Seeger 2004, S. 15.
- 520 Die Rekonstruktion, auch dank des Inventars der Sammlung, wurde ausführlich von Cornelia Diekamp durchgeführt. Siehe Aurenhammer 1969, S. 52–54; Diekamp 2005, 2012. Es wurde vermutet, dass Kleiner eine *camera obscura* für die Erstellung seiner Zeichnungen verwendete. Ferner behauptet schon der Titel, dass die Bilder „nach dem Leben abgezeichnet“ worden seien.
- 521 Kleiner 1731–1740, ed. Aurenhammer, Widmung des Verlegers.
- 522 Außerhalb der Reihe der *Residences Memorables* erschienen 1734 zwölf Blätter mit der Darstellung der sogenannten *Ménagerien* des Prinzen, in denen exotische Tiere und Pflanzen gehalten wurden. Sehr wahrscheinlich war auch die Darstellung der weiteren Residenzen von Eugen geplant – wie etwa das Stadtpalais, der Schlösser Räckve, Niederweiden und Hof. Zu dem Stadtpalais: Zu dieser Serie haben sich insgesamt sechs Vorzeichnungen erhalten. Diese sind heute im Wienmuseum, in der ÖNB und in einer Privatsammlung aufbewahrt. Siehe: Nierhaus 2011/12; Husslein-Arco 2013. Ein weiterer Beweis dieser geplanten Stichfolge wurde in den *Helden-Thaten* berichtet: „Dieser Pallast ist gezeichnet worden in Faciade, Grund-Rissen, Durchschnitten samt allen Haupt-Zimmern von Salomon Kleiner Chur Fürstl. Mayntzl. Hof-Ingenieur, und zu Augsburg in Verlag Jeremiae Wolffen seel. Kunst-händlers hinterlassen Erben. Das Opus besteht in 20 Blat“; *Helden-Thaten* 1730–1739, Bd. VI, S. 1121.
- 523 Völkel 2001, S. 182.
- 524 Passionei 1737, S. 76.
- 525 Georg Wilhelm von Hohendorf (1670–1719), Offizier und Vertrauter Eugens. Die *Bibliotheca Hohendoriana*, die mehr als 6500 Bände umfasste, wurde nach seinem Tod von Kaiser Karl VI. angekauft. Vgl. Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 92–93; Ricuperati 2012. Nach den Angaben des gedruckten Katalogs seiner Bibliothek besaß von Hohendorf ein Exemplar der ersten Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae*; siehe *Bibliotheca Hohendoriana, ou catalogue de la bibliothèque de feu Baron Hohendorf*, Den Haag 1720, Bd. II, S. 113.
- 526 Vgl. Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 93–95. Étienne Boyet war der Sohn des königlichen Buchbinders Luc-Antoine Boyet. Er blieb im Dienst des Prinzen bis zu dessen Tod. Er ist wahrscheinlich der Autor des Katalogs der Bibliothek Eugens.
- 527 Jean Baptiste Rousseau (1671–1741) blieb bis 1722 in Wien.

- Er prägte für den Prinzen das Epitheton „philosophe guerrier“ und schrieb verschiedene Oden und Verse als Huldigung.
- 528 Briefe von Eugen an Rousseau, 25.01.1722 und 12.05.1723, HHStA, Große Korrespondenz 104 b–c, fol. 37–40. In einem weiteren Brief teilte Eugen dem Bibliothekar Boyet mit, dass Rousseau ihm zwei Kisten mit guten Büchern mitgegeben habe. Brief aus Prag, datiert auf den 14.08.1723, HHStA, Große Korrespondenz 76b, fol. 33.
- 529 Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) widmete seine *Momadologie* 1715 dem Prinzen.
- 530 Die Verbindung mit Voltaire, eigentlich François-Marie Arouet (1694–1778), wurde durch Rousseau hergestellt. Eugen begegnete dem französischen Dichter wahrscheinlich nie persönlich, aber ihm wurde ein Kapitel seines Buches *Le Siècle de Louis XIV* (1751) gewidmet. Montesquieu (1689–1755) und Ludovico Muratori (1672–1750) korrespondierten mit dem Prinzen; die Briefe heute in HHStA, Große Korrespondenz. Pietro Giannone (1676–1748) hielt sich zwischen 1724 und 1734 in Wien auf. Giuseppe Ricuperati geht davon aus, dass Giannone ohne die Unterstützung von Eugen und den Zugriff auf dessen Bibliothek und auf diejenige von Wilhelm von Hohendorf sein *Tirregno* nicht hätte schreiben können; siehe Ricuperati 1967, S. 637; Ricuperati 2012.
- 531 Siehe Diekamp 2005, 2012; Tammaro 2018.
- 532 Das Amt des niederländischen Statthalters hatte Eugen von 1716 bis 1724 inne, wobei die Amtsgeschäfte vom Marchese Ercole Turinetti de Priè (1658–1726), einem Piemonteser, der in Wien lebte und im Dienste der Habsburger stand, als Stellvertreter Eugens geführt wurden.
- 533 Der sogenannte *Atlas Van der Hem* wird heute in der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Zum Ankauf siehe Arneth 1858, Bd. III, S. 523; Braubach 1963–1965, Bd. V, S. 111, 398. Zur Geschichte und zur Literatur hierzu siehe auch Fußnote 340 in Kapitel 2.1.2.
- 534 Adriaan Moetjens d. J., geboren ca. 1696, gestorben am 7. April 1753. Er war eine exponierte Figur in der Stadtverwaltung von Den Haag. Siehe Kossmann 1937, S. 275–280.
- 535 Die Auktion fand am 28.11.1730 statt. Der gesamte Ankaufspreis für den *Atlas Van der Hem* wurde auf 22.000 Gulden geschätzt. Zur Versteigerung siehe De La Fontaine Verwey 1979b, S. 211–212; Goedings 2011, S. 149–154.
- 536 Für die Kontakte zwischen Moetjens und dem Freiherrn von Hohendorf siehe Kat. Ausst. ÖNB 1969. Moetjens besorgte auch Bücher für den in Wien niedergelassenen Erzbischof von Valencia Antonio Folch de Cardona (Briefe in HHStA, Holland, 10, Berichte-Varia, 342/06, fol. 1–8).
- 537 Eine ähnliche Strategie verfolgte von Moetjens bereits bei seinem Kontakt mit dem Turiner Hof; siehe Kapitel 1.5.
- 538 Es handelt sich um eine Übersetzung einer deutschen Originalausgabe: „Les Actions Héroïques de Monsieur le Prince Eugene de Savoye étoient imprimées en Allemand, j’ai fait toute la diligence possible pour en avoir un Exemplaire, & l’ayant reçu, je n’ai pas balancé un moment à le faire traduire en François“, so im *Avertissement du Libraire, La vie du Prince Eugene de Savoye*, Den Haag 1702.
- 539 Die *Tabula* erhielt ihren Namen von dem Augsburger Humanisten Konrad Peutinger, der sie seit 1508 besaß. Sie ist eine Kopie auf Pergament aus dem späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert (wahrscheinlich aus einem süddeutschen Klosterskriptorium) von einer römischen Weltkarte – die einzige noch erhaltene. Sie zeigt die wichtigsten Verkehrswege der gesamten damals bekannten Welt – von Großbritannien bis Vorderindien. Im Jahr 2007 wurde sie zum UNESCO-Weltdokumentenerbe erhoben. Siehe: Kat. Ausst. Belvedere 2010, S. 110.
- 540 Kossmann 1937, S. 6.
- 541 *Novum Italiae Theatrum sive accurata descriptio ipsius urbium, palatiorum, sacrarum aedium, &c.*, 3 Bde., Den Haag 1724.
- 542 Obwohl systematische Archivuntersuchungen sowohl in Wien als auch in Den Haag durchgeführt wurden, konnte im Rahmen dieser Arbeit kein Vertrag zwischen Prinz Eugen und Alberts sowie kein Hinweis auf den Wunsch nach einer neuen Ausgabe des *Theatrum Sabaudiae* gefunden werden.
- 543 Zur Figur Eugens in der Historiografie und zum Erfolg der literarischen Beschreibung seiner Taten siehe Simetin Segvic/Brandolica 2013; Riga 2019.
- 544 Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) war Sohn eines Bildhauers. Er kam um 1670 nach Rom, wo er mit den großen Meistern seiner Zeit in Kontakt kam, unter anderem auch mit Bernini. Dieser Aufenthalt war entscheidend für seine Karriere: Als er nach Wien zurückkam, wurde er für seinen Italienaufenthalt bekannt, sodass in einem Brief von Michael Althan an Maximilian Jakob Moritz Liechtenstein, datiert auf den 15.04.1688, nach dem Namen des Architekten gefragt wurde: „[...] ob der ienige, so bey dem cavaliere Bernini 16 jahr sich aufgehalten, Fischer heyße“. Der Brief wurde von Sedlmayr (1956, S. 413, Fußnote 3) veröffentlicht. Zum Leben und zu den Werken Fischers siehe unter anderem Ilg 1895; Sedlmayr 1956; Lorenz 1992; Polleroß 1995; Kreul 2006. Zu seiner Ausbildung in Italien: Prange 2004; Cappellieri 2008; Kieven 2008.
- 545 Der ausführliche Titel lautet *Entwurf einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnißmünzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaften Abrissen, vor Augen zu stellen*. Der Entwurfferschien zum ersten Mal in Wien im Jahr 1721, dann in Leipzig 1725 und 1742, und auf Englisch in London 1730 und 1737. Literatur: Ilg 1895, S. 522–581; Schmidt 1934; Kunoth 1956; Oechslin 1986; Prange 2004; Neville 2011. Über die Rezeption des Werkes siehe Oechslin 1972.

- 546 Vgl. Prange 2004, S. 67ff.
- 547 Vorrede von Fischer von Erlach, *Entwurf*, 1721, S. 5v.
- 548 Die 79 Zeichnungen in der Grafischen Sammlung der Universitätsbibliothek Zagreb, die heute als lose Blätter aufbewahrt werden, waren ursprünglich in einem gebundenen Band vereint; siehe Prange 2004, S. 46.
- 549 Der *Codex Montenuovo* befindet sich heute im Bestand der Grafischen Sammlung der Albertina, Inv. 26392. Zum unklaren Ursprung und zur Entstehung dieses Bandes siehe Benedik 1990.
- 550 Diese Vermutung wurde erstmals von Sedlmayr angestellt – vgl. Benedik 1990, S. 309. Benedik rekonstruiert aber, wie die Zeichnungen in den Besitz der Familie Montenuovo gelangt sein könnten, S. 308.
- 551 Die Ausmaße des Blattes sind 195 × 151 mm. Die Zeichnung befindet sich auf dem *folio 27* des *Codex*.
- 552 Vgl. Lorenz 1979, 1992, S. 27–32. Lorenz bezeichnet in seinem Text diese Studien als „spielerische Variationen kleiner Casinos.“
- 553 Das Testament von Johann Bernhard Fischer von Erlach, datiert auf den 24.03.1723, wird in HHStA, Testamente, 631-8 aufbewahrt.
- 554 Das Testament von Joseph Emanuel (1693–1742), ebenso Architekt, befindet sich in HHStA, Testamente, 636-61 und ist auf den 26.06.1742 datiert.
- 555 Albert Erich Brinckmann (1881–1958) schrieb unter dem Lemma „Barockbaukunst“ in *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Berlin 1929, S. 336: „Von großer, noch nicht genügend gewerteter Bedeutung ist jedoch die Wirkung der piemontesischen Baukunst eines Castellamonte und Guarini auf Österreich und Deutschland. Der Einfluß Guarinis läßt sich verfolgen über Österreich und Böhmen bis nach Franken. [...] Aber ist ebenso die piemontesische Baukunst um 1700, die Österreich und speziell Wien befruchtet hat. An diesem Problem ist die Baugeschichte Forschung bisher vorübergegangen.“ In seinen Studien zu Guarini betrachtet Werner Hager (1900–1997) den Einfluss der Turiner Bauten für die Architektur in Wien und Böhmen als äußerst bedeutsam; siehe Hager 1970. Der Wiener Kunsthistoriker Albert Ilg (1847–1896) sprach in seiner formalen Analyse der Karlskirche von frappanten Ähnlichkeiten mit der Basilica di Superga (Ilg 1895, S. 662–672) und spekulierte über eine zentrale Rolle von Prinz Eugen als Vermittler zwischen Turin und Wien, ohne am Ende eine plausible Erklärung für diese liefern zu können. Ich bin hingegen der Ansicht, dass die Ähnlichkeit zwischen den Bauten dem gemeinsamen Ursprung in den *Concorsi Clementini* geschuldet ist.
- 556 Viele Architekten sahen sich in der Nachfolge einer Tradition, die von Vitruv – Architektur als Disziplin, die zwischen Theorie (*ratiocinatione*) und Praxis (*fabrica*) schwankt – und dann Alberti, Vignola, Palladio und Scamozzi begründet worden war. Zur Ausbildung eines Architekten siehe Johannes 2009.
- 557 Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) wurde von Antoine Pesne als Maler ausgebildet. Später beschäftigte er sich auch mit Innendekoration und Architektur. Dank seiner Freundschaft mit Friedrich dem Großen wurde er zum Oberintendanten der Schlösser ernannt und mit kleinen Erneuerungen und Modernisierungen der Bauten beauftragt. Durch den Kontakt mit dem Kronprinzen erhielt von Knobelsdorff die Gelegenheit zu einer Studienreise nach Italien (1736). Sein Meisterwerk ist das Lustschloss Sanssouci. Siehe Kadatz 1985; Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1999.
- 558 Zum Nachlassinventar und zu von Knobelsdorffs Bibliothek siehe Kadatz 1985; Engel 2007 (mit vollständigem Büchereinventar); Engel 2015.
- 559 Engel 2007, S. 441. Das *Bachanal de Lairesse* wurde von Antoine Pesne, Hofmaler und Direktor der Berliner Akademie, auf 150 Reichstaler veranschlagt.
- 560 Um diesen Preis zu kontextualisieren: In den gleichen Jahren erhielt in Berlin ein Maurer 100 Taler. Friedrich Schmidt, Hofkupferstecher am Hof von Friedrich dem Großen, bekam hingegen ein Jahresgehalt von 600 Talern. Siehe Jäger 1983, S. 15.
- 561 Die Bände wurden von dem Architekten Erik Jönsson Dahlbergh (1625–1703) geplant. Er widmete sein ganzes Leben diesem Projekt, das er 1661 anfang und das zum Zeitpunkt seines Todes noch nicht abgeschlossen war. Die drei Bände wurden daher erst in den 1730er Jahren angefertigt und veröffentlicht.
- 562 Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) war Sohn des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d. Ä. Er verbrachte vier Jahre in Rom und wurde, dank der Kontakte seines Vaters, im intellektuellen Kreis von Christina von Schweden aufgenommen. Er war ein Schüler von Carlo Fontana und hätte daher auch Gian Lorenzo Bernini gekannt haben können. Nach seiner Rückkehr nach Schweden bekam er den Posten als Hofarchitekt. Tessin stand in Briefkontakt mit einigen bedeutsamen Architekten seiner Zeit, wie etwa mit Fischer von Erlach – die beiden kannten sich aus Rom – und Christopher Wren. Siehe Kommer 1974; Bjurström/Snickare 2000; Kieven 2003.
- 563 *Catalogue des livres, estampes & dessins du cabinet des beaux-arts, & des sciences appartenent du Baron Tessin*, Stockholm 1712.
- 564 Kommer 1974, S. 85.
- 565 Kommer 1974, S. 86.
- 566 *Catalogue des livres*, 1712, S. 13.
- 567 Siehe Laine/Magnusson 2002, S. 227–229; Polleroß 2010, S. 112.
- 568 Diese zwei Inventare wurden von Kremeier 2015 respektive von Beyer/Schwitzgebel 2015 publiziert.

- 569 Carlo Fontana (1634/38–1714) stammte aus dem Tessin (CH). 1653 kam er nach Rom, wo er von Giovanni Bolino und Pietro da Cortona ausgebildet wurde. Danach war er Mitarbeiter in der Werkstatt von Gian Lorenzo Bernini, wo er sich dank seiner technischen Kenntnisse sowie seiner zeichnerischen Fähigkeiten profilierte. Dank seines Erfolges als Architekt konnte er selbst eine Werkstatt aufbauen, in der einige der bedeutendsten Architekten Italiens und ganz Europas unterwiesen wurden. Er publizierte seine Projekte häufig durch Stichfolgen, um seine Popularität zu fördern sowie auch zum didaktischen Zweck. Er verfügte über eine reiche Büchersammlung, auch wenn diese heute, ohne ein Inventar, nicht mehr rekonstruierbar ist. Es existiert lediglich eine Beschreibung seines Wohnhauses, in dem ein Zimmer war, in dem „si trovano due credenzini ripieni di scrittore oltre che a libri e ad arnesi per il disegno“; vgl. Bonaccorso/Fagiolo 2008, S. 469 (Katalogseintrag über das Haus *alla Colonna Traiana* von Bonaccorso, S. 468–469). Es handelt sich bei diesen Büchern wahrscheinlich nur um praktische Handbücher, die er für seine Projekte brauchte. Die letzte Publikation über Carlo Fontana ist 2017 erschienen; siehe Bonaccorso/Moschini 2017.
- 570 Filippo Juvarra (1678–1736), wurde in Messina geboren, wo er von seinem Vater zum Silberschmied ausgebildet wurde. Er kam nach Rom und gewann den ersten Preis des Concorso Clementino der Accademia di San Luca mit einem Projekt zu einer „villa per tre personaggi“ (1705). Danach arbeitete er als Architekt und Bühnenbilder unter der Ägide von Carlo Fontana und verkehrte im Kreis von Kardinal Ottoboni. Dadurch wurde er dem Herzog von Savoyen empfohlen, von dem er 1714 als Hofarchitekt nach Turin gerufen wurde. Nach dem Tod Juvarras – er starb während einer Reise in Madrid im Jahr 1736 – erbte die wertvollen Objekte, wie etwa Gemälde, Bücher und Möbel, sein Bruder Francesco, der sie nach Rom in sein Haus an der Piazza Navona brachte. Die Gemäldesammlung des Architekten bestand aus circa 300 Bildern. Die Liste der Gemälde wurde von Karin Wolfe in Cornaglia/Merlotti/Roggero 2014 veröffentlicht, S. 295–303. Über die Bibliothek von Juvarra siehe Manfredi 1995. Zu Juvarra im Allgemeinen siehe Gritella 1992; Comoli Mandracci/Griseri 1995; Pommer 2003; Cornaglia/Merlotti/Roggero 2014; Kieven/Ruggero 2014.
- 571 Bernardo Antonio Vittone (1704–1770) stammte aus Turin. Die erste Ausbildung als Architekt bekam er von seinem Onkel Gian Giacomo Plantery, ebendort Architekt. Seit 1729 arbeitete er mit Filippo Juvarra an einigen Projekten. 1731 nahm er an dem *Concorso Clementino* der Accademia di San Luca teil und gewann den ersten Preis. Bis 1733 blieb er in Rom. In Turin wurde er zum Professor für Architektur und Mathematik am Collegio delle Province ernannt. Vittone besaß eine umfangreiche Bibliothek mit Büchern aus mehreren Gebieten. In seinem Nachlassinventar wurden 582 Bände verzeichnet, von 270 ist der Titel bekannt. Das Inventar wurde zum ersten Mal von Paolo Portoghesi publiziert; siehe Portoghesi 1966, S. 237–251. Ein weiterer Versuch der Identifikation der genauen Titel der Bände wurde von Fulvio Lenzo gemacht; siehe Curcio/Nobile/Scotti Tosini 2010, S. 157–166. Zum Aufenthalt in Rom und zur Antikerezeption siehe Oechslin 1972. Zu Vittones Architektur siehe u. a. Kongressakten Accademia delle Scienze 1972; Pommer 2003; Matta 2015.
- 572 In dem Inventar als „Nr. 587) Les delices d’Italie, tomi 4, £ 24.10“.
- 573 Oechslin 1972, S. 15 und 40, Fußnote 10.
- 574 Adam Ebert, *Auli Apronii Reise-Beschreibung von Villa Franca Der Chur-Brandenburg durch Teutschland, Holland und Brandenburg, England, Franckreich [...] gantz Italien*, Frankfurt a. d. Oder 1723, S. 248. Über Reisende in Turin und die damalige Italienreise siehe Paloscia 1991; Lamers 1995; Griseri 1997; Gauna 2012a.
- 575 Joseph Jérôme Lalande (1732–1807), französischer Astronom und Mathematiker, reiste in den Jahren 1765 und 1766 nach Italien: Über den Pass von Moncenisio und Turin kam er nach Rom.
- 576 Lalande 1769, Bd. I, S. 52.

ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES *THEATRUM SABAUDIAE*

AUSGABE VON 1682

BAND I

Folio maximo – 160 Seiten – 66 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: THEATRUM | STATUUM | REGIAE CELSITUDINIS | SABAUDIAE DUCIS, | PEDEMONTII PRINCIPIS, | CYPRI REGIS. | PARS PRIMA, | Exhibens | PEDEMONTIUM, | Et in eo | AUGUSTAM TAURINORUM, | & | LOCA VICINIORA. | AMSTELODAMI, Apud Haeredes IOANNIS BLAEU. | M DC LXX-XII

Wappenbild der Savoyer

Widmung: SERENISSIMO PRINCIPI CAROLO

Dedikationsbrief an den Herzog von Savoyen

Portrait von Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen

Widmungsgedicht: IN EFFIGIEM CAROLI EMANUELIS II. SABAUDIÆ DUCIS, CIPRI REGIS.

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Widmungsgedicht: NOMINI, FAMÆ, ÆTERNITATI, MARIÆ IOANNÆ BAPTISTÆ A SABAUDIA ... / A LA GLOIRE IMMORTELLE DE MARIE IEANNE BAPTISTE DE SAVOYE ...

Widmung: LECTOR BENEVOLE

Geschichte der Dynastie von Savoyen: DISSERTATIO HISTORIAM SABAUDIÆ

Stammbaum: TABULA GENEALOGICA

Beschreibung von Piemont: PRINCIPATUS PEDEMONTANI DESCRIPTIO

Landkarte von Piemont: PEDEMONTII TABULA GEOGRAPHICA

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

AUGUSTA TAURINORUM OBSESSA
REGIA PLATEA
PROPUGNACULUM CUI VIRIDE NOMEN
REGIA BIBLIOTHECA
URBANUM PRÆTORIUM AUGUSTÆ TAURINORUM
TURRIS PUBLICA
SACELLUM SACRATISSIMÆ SINDONIS
SACRA ÆDES CORPORIS CHRISTI
PORTA TAURINENSIS
ACROPOLIS TAURINENSIS
VALENTINI ÆDES
CAPUCINORUM IN SUMMO MONTE
VILLA MONTANA
VINEA TRANSPADANA SERENISSIMÆ PRINCIPISSÆ LUDOVICÆ A SABAUDIA
MILLEFLORES
PARCUS VETUS CELEBRE FERARUM VIVARIUM
REGIA VENATIO
FONS HERCULEUS IN REGIA VENATIONE
FANUM DIANÆ; AD NEMORA VENATIONIS REGIÆ
SACRA EREMUS ORD: CAMALDULENSIS
CARTUSIA AUGUSTÆ TAURINORUM
MONTISCALIERII CASTRUM
RIPULARUM OPPIDUM
RIPULÆ
MONASTERIUM S. MICHAELIS CLUSINI
IAVENNUM
AVILIANA
SACRA EREMUS DE ROREA PP: CAMALDULENSIUM
SECUSIUM
ARCUS MARMOREUS SECUSII
ARX TURRIS IN LUCERNATUM VALLE
CHERIENSIS CIVITAS
RIPA OPPIDUM
PECETUM OPPIDUM
CASTELLIONUM
CIRIACUS
CLAVASIUM
CARMAGNOLIA
CARINIANUM
RACCONISIUM
SAVILLIANUM
EPOREDIA

VILLA FRONTENSIS IN CANAPICIO
SALUTIÆ
RUPELLUM
MANTA IN SALUTIIS
VERZOLIUM
DRACONERIUM
BUSCA

Inhaltsverzeichnis: INDEX & ORDO TABULARUM PARTIS PRIMÆ

BAND II

Folio maximo – 188 Seiten – 69 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: THEATRUM | STATUUM | REGIAE CELSITUDINIS | SABAUDIAE DUCIS, | PEDEMONTII
PRINCIPIS, | CYPRI REGIS. | PARS ALTERA, | Illustrans | SABAUDIAM, | Et | CAETERAS DITIONES |
CIS & TRANSALPINAS, | Priore Parte derelictas. | AMSTELODAMI, Apud Haeredes IOANNIS BLAEU. | M
DC LXXXII

Portrait von Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen

Widmungsgedicht: IN EFFIGIEM CAROLI EMANUELIS II. SABAUDIÆ DUCIS, CIPRI REGIS.

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Widmungsgedicht: NOMINI, FAMÆ, ÆTERNITATI, MARIÆ IOANNÆ BAPTISTÆ A SABAUDIA ... / A
LA GLOIRE IMMORTELLE DE MARIE IEANNE BAPTISTE DE SAVOYE ...

Einleitung: INTRODUCTIO

Grenzen der Region Savoyen: LIMITES SABAUDIÆ

Beschreibung der Region Savoyen: SABAUDIA DUCATUS

Karte der Region Savoyen

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

LACUS GEBENNENSIS ET CHABLASIUS DUCATUS

CAMBERIUM

MONTMELIANUM

MONASTERIUM, PRIMARIA TARENTASIENSIMUM, OLIM CENTRONUM, CIVITAS

CIVITAS ANNESSIENSIS

CIVITAS S. IOANNIS MAURIANENSIS

TONONUM

ROMILIACUM

AQUÆ GRATIANÆ IN SABAUDIA

SALANCIA

BONAVILLA IN FOCUNATIBUS
AQUIANUM IN CHABLASIIS
ROCHIA
ALTÆ CUMBÆ IN SABAUDIA ABBATIA
VIA NOVA AD CROTTAM IN SABAUDIA
AUGUSTA PRÆTORIA
ARCUS AUGUSTÆ PRÆTORIÆ
AUGUSTENSIS VETUS AD OCCIDENTEM PORTA
VITRICIUM
BARDI OPPIDUM
VIA, QUAM DICUNT ANNIBALIS, IN RUPE EXCISA
MONTES S. BERNARDI MAIORIS & MINORIS
ASTA POMPEIA
ASTENSIS CARTUSIA
VILLANOVA ASTENSIS
CLARASCUM
BRAIDA
BENNÆ
ALBA POMPEIA
FOSSANENSIS CIVITAS
SAMATORIUM COMITATUS
MONS REGALIS
CUNEUM CIVITAS
CARTHUSIA VALLIS PISII
DEMONTIUM OPPIDUM
CEVA
GARETIUM AD TANARUM
ULMETA
CURTISMILIUM AD BURMIDAM
VERCELLÆ
BUGELLA
BASILICA B. VIRGINIS, IN OROPPA MONTE SITA
TRINUM
VERRUCA
CRESCENTINUM
SANCTÆ AGATHÆ OPPIDUM, VULGO SANTYA
GATTINARA
NICÆA AD VARUM
VILLAFRANCA MARITIMA
HOSPITELLUM
SAURGIUM
DULCISAQUA
TENDA
TROPHÆA AUGUSTI
ONELIA

BARCHINONA
VILLARIUM

Inhaltsverzeichnis: INDEX & ORDO TABULARUM PARTIS ALTERÆ

AUSGABE VON 1693

BAND I

Folio maximo – 160 Seiten – 66 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt (in Schwarz-Rot): TOONEEL | DER | HEERSCHAPPYEN | VAN | ZYNE KONINGLYKE HOOGHEID | DEN | HARTOG VAN SAVOYE, | PRINS VAN PIEMONT, KONING VAN CYPRUS, | HET EERSTE DEEL, | VERTOONENDE | PIEMONT, | En in het zelve | DE STAD TURIN, | Benevens de naast by gelegene Plaatzen.

Tot AMSTERDAM, | Ter Drukkerye van PIETER en JOAN BLAEU, | En zyn te J. en G. JANSSONIUS VAN WAESBERGE, | HENDRIK en de WED: van DIRK BOOM, MDCXCIII

Wappenbild der Savoyer

Widmung: AAN DEN | DOORLUCHTIGSTEN | VROST | KAREL | EMANUEL | DEN TWEEDEN, | HARTOG | VAN | SAVOYE, | CHABLAIS, AOSTA, | GENEVOIS, en MONTFERRAT; | PRINSE | VAN | PIEMONT, ACHAYE, | MOREA, en ONEGLIA; | MARKGRAAVE | VAN | SALUZZO, SUZA, en ITALIE; | GRAAVE | VAN | ASTI, GENEVE, NIZZA, | TENDA, en MONTERITONDO, | BAANDERHEERE | VAN | VAUX, | HEERE | VAN | VERCELLI, FREIBURG, MARRO, | PRELA, en NOVELLO, | EN VAN | HET MARKGRAAFSCHAP CEVA, | MITSGADERS | HET GRAAFSCHAP COCONATO, | PRINSE, | EN | ERFSTEDERHOUDER | DES H. ROOMSCHEN RYKS; | KONING VAN CYPRUS, | ENZ.

Geschichte der Dynastie von Savoyen: KORT BEGRYP DER HISTORIE VAN SAVOYE

Portrait von Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Stammbaum: TABLE GENALOGIQUE

Beschreibung von Piemont: BESCHRYVINGE VAN HET PRINSDOM PIEMONT

Landkarte von Piemont

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

TURIN

DE KONINGLYKE PLAATZE

PROPUGNACULUM

HET STADHUIS VAN TURIN

PALATIUM
FORO OLITORIO
TURRIS
DE GROOTE STADS TOOREN
DE KAPELLE DER GEHEILIGDE ZWEETDOEK
DE KERK VAN HET LICHAAM ONZES HEEREN
DE POORT VAN TURIN
DE VESTINGE
HET PALEIS VALENTINO
BERG LUSTHOF, GEMEENELYK LA VIGNA DI MADAMA REALE
DE LUSTHOF VAN DE DOORLUCHTIGSTE PRINSESSE LOUIZE VAN SAVOIJJE
MILLEFIORI
DE VERMAARDE DIERGAARDE GENAAMD IL PARCO VECCHIO
LA VENARIA REALE OP HET KONINGLYK JAGTPALEIS
DE FONTEIN VAN HERCULES
DE TEMPEL DER JAGTGODINNE DIANA
SACRA EREMUS ORD: CAMALDULENSIS
CARTUSIA TAURINORUM
MONCALIERI
RIVOLI
HET PALEIS VAN RIVOLI
HET KLOOSTER VAN ST. MICHAEL VAN LA CLVSA
GIAVENNO
AVIGLIANA
DE KLVIZENAARYE VAN ROREA, DER KAMALDULENZER MONIKEN
SVZA
DE MARMERE ZEEGENBOOG TE SVZA
DE VESTINGE DER TOOREN, IN HET DAL VAN LVZERNA
CHIERI
DE STAD RIVA DI CHIERI
PECETTO
CASTIGLIONE
CIRIÉ
CHIVASSO
CARMAGNOLA
CARIGNANO
RACCONIGI
SAVIGLIANO
IVREA
DE LUSTHOF VAN FRONTE
DE STAD ST. GEORGIO
SALUZZO
REVELLO
MANTA
VERZOLO

DRONERO
BUSCA

Inhaltsverzeichnis

BAND II

Folio maximo – 190 Seiten – 69 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt (in Schwarz-Rot): TOONEEL | DER | HEERSCHAPPYEN | VAN | ZYNE KONINGLYKE HOOGHEID | DEN | HARTOG VAN SAVOYE, | PRINS VAN PIEMONT, KONING VAN CYPRUS. | HET TWEEDE DEEL, | VERTOONENDE | SAVOYE, | EN | DE OVERIGE LANSCHAPPEN, | Aan deeze en geene zyde der Alpen gelegen, | Die in het Eerste Deel zyn achter gehaaten. | Tot AMSTERDAM, | Ter Drukkerye van PIETER en JOAN BLAEU, | En zyn te bekomen | By ABRAHAM WOLFGANG, J. EN G. JANSSONIUS VAN WAESBERGE, | HENDRIK en de WED: VAN DIRK BOOM, MDCXCIII.

Einleitung: INLEIDINGE

Grenzen der Region Savoyen: GRENZEN VAN SAVOYE

Beschreibung der Region Savoyen: HET HARTOGDOM VAN SAVOYE

Landkarte der Region Savoyen

Landkarte von Chablais und von Lac Léman

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

HET MEER VAN GENEVE

CHAMBERY

MONTMELIAN

MOUSTIER

ANNECY

DE STAD ST. JEAN DE MAURIENNE

THONON

RUMILLY

SALANCHE

BONNE VILLE

EVIAN

LA ROCHE

DE ABDYE VAN HAUTECOMBE

DE NIEUWE WEG, By het Dorp LA CROTTE

AOSTA

DE ZEEBOOG VAN AOSTA

DE OUDE WESTER POORTE

BARDO

WEG VAN HANNIBAL
DE BERGEN
ASTI
HET KARTHUIZER KLOOSTER VAN ASTI
VILLANOVA D'ASTI
CHIARASCO
BRA
BENNE
ALBA
DE STAD FOSSANO
HET GRAAFSCHAP SARMATORE
MONDOVI
DE STAD CVNEO
HET KARTHUIZER KLOOSTER, In het Dal der Stroom Pesio
DEMONT
CEVA
GAREZZO
ORMEA
CORTEMIGLIA
VERCELLI
BIELLA
DE KERK DER H. MAAGD, Op den Berg Oroppa
TRINO
VERRVA
KRESCENTINO
SANT JA
GATTINARA
NIZZA
VILLAFRANCA
SOSPELLO
SAORGIO
DOLC'ACQUA
TENDA
ZEEGENGESTICHT VAN AVGVSTVS, THANS TOBIA
ONEGLIA
BARCELLONA
VILLAR

Inhaltsverzeichnis

AUSGABE VON 1697

BAND I

Folio maximo – 130 Seiten – 66 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt (in Schwarz-Rot): TOONEEL | DER | HEERSCHAPPYEN | VAN | ZYNE KONINGLYKE
HOOGHEYD | DEN | HARTOG VAN SAVOYE, | PRINS VAN PIEMONT, KONING VAN CYPRUS | HET
EERSTE DEEL, | VERTOONENDE | PIEMONT, | En in het zelve | DE STAD TURIN | Benevens de naast by
gelegene Plaatzen. |

In's GRAVENHAGE, | By ADRIAAN MOETJENS, Boeck-verkooper by't Hoff. | M. DC. XCVII.

Widmung an den Herzog: AAN DEN | DOORLUCHTIGSTEN | VORST | KAREL | EMANUEL | DEN
TWEEDEN, | HARTOG | VAN SAVOYE, | CHABLAIS, AOSTA, | GENEVOIS, en MONTFERRAT; |
PRINSE | VAN | PIEMONT, ACHAYE, | MOREA en ONEGLIA; | MARKGRAAVE | VAN | SALUZZO,
SUZA, en ITALIE; | GRAAVE | VAN | ASTI, GENEVE, NIZZA, | TENDA, en MONTERITONDO, | BAAN-
DERHEERE | VAN | VAUX, | HEERE | VAN | VERCELLI, FREIBURG, MARRO, | PRELA, en NOVELLO,
| EN VAN | HET MARKGRAAFSCHAP CEVA, | MITSGADERS | HET GRAAFSCHAP COCONATO; |
PRINSE, | EN | ERFSTEDEHOUDER | DES H. ROOMSCHEN RYKS; | KONING VAN CYPUS, | ENZ.

Portrait von Viktor Amadeus II. von Savoyen

Geschichte der Dynastie von Savoyen: KORT BEGRYP DER HISTORIE VAN SAVOYE
Stammbaum

Beschreibung von Piemont: BESCHRYVINGE VAN HET PRINSDOM PIEMONT
Landkarte von Piemont

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

TORINO

DE KONINGLYKE PLAATZE

HET GROEN BOLWERK

HET STADHUIS VAN TURIN

DE GROOTE STADS TOOREN

DE KAPELLE DER GEHEILIGDE ZWEETDOEK

DE KEERK VAN HET LICHAAM ONZES HEEREN

DE POORT VAN TURIN

DE VESTINGE VAN TURIN

HET PALEIS VALENTINO

BERGLUSTHOF, GEMEENELYK LA VIGNA DI MADAMA REALE

DE LUSTHOF van de Doorluchtigste Prinsesse LOUIZE VAN SAVOIJE

MILLEFIORI

DE VERMAARDE DIERGAARDE, GENAAMD IL PARCO VECCHIO

LA VENERIA REALE OF HET KONINGLYK JAGTPALEIS

DE FONTEIN VAN HERCVLES
DE TEMPEL DER JAGTGODINNE DIANA
HET PALEIS VAN MONCALIERI
HET PALEIS VAN RIVOLI
HET KLOOSTER VAN ST. MICHAEL VAN LA CLVSA
GIAVENNO
AVIGLIANA
DE KLVIZENAARYE VAN ROREA, DER KAMALDULENZER MONIKEN
SVZA
DE MARMERE ZEEGENBOOG TE SVZA
DE VESTINGE DER TOOREN, IN HET DAL VAN LVZERNA
CHIERI
DE STAD RIVA DI CHIERI
PECETTO
CASTIGLIONI
CIRIÉ
CHIAVASSO
CARMAGNOLA
CARIGNANO
RACCONIGI
SAVIGLIANO
IVREA
DE LUSTHOF VAN FRONTE
DE STAD ST. GEORGIO
SALUZZO
REVELLO
MANTA
VERZOLO
DRONERO
BUSCA

Inhaltsverzeichnis

BAND II

Folio maximo – 158 Seiten – 69 Kupferstiche. Die Tafeln zeigen das Wasserzeichen von Blaeu.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt (in Schwarz-Rot): TOONEEL | DER | HEERSCHAPPYEN | VAN | ZYNE KONINGLYKE HOOGHEID | DEN | HARTOG VAN SAVOYE, | PRINS VAN PIEMONT, KONING VAN CYPRUS. | HET TWEEDE DEEL, | VERTOONENDE | SAVOYE, | EN | DE OVERIGE LANSCHAPPEN, | Aan deeze en geene zijde der Alpen gelegen, | Die in het Eerste Deel zijn achter gelaaten.
In's GRAVENHAGE, | By ADRIAAN MOETJENS, Boeck-verkooper by't Hoff. | M. DC. XCVII.

Portrait von Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen
Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Einleitung: INLEIDINGE

Grenzen der Region Savoyen: GRENZEN VAN SAVOYE
Beschreibung des Herzogtums von Savoyen: HET HARTOGDOM VAN SAVOYE
Landkarte der Region Savoyen
Landkarte von Chablais und von Lac Léman

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

HET MEER VAN GENEVE

CHAMBERY

MONTMELIAN

ANNESSY

DE STAD St. JEAN DE MAVRIENNE

THONON

RVMILLY

AIX

SALANCHE

BONNE VILLE, In Faucigny

EVIAN, In Chablais

LA ROCHE

DE ABDEY VAN HAVTECOMBE

DE NIEUWE WEG, by het Dorp LA CROTTE, In Savoiije

AOSTA

DE ZEEGEBOOG VAN AOSTA

DE OUDE WESTERPOORTE VAN AOSTA

VERREZ

BARDO

DE WEG In de Rotze uitgehouwen, Gemeenelyk DE WEG VAN HANNIBAL Genaamd

DE BERGEN Van den Grooten en Kleenen ST. BERNARD.

ASTI

HET KARTHUIZER KLOOSTER VAN ASTI

VILLANOVA D'ASTI

CHIARASCO

BRA

BENNE

ALBA

DE STAD FOSSANO

HET GRAAFSCHAP SARMATORE

MONDOVI

DE STAD CVNEO

HET KARTHUIZER KLOOSTER, In het Dal der Stroom Pesio

DEMONT

CEVA
GAREZZO
ORMEA
CORTEMIGLIA
VERCELLI
BIELLA
DE KERK DER H. MAAGD, Op den Berg Oroppa
TRINO
VERRVA
KRESCENTINO
SANT JA
GATTINARA
NIZZA
VILLAFRANCA
SOSPELLO
SAORGIO
DOLC'ACQUA
TENDA
ZEEGENGESTICHT VAN AVGVSTVS, THANS TOBIA
ONEGLIA
BARCELLONA
VILLAR

AUSGABE VON 1700

BAND I

Folio maximo – 162 Seiten – 66 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: THEATRE | DES ETATS | DE SON ALTESSE ROYALE | LE DUC DE SAVOYE, | PRINCE DE PIÉMONT, ROY DE CYPRE. | TOME I. | CONTENANT LE | PIÉMONT, | LA VILLE DE TURIN, | ET LES LIEUX VOISINS | Traduit du Latin en François.

A LA HAYE. | Chez Adrian Moetjens, Merchand Libraire. | M D C C

Portrait von Viktor Amadeus II. von Savoyen

Widmung: A Son Altesse Royale Victor Amedée Duc de Savoye, Prince de Piémont, Roy de Cypre &c. &c.

Wappenbild der Savoyer

Portrait von Karl Emanuel II., Herzog von Savoyen

Widmungsgedicht: IN EFFIGIEM CAROLI EMANUELIS II. SABAUDIÆ DUCIS, CIPRI REGIS.

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Widmungsgedicht: NOMINI, FAMÆ, ÆTERNITATI, MARIE IOANNÆ BAPTISTÆ A SABAUDIA ... / A
LA GLOIRE IMMORTELLE DE MARIE IEANNE BAPTISTE DE SAVOYE ...

Geschichte der Dynastie: DISSERTATION CONTENANT UN ABRÉGÉ DE L'HISTOIRE DE SAVOYE

Stammbaum: TABULA GENEALOGICA

Beschreibung von Piemont: DESCRIPTION DE LA PRINCIPAUTÉ DE PIÉMONT

Karte von Piemont: PEDEMONTII TABULA GEOGRAPHICA

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

TURIN

LA PLACE ROYALE

LE BASTION VERD

LA MAISON DE LA VILLE DE TURIN

LA TOUR DE LA VILLE

LA CHAPELLE DU SAINT SUAIRE

L'EGLISE DU CORPS DE CHRIST

LA PORTE DE TURIN

LA CITADELLE DE TURIN

LE VALENTIN

LA MAISON DE PLAISANCE DE LA MONTAGNE

LA MAISON DE PLAISANCE DE LA PRINCESSE LOUISE DE SAVOYE

MILLEFLEUR

LE VIEUX PARC

LA VÉNÉRIE

LA FONTAINE D'HERCULE

LE TEMPLE DE DIANE

LE CHATEAU DE MONCALIER

LA VILLE DE RIVOLI

LE CHATEAU DE RIVOLI

L'ABBAYE DE S. MICHEL DE L'ECLUSE

LA VILLE DE GIAVENNE

AVEILANE

L'ERMITAGE

SUZE

L'ARC DE TRIOMPHE DE MARBRE DE SUZE

LA FORTESSE DE LA TOUR DANS LA VALLÉE DE LUCERNE

LA VILLE DE QUIERS

LA VILLE DE RIVA

LA VILLE DE PECETO

CASTIGLION

LA VILLE DE CIRIÉ

CHIVAS

CARMAGNOLE

CARIGNAN

RACONIS

SAVILIAN
YVRÉE
LE PALAIS DE FRONTE DANS LE CANAVOIS
LA VILLE DE S. GEORGE DANS LE CANAVOIS
SALUCES
LA VILLE DE REVEL
LA VILLE DE LA MANTA
LA VILLE DE VERZOLO
LA VILLE DE DRONERO
BUSCA

Inhaltsverzeichnis: TABLE Pour le Théâtre de Piémont, & l'ordre pour le relier & ranger les Planches.

BAND II

Folio maximo – 206 Seiten – 69 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: THEATRE | DES ETATS | DE SON ALTESSE ROYALE | LE DUC DE SAVOYE, | PRINCE DE PI-
ÉMONT, ROY DE CYPRE. | TOME II. | CONTENANT LA | SAVOYE, | Et les autres Lieux de la Domination
du même Prince | de l'un & de l'autre Côté des Alpes; | Traduit du Latin en François.
A LA HAYE. | Chez ADRIAN MOETJENS, Marchand Libraire. | M. D C C.

Einleitung: INTRODUCTION

Grenzen der Region Savoyen: LES LIMITES DE LA SAVOYE

Beschreibung der Region Savoyen: LE DUCHÉ DE SAVOYE

Karte der Region Savoyen

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

LE LAC DE GENÈVE DANS LE DUCHÉ DE CHABLAIS

CHAMBERY

MONTMELIAN

LE MOUSTIER CAPITALE DE LA TARANTAISE

LA VILLE D'ANNECY

LA VILLE DE S. JEAN DE MAURIENNE

LA VILLE DE TONON

LA VILLE DE RUMILLY

LA VILLE D'AYX EN SAVOYE

LA VILLE DE SALANCHE

BONNEVILLE DANS LE FAUCIGNY

LA VILLE D'EVIAN DANS LE CHABLAIS

LA VILLE DE LA ROCHE

L'ABBAYE DE HAUTECOMBE DANS LE CHABLAIS

206 : ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES THEATRUM SABAUDIAE

LE GRAND CHEMIN DE LA CROTE
LA VILLE D'AOUSTE
L'ARC DE TRIOMPHE
L'ANCIENNE PORTE DE LA VILLE D'AOUSTE
LA VILLE DE VERREZ
LA VILLE DE BARD
LE CHEMIN D'ANNIBAL
LE GRAND ET LE PETIT S. BERNARD
LA VILLE D'ASTE
LA CHARTREUSE D'ASTE
VILLENEUVE D'ASTE
LA VILLE DE QUERASQUE
LA VILLE DE BRA
LA VILLE DE BENE
LA VILLE D'ALBE
LA VILLE DE FOSSAN
LE COMTÉ DE SARMATORI
LA VILLE DE MONDOVI
LA VILLE DE CONI
LA CHARTREUSE DE LA VAL DI PEZIO
LA VILLE DE DEMONT
LA VILLE DE CEVA
GARESSIO SUR LE TANARE
LA VILLE D'ORMEA
CORTEMIGLIA SUR LE BORMIDA
LA VILLE DE VERCEIL
LA VILLE DE BIELLE
L'EGLISE DE LA S. VIERGE SUR LE MONT D'OROPPA
LA VILLE DE TRIN
VERUË PLACE TRÈS-FORT SUR LE PÔ
LA VILLE DE CRESCENTIN
LA VILLE DE SANTYA OU DE S. AGATHE
GATTINARA
NICE SUR LE VAR
VILLEFRANCHE SUR LA MER
LA VILLE DE L'ESPEL
SAORGIO
LA VILLE ET LE MARQUISAT DE DOLC'ACQUA
LA VILLE DE TENDE
LES TROPHEES D'AUGUSTE, APELLEZ COMMUNÉMENT TORBIA
LA VILLE D'ONEILLE
BARCELONNE
LE VILLARS

Inhaltsverzeichnis: TABLE Du Théâtre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye, &c. | TOME II. | & l'ordre pour le relier & ranger les Planches.

AUSGABE VON 1725

BAND I, TEIL I

Folio maximo – 150 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: NOUVEAU THEATRE | DU | PIEMONT | ET DE LA | SAVOYE, | OU | DESCRIPTION | EX-
ACTE | De leurs VILLES, PALAIS, EGLISES, | & principaux Edifices &c. | TOME I. PARTIE I. | Qui contient la
Description Geographique du PIEMONT, l'Histoire de la | MAISON de SAVOYE, & la Description de la Ville de
| TURIN. | Le tout sur les Plans tirez sur les lieux & avec les Planches Dessinées & | Gravées la plûpart sur les lieux
& par les plus habiles Maitres, | & retouchées par l'Editeur. | Le tout mis en ordre.
A LA HAYE. | Chez RUTGERT CHRISTOPHLE ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Vorwort: PREFACE

Wappenbild der Savoyer

Geschichte von Piemont: NOUVELLE DESCRIPTION DE LA PRINCIPAUTÉ DE PIEMONT

Karte von Piemont: PEDEMONTII TABULA GEOGRAPHICA

Stammbaum: TABLE GENEALOGIQUE DE LA ROYALE MAISON DE SAVOYE

Portrait von Viktor Amadeus II. von Savoyen

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Portrait von Prinz Eugen von Savoyen

Beschreibung von Turin: DESCRIPTION DE LA VILLE DE TURIN

Belagerung von Turin: CARTE DU SIEGE DE TURIN PAR LES FRANÇOIS EN 1640

Belagerung von Turin: CARTE DU SIEGE DE TURIN, EN 1706

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

LA PLACE ROYALE

LE BASTION VERD

LA MAISON DE VILLE DE TURIN

LA TOUR DE LA VILLE

LA CHAPELLE DU SAINT SUAIRE

L'EGLISE DU CORPS DE CHRIST

LA PORTE DE TURIN

208 : ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES THEATRUM SABAUDIAE

LA CITADELLE DE TURIN

Inhaltsverzeichnis: TABLE DE LA PREMIERE PARTIE DU VOLUME I.

BAND I, TEIL II

Folio maximo – 96 Seiten – 44 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: NOUVEAU THEATRE | DU | PIEMONT | ET DE LA | SAVOYE, | OU | DESCRIPTION | EX-
ACTE | De leurs VILLES, PALAIS, EGLISES, | & principaux Edifices &c. | TOME I. PARTIE II. | Qui contient la
Description des Maisons ROYALES, des VILLES | EGLISE, COUVENT, & CHATEAUX du Piemont & des Mar-
quisat de | SUZE ET DE SALUCES &c. | Le tout sur les Plans tirez sur les lieux & avec les Planches Dessinées & |
Gravées la plupart sur les lieux & par les plus habiles Maitres, | & retouchées par l'Editeur. | Le tout mis en ordre.
A LA HAYE. | Chez RUTGERT CHRISTOPHLE ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Geschichte von Piemont: NOUVELLE DESCRIPTION DE LA PRINCIPAUTÉ DE PIEMONT, seconde partie

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

DESCRIPTION DU VALENTIN

CAPUCINORUM

DESCRIPTION DE LA VILLA MONTANA

LA MAISON DE PLAISANCE DE LA PRINCESSE LOUISE DE SAVOYE

DESCRIPTION DE MILLEFLEUR

DESCRIPTION DU VIEUX PARC

DESCRIPTION DE LA VÉNERIE

DESCRIPTION DE LA FONTAINE D'HERCULE

DESCRIPTION DU TEMPLE DE DIANE

SACRA EREMUS CAMALDULENSIS

DESCRIPTION DU CHATEAU DE MONCALIER

DESCRIPTION DE LA VILLE DE RIVOLI

DESCRIPTION DU CHATEAU DE RIVOLI

DESCRIPTION DE L'ABBAYE DE S. MICHEL DE L'ECLUSE

DESCRIPTION DE LA VILLE DE GIAVENNE

DESCRIPTION DE LA VILLE DE AVEILANE

DESCRIPTION DE L'ERMITAGE

DESCRIPTION DU MARQUISAT ET DE LA VILLE DU SUZE

DESCRIPTION DE L'ARC DE TRIOMPHE DE MARBRE

LA FORTESSE DE LA TOUR DANS LA VALLÉE DE LUCERNE

DESCRIPTION DE LA VILLE DE QUIERS

DESCRIPTION DE LA VILLE DE RIVA

DESCRIPTION DE LA VILLE DE PECETO

DESCRIPTION DE LA VILLE DE CASTIGLION

DESCRIPTION DE LA VILLE DE CIRIÉ

DESCRIPTION DE LA VILLE DE CHIVAS
DESCRIPTION DE LA VILLE DE CARMAGNOLE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE CARIGNAN
DESCRIPTION DE LA VILLE DE RACONIS
DESCRIPTION DE LA VILLE DE SAVILIAN
DESCRIPTION DE LA VILLE D'IVRÉE
DESCRIPTION DU PALAIS DE FRONTE DANS LE CANAVOIS
DESCRIPTION DE LA VILLE DE S. GEORGE DANS LE CANAVOIS
DESCRIPTION DE LA VILLE ET DU MARQUISAT DE SALUCES
DESCRIPTION DE LA VILLE DE REVEL
DESCRIPTION DE LA VILLE DE MANTA
DESCRIPTION DE LA VILLE DE VERZOLO
DESCRIPTION DE LA VILLE DE DRONERO
DESCRIPTION DE LA VILLE DE BUSCA

Inhaltsverzeichnis: TABLE DE LA SECONDE PARTIE DU VOLUME I.

BAND II, TEIL I

Folio maximo – 100 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: NOUVEAU THEATRE | DU | PIEMONT | ET DE LA | SAVOYE, | OU | DESCRIPTION | EX-
ACTE | De leurs VILLES, PALAIS, EGLISES, | & principaux Edifices &c. | TOME II. PARTIE I. | Qui contient
quelque dissertation sur l'origine de la Maison de Savoye, sur les | intérêts, la Description Geographique de la Savoye,
& la Description | & les Plans des Villes, Chateaux, & lieux Remarquables de la | Savoye, de la Maurienne, de la
Tarantaise, du Fucigny, | du Genevois, Chablais & de la Val d'Aouste. | Le tout sur les Plans tirez sur les lieux &
avec les Planches Dessinées & | Gravées la plûpart sur les lieux & par les plus habiles Maitres, | & retouchées par
l'Editeur. | Le tout mis en ordre.

A LA HAYE. | Chez RUTGERT CHRISTOPHLE ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Einleitung: DISSERTATION SUR L'ORIGINE DE LA MAISON DE SAVOYE

Beschreibung der Region Savoyen: DESCRIPTION GEOGRAPHIQUE DE LA SAVOYE

Karte der Region Savoyen

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

DESCRIPTION DE LA VILLE DE CHAMBERY
MONTMELIAN
DESCRIPTION DU GRAND CHEMIN DE LA CROTE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE RUMILLY
DESCRIPTION DE LA VILLE D'AYX EN SAVOYE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE S. JEAN DE MAURIENNE
DESCRIPTION DE MOUSTIER CAPITALE DE LA TARANTAISE

210 : ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES THEATRUM SABAUDIAE

DESCRIPTION DE BONNEVILLE DANS LE FAUCIGNY
DESCRIPTION DE LA VILLE DE SALANCHE
DESCRIPTION DE LA VILLE D'ANNECY
DESCRIPTION DE LA VILLE DE LA ROCHE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE TONON
DESCRIPTION DE LA VILLE D'EVIAN DANS LE CHABLAIS
LE LAC DE GENÈVE
DESCRIPTION DE LA VILLE & LA REPUBLIQUE DE GENEVE
DESCRIPTION DE L'ABBAYE DE HAUTECOMBE
DESCRIPTION DE LA VILLE D'AOUSTE
DESCRIPTION DE L'ARC DE TRIOMPHE
DESCRIPTION DE L'ANCIENNE PORTE DE LA VILLE D'AOUSTE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE VERREZ
LA VILLE DE BARD
DESCRIPTION DU CHEMIN D'ANNIBAL
DESCRIPTION DU GRAND ET DU PETIT S. BERNARD

Inhaltsverzeichnis: TABLE DE LA PREMIERE PARTIE DU VOLUME II.

BAND II, TEIL II

Folio maximo – 126 Seiten – 48 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: NOUVEAU THEATRE | DU | PIEMONTE | ET DE LA | SAVOYE, | OU | DESCRIPTION | EX-
ACTE | De leurs VILLES, PALAIS, EGLISES, | & principaux Edifices &c. | TOME II. PARTIE II. | Qui contient
la Description & les Plans des Villes, Chateaux, & lieux | Remarquables du VERCELLOIS, du Comté d'ASTI,
d'une | partie du Piemont, du Marquisat de NICE, & de tout le | MONFERRAT. | Le tout sur les Plans tirez sur
les lieux & avec les Planches Dessinées & | Gravées la plupart sur les lieux & par les plus habiles Maitres, | & retou-
chées par l'Editeur. | Le tout mis en ordre.

A LA HAYE. | Chez RUTGERT CHRISTOPHLE ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Einleitung: INTRODUCTION

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

DESCRIPTION DE LA VILLE DE VERCEIL
DESCRIPTION DE LA VILLE DE SAN-TYÀ
DESCRIPTION DE LA VILLE DE BIELLE
GATTINARA
DESCRIPTION DE L'EGLISE DE LA S. VIERGE SUR LE MONT D'OROPPA
DESCRIPTION DE LA VILLE D'ASTI
DESCRIPTION DE LA CHARTREUSE D'ASTI
VILLENEUVE D'ASTI
VERUË

DESCRIPTION DE LA VILLE DE CRESCENTIN
DESCRIPTION DE LA VILLE DE BRA
DESCRIPTION DE LA VILLE DE QUIERAS
DESCRIPTION DE LA VILLE DE FOSSAN
DESCRIPTION DE LA VILLE DE BENE
LE COMTÉ DE SARMATORI
DESCRIPTION DE LA VILLE DE CEVA
DESCRIPTION DE LA VILLE DE MONDOVI
DESCRIPTION DE LA VILLE DE CONI
GARESSIO SUR LE TANARE
DESCRIPTION DE LA VILLE D'ORMEA
LA CHARTREUSE DE LA VAL DI PEZIO
DESCRIPTION DE LA VILLE DE DEMONT
BARCELONNETTE
DESCRIPTION DE LA VILLE DE TENDE
DESCRIPTION DE LA VILLE D'ONEGLIA
DESCRIPTION DE LA VILLE ET LE MARQUISAT DE DOLC'ACQUA
LES TROPHEES D'AUGUSTE, APELLEZ COMMUNÉMENT TORBIA
NICE SUR LE VAR
VILLEFRANCHE SUR LA MER
DESCRIPTION DE LA VILLE DE L'ESPEL
SAORGIO
LE VILLARS
DESCRIPTION DU MARQUISAT DE MONFERRAT
DESCRIPTION DE LA VILLE DE CAZAL
DESCRIPTION DE LA VILLE DE TRIN
DESCRIPTION DE LA VILLE D'ALBE
CORTEMIGLIA SUR LE BORMIDA

Inhaltsverzeichnis: TABLE DE LA SECONDE PARTIE DU VOLUME II.

AUSGABE VON 1725

BAND I, TEIL I

Folio maximo – 168 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt (in Schwarz-Rot): Nieuw Vermeerderd en Verbeterd | GROOT STEDEBOEK | VAN | PIEMONT, | EN
VAN | SAVOYE, | OF NAAUWKEURIGE | BESCHRYVING | VAN DER ZELVER | STEDEN, PALEIZEN,
KERKEN en | voornaamste Gebouwen enz: | I. DEEL. I. STUK. | Behelzende eene Geographische Beschryving
van Piemont, de Historie van | 't HUIS van SAVOYE, en de Beschryving der Stadt | TURIN. | Alles volgens de
Plans en naar de Origineele aftekeningen en Plaat en door de voornaamste Meesters uitgevo-
erd, en door | den Uitgever overzien. | Alles in orde gebracht.

212 : ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES THEATRUM SABAUDIAE

In's GRAAVENHAAGE, | BY RUTGERT CHRISTOFFEL ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Einführung: VOORBERECHT.

Geschichte der Dynastie von Savoyen: KORT BEGRYP DER HISTORIE VAN SAVOYE

Portrait von Prinz Eugen von Savoyen

Portrait von Victor Amadeus II. von Savoyen

Portrait von Karl Emanuel II. von Savoyen

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Beschreibung von Piemont: NIEUWE BESCHRYVING DES PRINSDOMS VAN PIEMONT.

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

BESCHRYVING VAN DE STAD TURIN.

HET KONINKLYK PLEIN.

HET GROEN BOLWERK.

HET STADHUIS VAN TURIN.

DE STADS-TOOREN.

DE KAPELLE DES HEILIGEN ZWEETDOEKS.

BESCHRYVING VAN DE KERK DES LIGHAAMS CHRISTI.

DE POORT VAN TURIN GENAAMD DE POORT DER OVERWINNING, OF DE NIEUWE POORT.

DE CITADELLE VAN TURIN.

Inhaltsverzeichnis: REGISTER VAN HET EERSTE STUK DES I. DEELS.

BAND I, TEIL II

Folio maximo – 106 Seiten – 44 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt (in Schwarz-Rot): Nieuw Vermeerderd en Verbeterd | GROOT STEDEBOEK | VAN | PIEMONT, | EN VAN | SAVOYE, | OF NAAUWKEURIGE | BESCHRYVING | VAN DER ZELVER | STEDEN, PALEIZEN, KERKEN en | voornaamste Gebouwen enz: | I. DEEL. II. STUK. | Behelzende de Beschryving der Koninklyke gebouwen, | STEDEN, KERKEN, | KLOOSTERS, en KASTEELLEN van Piemont, en de Markgraafschap van | SUZA EN VAN SALUZZO. ENZ: | Alles volgens de Plans en naar de Origineele aftekeningen en Plaatzen op de | plaatsen zelfs en door de voornaamste Meesters uitgevoerd, en door | den Uitgever overzien. | Alles in orde gebragt. In's GRAAVENHAAGE, | BY RUTGERT CHRISTOFFEL ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Beschreibung von Piemont: NIEUWE BESCHRYVING DES PRINSDOMS VAN PIEMONT. TWEEDE STUCK.

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

BESCHRYVING VAN HET PALEIS GENAAMD VALENTYN.
'T LUSTHUIS VILLA MONTANA. GEMEENLYK GENAAMD DE HOFSTEDE VAN MADAME ROYALE.
BESCHRYVING VAN HET LUSTHUIS DER PRINSES LOUIZA VAN SAVOYE, aan gene zyde der Po.
BESCHRYVING VAN HET LUSTHUIS GENAAMD MILLEFLEUR.
BESCHRYVING VAN HET OUDE PARK.
BESCHRYVING VAN HET KONINKLYK JAGTHUIS GENAAMD DE VENERIE.
BESCHRYVING VAN DE FONTEIN VAN HERKULES IN DE VENERIE.
BESCHRYVING VAN DE TEMPEL VAN DIANA, IN DE VENERIE.
BESCHRYVING VAN HET KASTEL VAN MONCALIER.
BESCHRYVING VAN DE STAD RIVOLI.
BESCHRYVING VAN HET KASTEL VAN RIVOLI.
BESCHRYVING DER ABDYE VAN S. MICHEL VAN DE SLUIS.
BESCHRYVING DER STAD GIAVENNE.
BESCHRYVING DER STAD VEILANE.
BESCHRYVING VAN DE HERMYTAGE.
BESCHRYVING VAN HET MARKGRAAFSCHAP EN DER STAD VAN SUZA.
BESCHRYVING DER MARMERE ZEGEBOOG TE SUZA.
ARCUS MARMOREUS.
BESCHRYVING VAN DE VESTING LA TOUR IN DE VALEI VAN LUCERNE.
BESCHRYVING DER STAD QUIERS.
BESCHRYVING DER STAD RIVA.
BESCHRYVING DER STAD PECETO.
BESCHRYVING DER STAD CASTIGLIONE.
BESCHRYVING DER STAD CIRIÉ.
BESCHRYVING DER STAD CHIVAS.
BESCHRYVING DER STAD CARMAGNOLA.
BESCHRYVING DER STAD CARIGNAN.
BESCHRYVING DER STAD RACONIS.
BESCHRYVING DER STAD SAVILIAN.
BESCHRYVING DER STAD YVREA.
BESCHRYVING VAN 'T PALEIS VAN FRONTE IN 'T CANAVEES.
ALLADIENSE PALATIUM.
BESCHRYVING DER STAD ST. GEORGE IN 'T CANAVEES.
BESCHRYVING DER STAD EN 'S MARKGRAAFSCHAP VAN SALUZZO.
BESCHRYVING DER STAD REVEL.
BESCHRYVING DER STAD MANTA.
BESCHRYVING DER STAD VERZOLO.
BESCHRYVING DER STAD DRONERO.
BESCHRYVING DER STAD BUSCA.

Inhaltsverzeichnis: REGISTER VAN HET TWEEDE STUK DES I. DEELS.

Folio maximo – 92 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt (in Schwarz-Rot): NIEUW VERMEERDERD EN VERBETERD | GROOT STEDEBOEK | VAN | PIEMONT | EN VAN | SAVOYE, | OF NAAUWKEURIGE | BESCHRYVING | VAN ALLE DERZELVER | STEDEN, PALEIZEN, KERKEN en | voornaamste Gebouwen enz: | II. DEEL. I. STUK. | Behelzende eenige redenvoeringen aangaande den oorfprong van het Huis van Savoye, de veranderingen in deszelfs wapens, de Ridderordens en de belangen | van het zelve Huis; de Geographische beschryving van Savoye, en die | der Steden, Kasteelen en merkwaardigste Plaatsen van Savoye, van | Mauriana, van het Taranteesch, het Faucigny, het Geneefsch, | het Chableesch, en Val d'Aosta. | Alles volgens de aftekeningen op de plaatsen zelfs gedaan, met de getekende en | gesneedene Plaatens, insgelyks op de plaatens zelfs door de voornaamste Meesters | uitgevoerd en door den Uitgever verbeterd. | Alles in orde gebragt.

In's GRAAVENHAAGE, | BY RUTGERT CHRISTOFFEL ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Gesichte des Hauses Savoyen: NAAUWKEURIGE VERHANDELING VAN DER OORSPRONG Van het Huis van SAVOYE, Deszelfs GESLAGTWAPENS, RIDDERORDENS, en BELANGEN ten opzigte der andere Vorsten van Europa.

Beschreibung der Region Savoyen: GEOGRAPHISCHE BESCHRYVING VAN SAVOYE

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

BESCHRYVING DER STAD CHAMBERY.

BESCHRYVING DER STAD EN DES KASTEELS VAN MONTMELIAN.

BESCHRYVING DES GROOTEN WEGS VAN CROTTA IN SAVOYE.

BESCHRYVING DER STAD RUMILLY.

BESCHRYVING DER STAD AIX IN SAVOYE.

BESCHRYVING DER STAD ST. JAN VAN MAURIANA.

BESCHRYVING VAN MOUSTIERS HOOFDSTAD VAN 'T TARANTEESCH, en eertyds het verblyf der Centronen.

BESCHRYVING DER STAD BONNEVILLE IN 'T FAUCIGNY.

BESCHRYVING DER STAD SALACHE IN 'T FAUCIGNY.

BESCHRYVING DER STAD ANNECY IN HET GENEEFSCHE.

BESCHRYVING DER STAD LA ROCHE IN HET GENEEFSCHE.

BESCHRYVING DER STAD TONON IN 'T CHABLAIS.

HET MEER VAN GENEVE IN 'T HERTOOGDOM VAN CHABLAIS.

BESCHRYVING DER STAD EN VRYENSTAAT VAN GENEVE.

BESCHRYVING DER ABDY VAN HAUTECOMBE IN 'T CHABLAIS.

BESCHRYVING DER STAD AOSTA IN HET DAL VAN AOSTA.

BESCHRYVING VAN DE ZEGE-BOOG IN DE STAD AOSTA.

BESCHRYVING VAN DE OUDE POORT DER STADT AOSTA AAN DE WEST ZYDE.

BESCHRYVING DER STAD VERREZ IN 'T DAL VAN AOSTA.

BESCHRYVING DER STAD BARDO, IN 'T DAL VAN AOSTA.

BESCHRYVING DES WEGS VAN HANNIBAL.

BESCHRYVING DER ALPISCHE DOORTOGTEN GENAAMD DE GROOTEN EN KLEINEN
ST. BERNARDS BERGEN.

Inhaltsverzeichnis: REGISTER VAN HET EERSTE STUK DES TWEEDEN DEELS.

BAND II, TEIL II

Folio maximo – 120 Seiten – 48 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt (in Schwarz-Rot): Nieuw Vermeerderd en Verbeterd | GROOT STEDEBOEK | VAN | PIEMONT, | EN
VAN | SAVOYE, | OF NAAUWKEURIGE | BESCHRYVING | VAN DER ZELVER | STEDEN, PALEIZEN,
KERKEN en | voornaamste Gebouwen enz: | II. DEEL. II. STUK. | Behelzende de Beschryving en de Plans der
Steeden, | asteelen, en merkwaardigste Plaatsen van het VERCELLESCH, van het Graaf- | schap ASTI, van een
gedeelte | van Piemont, 't Markgraafschap | van NIZZA, en van 't geheel MONFERRAT. | Alles volgens de | afte-
keningen op de plaatsen zelfs gedaan, met de getekende en | gesneedene Platen, insgelyks op de plaatsen | zelfs door
de voornaamste Meesters | uitgevoerd en door den Uitgever verbeterd. | Alles in orde gebracht.
In's GRAAVENHAAGE, | BY RUTGERT CHRISTOFFEL ALBERTS. | M. D. CC. XXV.

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

BESCHRYVING DER STAD VERCELLI.

URBIS VERCELLENIS.

PORTE DE VERCEIL.

BESCHRYVING DER STAD SANT-YA OF ST. AGATHA, IN 'T VERCELLEESCH.

BESCHRYVING DER STAD BIELLE, IN 'T VERCELLEESCH.

BESCHRYVING DER STAD GATTINARA, IN 'T VERCELLEESCH.

BESCHRYVING DERKERK VAN DE H. MAAGD OP DEN BERG OROPA, IN 'T VERCELLESCH.

BESCHRYVING DER STAD ASTI.

BESCHRYVING DER KARTHUIZER-KLOOSTERS TE ASTI.

BESCHRYVING VAN VILLANOVA VAN ASTI IN 'T GRAAFSCHAP VAN ASTI.

CARTUSIA ASTENSIS.

BESCHRYVING DER STAD VERUA AAN DE PÔ, IN 'T GRAAFSCHAP VAN ASTI.

BESCHRYVING DER STAD CRESCENTINO IN 'T GRAAFSCHAP VAN ASTI.

BESCHRYVING DER STAD BRA, IN PIEMONT.

BESCHRYVING DER STAD QUIERAS, IN PIEMONT.

BESCHRYVING DER STAD FOSSANO.

BESCHRYVING DER STAD BENA.

BESCHRYVING DES GRAAFSCAPS SARMATORI, IN PIEMONT.

BESCHRYVING DER STAD CEVA.

BESCHRYVING DER STAD MONDOVI.

BESCHRYVING DER STAD CONI.

BESCHRYVING DER STAD GAREZZO, OP DE TANARO.

BESCHRYVING DER STAD ORMEA.

BESCHRYVING DES KARTHUIZER-KLOOSTERS IN HET DAL VAN PEZIO.

BESCHRYVING DER STAD DEMONT.
BESCHRYVING DER STAD BARCELLONA, IN PIEMONT.
BESCHRYVING DER STAD TENDO.
BESCHRYVING DER STAD ONEGLIA.
BESCHRYVING DER STAD EN MARKGRAAFSCHAP VAN DOLC'ACQUA.
BESCHRYVING DER TROFEEN VAN AUGUSTUS Gemeenlyk genaamd TORBIA.
BESCHRYVING DER STAD EN GRAAFSCHAP VAN NIZZA.
BESCHRYVING DER STAD VILLAFRANCA, EEN ZEEHAVEN IN 'T GRAAFSCHAP VAN NIZZA.
BESCHRYVING DER STAD ESPEL, IN 'T GRAAFSCHAP VAN NIZZA.
BESCHRYVING VAN SAORGIO, IN 'T GRAAFSCHAP VAN NIZZA.
BESCHRYVING DER STAD VILLARS, IN 'T GRAAFSCHAP VAN NIZZA.
BESCHRYVING VAN 'T MARKGRAAFSCHAP VAN MONFERRAT.
BESCHRYVING VAN CASAL HOOFDSTAD VAN 'T MONFERRAT.
BESCHRYVING DER STAD TRINO, IN 'T MONFERRAT.
BESCHRYVING DER STAD ALBA, IN 'T MONFERRAT.
BESCHRYVING DER STAD CORTEMIGLIA OP DE BORMIDA, IN 'T MONFERRAT.

Inhaltsverzeichnis: REGISTER VAN HET EERSTE STUK DES TWEEDEN DEELS.

AUSGABE VON 1726

BAND I, TEIL I

Folio maximo – 126 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: NOVUM THEATRUM | PEDEMONTII | ET | SABAUDIÆ, | SIVE | ACCURATA | DESCRIPTIO
| IPSORUM | URBIIUM, PALATIORUM, TEM- | PLORUM &c. | TOMI. I. PARS I. | CONTINENS | PEDE-
MONTII Descriptionem Geographicam, REGIÆ DOMUS | SABAUDÆ Historiam & AUGUSTÆ TAURINO-
RUM | historicam Descriptionem. | Iuxta delineationes Ichnographicas ibidem exhibitas summâ curâ & diligentîâ
ipsis | in locis accuratioris delineationis ergo exaratas. | Omnia in ordinem digesta.
HAGÆ-COMITUM, | Sumptibus & Curâ RUTGERI CHRISTOPHORI ALBERTS. | M. D. CC. XXVI.

Einleitung: PREFATIO

Beschreibung von Piemont: NOVA ET ACCURATA DESCRIPTIO PRINCIPATUS PEDEMONTII

Karte von Piemont

Stammbaum der Dynastie

Wappenbild der Savoyer

Portrait von Karl Emanuel II. von Savoyen

Portrait von Prinz Eugen von Savoyen

Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Portrait von Viktor Amadeus II. von Savoyen

Beschreibung von Turin: DESCRIPTIO CIVITAS AUGUSTÆ TAURINORUM IN PEDEMONTIO

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

AUGUSTA TAURINORUM
REGIA PLATEA
PROPUGNACULUM CUI VIRIDE NOMEN
URBANUM PRÆTORIUM AUGUSTÆ TAURINORUM
TURRIS PUBLICA
SACELLUM SACRATISSIMÆ SINDONIS
SACRA ÆDES CORPORIS CHRISTI
PORTA TAURINENSIS
ACROPOLIS TAURINENSIS

Inhaltsverzeichnis

BAND I, TEIL II

Folio maximo – 100 Seiten – 44 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Piemont

Titelblatt: NOVUM THEATRUM | PEDEMONTII | ET | SABAUDIÆ, | SIVE | ACCURATA | DESCRIPTIO
| IPSORUM | URBIUM, PALATIORUM, TEM- | PLORUM &c. | TOMI. I. PARS II. | CONTINENS | De-
scriptionem REGIARUM ÆDIUM & PRÆTORIUM, nec | non URBIUM, TEMPLORUM, MONASTERIO-
RUM, & | CASTRORUM PEDEMONTII & Marchionatuuum | SEGUSII & SALUTIARUM. | Iuxta delineatio-
nes Ichnographicas ibidem exhibitas summâ curâ & diligentia ipsi | in locis accuratioris delineationis ergo exaratas.
| Omnia in ordinem digesta.
HAGÆ-COMITUM, | Sumptibus & Curâ RUTGERI CHRISTOPHORI ALBERTS. | M. D. CC. XXVI.

Beschreibung von Piemont: NOVA PRINCIPATUS PEDEMONTII DESCRIPTIO. PARS SECUNDA.

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

VALENTINI ÆDES
CAPUCINORUM IN SUMMO MONTE
VILLA MONTANA
VINEA TRANSPADANA SERENISSIMÆ PRINCIPISSÆ LUDOVICÆ A SABAUDIA
MILLEFLORES
PARCUS VETUS CELEBRE FERARUM VIVARIUM
REGIA VENATIO
FONS HERCULEUS IN REGIA VENATIONE
FANUM DIANÆ; AD NEMORA VENATIONIS REGIÆ
SACRA EREMUS ORD: CAMALDULENSIS
CARTUSIA AUGUSTÆ TAURINORUM

218 : ANHANG I : STRUKTUR DER AUSGABEN DES THEATRUM SABAUDIÆ

MONTISCALIERII CASTRUM
RIPULARUM OPPIDUM
RIPULÆ
MONASTERIUM S. MICHAELIS CLUSINI
IAVENNUM
AVILIANA
SACRA EREMUS DE ROREA PP: CAMALDULENSIUM
SECUSIUM
ARCUS MARMOREUS SECUSII
ARX TURRIS IN LUCERNATUM VALLE
CHERIENSIS CIVITAS
RIPA OPPIDUM
PECETUM OPPIDUM
CASTELLIONUM
CIRIACUS
CLAVASIUM
CARMAGNOLIA
CARINIANUM
RACCONISIUM
SAVILLIANUM
EPOREDIA
VILLA FRONTENSIS IN CANAPICIO
SALUTIÆ
RUPELLUM
MANTA IN SALUTIIS
VERZOLIUM
DRACONERIUM
BUSCA

Inhaltsverzeichnis

BAND II, TEIL I

Folio maximo – 34 Seiten – 23 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: NOVUM THEATRUM | PEDEMONTII | ET | SABAUDIÆ, | SIVE | ACCURATA | DESCRIP-
TIO | IPSORUM | URBIUM, PALATIORUM, TEM- | PLORUM &c. | TOMI. II. PARS I. | CONTINENS |
Quasdam Dissertationes de Origine, insignibus, militaribus ordinibus, Juribus, com- | modisque REGIÆ DOMUS
SABAUDÆ nec non Geographicam SABAU- | DIÆ Descriptionem, & Tabulas URBIUM, CASTRORUM, ac
præcipuo- | rum locorum in SABAUDIA, MAURIANA FOCUNATIBUS, | GENEVENSIS, CHABLASIO & AU-
GUSTANA VALLE. | Iuxta delineationes Ichnographicas ibidem exhibitas summâ curâ & diligentâ ipsis | in locis
accuratoris delineationis ergo exaratas. | Omnia in ordinem digesta.
HAGÆ-COMITUM, | Sumptibus & Curâ RUTGERI CHRISTOPHORI ALBERTS. | M. D. CC. XXVI.

Geschichte des Hauses Savoyen: DISSERTATIONES DE REGIÆ DOMUS SABAUDIÆ ORIGINE

Beschreibung der Region Savoyen: DESCRIPTIO GEOGRAPHICA SABAUDIÆ

Karte der Region Savoyen

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

DESCRIPTIO CAMBERII CIVITATIS
DESCRIPTIO MONTIS-EMILIANIS
DESCRIPTIO VIÆ CROTTANÆ
DESCRIPTIO RUMILIACI
DESCRIPTIO AQUARUM GRATIANARUM
DESCRIPTIO CIV. S. JOANNIS MAURIANENSIS
DESCRIPTIO MONASTERII TARANTASIENSIIUM
DESCRIPTIO BONÆ-VILLÆ
DESCRIPTIO OPPIDI SALANCÆ
DESCRIPTIO ANNESSII CIVITATIS
DESCRIPTIO OPPIDI ROCHIÆ
DESCRIPTIO THONONI
DESCRIPTIO URBIS AQUIANI
DESCRIPTIO LACÛS GEBENNENSIS
DESCRIPTIO CIVITATIS ET REIP. GENEVÆ
DESCRIPTIO ALTÆCOMBÆ ABBATIEÆ
DESCRIPTIO AUGUSTÆ PRÆTORIÆ
DESCRIPTIO ARCÛS IN AUGUSTA PRÆTORIA
DESCRIPTIO AUGUSTENSIS VETERIS PORTIÆ
DESCRIPTIO OPPIDI VITRICII
DESCRIPTIO BARDI OPPIDI
DESCRIPTIO VIÆ QUAM DICUNT ANNIBALIS
DESCRIPTIO MONTIUM S. BERNARDI MAIORIS & MINORIS

Inhaltsverzeichnis

BAND II, TEIL II

Folio maximo – 116 Seiten – 48 Kupferstiche. Kein Wasserzeichen.

Frontispiz: Allegorie von Savoyen

Titelblatt: NOVUM THEATRUM | PEDEMONTII | ET | SABAUDIÆ, | SIVE | ACCURATA | DESCRIPTIO | IPSORUM | URBIIUM, PALATIORUM, TEM- | PLORUM &c. | TOMI. II. PARS II. | CONTINENS | Descriptionem & Tabulas Urbium, Castrorum, præcipuorumque Locorum in | VERCELLENSI & ASTENSI agris, in PEDEMONTIO & | in Marchionatibus NICEÆ & MONTISFERRATI. | Iuxta delineationes Ichnographicas ibidem exhibitas summâ curâ & diligentia ipsi | in locis accuratioris delineationis ergo exaratas. | Omnia in ordinem digesta. HAGÆ-COMITUM, | Sumptibus & Curâ RUTGERI CHRISTOPHORI ALBERTS. | M. D. CC. XXVI.

**Beschreibung von Savoyen: DESCRIPTIO QUARUMDAM PROVINCIARUM ET URBIUM IN STATIBUS
DOMUS SABAUDIÆ**

Beschreibungen der Orte in Text und Bild:

DESCRIPTIO VERCELLARUM
DESCRIPTIO SANT-YÆ
DESCRIPTIO BUGELLÆ
DESCRIPTIO GATTINARÆ
DESCRIPTIO EREMI N. D. OROPÆ
DESCRIPTIO ASTÆ POMPELÆ
DESCRIPTIO CARTHUSIÆ
DESCRIPTIO VILLÆ NOVÆ ASTENSIS
DESCRIPTIO VERRUCÆ
DESCRIPTIO CRESCENTINI
DESCRIPTIO BRAIDÆ
DESCRIPTIO QUIERASCI
DESCRIPTIO FOSSANI
DESCRIPTIO BENNARUM
DESCRIPTIO PALATII SARMATORIS
DESCRIPTIO CEVÆ
DESCRIPTIO MONTIS REGII
DESCRIPTIO CUNEI
DESCRIPTIO GAREXII
DESCRIPTIO ORMEÆ
DESCRIPTIO CARTUSIÆ VALLIS PESII
DESCRIPTIO DEMONTII
DESCRIPTIO BARCHINONÆ
DESCRIPTIO TENÆRUM
DESCRIPTIO ONELIÆ
DESCRIPTIO DULCIS-AQUÆ
DESCRIPTIO TURBIÆ
DESCRIPTIO NICÆ
DESCRIPTIO VILLÆ-FRANCÆ
DESCRIPTIO HOSPITELLI
DESCRIPTIO SAURGII
DESCRIPTIO VILLARII
DESCRIPTIO MARCHIONATÛS MONTISFERRATI
DESCRIPTIO CASALIS
DESCRIPTIO TRINI
DESCRIPTIO ALBÆ POMPELÆ
DESCRIPTIO CURTIMILII
DESCRIPTIO DOLIANI

Inhaltsverzeichnis

ANHANG II : STANDORTE DER EXEMPLARE DES *THEATRUM SABAUDIAE*

* in Grau markiert: die gesichteten Exemplare

AUSGABE VON 1682, *Theatrum Statuum Sabaudiae Ducis*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|--|--|----------------------------------|
| 1. | I | Biblioteca Reale, Turin | Herzogl./Königliche Bibliothek Koloriertes Exemplar | – |
| 2. | I | Biblioteca storica della Provincia di Torino, Turin | | R.a.115 |
| 3. | I | Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, Turin | | K.2 (1-2) (2 Exemplare) |
| 4. | I | Archivio di Stato, Turin | | Ja.I.22, 23 |
| 5. | I | Archivio di Stato, Turin | | Ja.I.5, 6 |
| 6. | I | Biblioteca della Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico del Piemonte, Turin | | STOGA.B.B |
| 7. | I | Archivio Storico del Comune di Torino, Turin | Aus der Sammlung von Silvio Si- meom († 1948) 1972 von der Stadt Turin angekauft Koloriertes Exemplar | – |
| 8. | I | Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin | | RIS 100.1.1/2 |
| 9. | I | Biblioteca Casanatense, Rom | Aus der Sammlung von Kardinal Girolamo Casanate, 1620–1700 | K. I. 12-13 CCC |
| 10. | I | Biblioteca del Seminario vescovile, Casale Monferrato | | BISEM.7207 |
| 11. | I | Biblioteca Civica Centrale, Turin | Aus der Sammlung von Luigi Cibra- rio (1807–1870) | 413.C.10-11 (Ohne Bildtafeln) |
| 12. | I | Biblioteca del Santuario di Nostra Signora di Oropa, Biella | | OROPA 61 A 001 – 002 |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|---|--|--|
| 13. | I | Biblioteca Civica, Biella | | MAGAZ SB 16A 001 – 002 |
| 14. | I | Biblioteca della Fondazione Ugo da Como, Lonato (BS) | | NOC.G.15.2 – 3 |
| 15. | I | Biblioteca Civica Luigi Baccolo, Savigliano (CN) | Aus der Sammlung von Marquis Emanuele Taparelli D’Azeglio (1816–1890), Botschafter | SAVST.Cass. |
| 16. | I | Biblioteca Statale, Lucca | | – |
| 17. | I | Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Mailand | | VOL.DD.44 – 45 |
| 18. | I | Accademia Ambrosiana, Mailand | | CONS.O.VII.4-5 |
| 19. | I | Biblioteca Estense Universitaria, Modena | Herzogliche Bibliothek | E 32 M 17. 1/2 |
| 20. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | | KW 1795 A 3 [-4] |
| 21. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | | KW 1045 B 3 [-4] |
| 22. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | | KW 1051 B 2 [-3] |
| 23. | NL | Universiteitsbibliotheek, Leiden | | PAMFLT 1689 I: 8773 |
| 24. | NL | Universiteitsbibliotheek, Leiden | | THYSIA 2418 (nur Band 1) |
| 25. | NL | Universiteitsbibliotheek, Leiden | | Atlas 14:1-2 |
| 26. | NL | University Library, Amsterdam | | 1808 A 22 1808 A 24 (Als Teil des <i>Theatrum civitatem Italiae</i> katalogisiert) Digitalisiert |
| 27. | NL | Museum Meermanno, Den Haag | | 042 B 002-042 C 001 |
| 28. | F | Bibliothèque Interuniversitaire Sainte-Geneviève, Paris | | FOL W 29-30 INV 27-28 RES |
| 29. | F | Bibliothèque Nationale et Universitaire, Straßburg | Krypta von Couvent des Franciscains du Chant d’Oiseau, Bruxelles | RF.14,1 – 2 |
| 30. | F | Muséum National d’Histoire naturelle, Bibliothèque central, Paris | Exlibris: John M. Wing, (1844–1917) | Fol Res 157 |
| 31. | F | Institut national d’histoire de l’art, Paris | Aus der Sammlung von Jacques Doucet (1853–1929) | – |
| 32. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | Aus der Sammlung des Marquis Jacques-Louis de Béringhen (1651–1723), Premier écuyer von Ludwig XIV. und Kunstsammler | VF-93-FOL, VF-93 (A)-FOL |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|--|---|---|
| 33. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | | GE DD-1182 GE DD-1183 |
| 34. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | | RES GR FOL- LK2-1512 (alpha, 1)/ (alpha, 2) |
| 35. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | | RES GR FOL- LK2-1512 (1,RES)/ (2,RES) |
| 36. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | | GR FOL-LK2-1512 (1)/ (2) |
| 37. | F | Château de Versailles | Bibliothek von Ludwig XIV. Koloriertes Exemplar | – |
| 38. | D | Staatsbibliothek zu Berlin (Unter den Linden) | Aus der Bibliothek von G. W. von Knobelsdorff, Künstler und Architekt (1699–1753) | gr. 2 Ro 1618-1, 2 |
| 39. | D | Bayerische Staatsbibliothek, München | Exlibris: Bibliotheca Palatina | 2° Mapp 33, I–II |
| 40. | D | Bayerische Staatsbibliothek, München | Koloriertes Exemplar. | 2° Mapp. 32, I–II |
| 41. | D | Julius-Maximilian-Universität, Würzburg | | 35/A 31.1-2 |
| 42. | D | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen | | GR 2 H ITAL I, 70/7 |
| 43. | D | Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena | | 2 Geogr.I,16 :a, :b |
| 44. | D | Landesbibliothek, Oldenburg | | GE II 2 D 101 : 1, 2 |
| 45. | D | Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar | Herzogliche Bibliothek | Aa 1 : 136 [a], [b] |
| 46. | D | Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel | Herzogliche Bibliothek | M: Cb gr.-2° 76 |
| 47. | D | Universitätsbibliothek, Leipzig | Bibliotheca Albertina | Gr.Fol.693:1,2 |
| 48. | D | Universitätsbibliothek, Tübingen | | Fo IV 84 a.2 |
| 49. | D | Bibliothek der Technischen Universität, Berlin | | 2B852/1 und 2 |
| 50. | A | ÖNB Kartensammlung und Globenmuseum, Wien | Aus der Sammlung von Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) | ALB geb 150, 151 |
| 51. | A | ÖNB Kartensammlung und Globenmuseum, Wien | Hofbibliothek | SIG: 389.031-E.K. |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|--|---|--|
| 52. | A | Alpen-Adria-Universitätsbibliothek, Klagenfurt | Aus der Bibliothek von Johann Anton Graf von Goess (1694–1764), Landeshauptmann von Kärnten (1716 und 1739) | IV GO 3020,1 und 2 Verlust ante quem 1958 |
| 53. | DK | Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen | | 13,220 |
| 54. | UK | Edinburgh University Library | | DD.6.23-24 |
| 55. | UK | British Library, London | | 175.i.3..4 |
| 56. | UK | University of Cambridge | | F168.bb.5.1-2 |
| 57. | UK | University of Cambridge, Fitzwilliam Museum | Richard Fitzwilliam, 1805. | – |
| 58. | UK | Worcester College Library, Oxford | George Clarke | Worc 811/1-2 |
| 59. | UK | Christ Church Library, Oxford | | Arch. Inf. A.1.11-12 |
| 60. | UK | Bodleian Library, Oxford | | (Vet.) 20503 a.4-5 |
| 61. | UK | Royal Museums Greenwich, National Maritime Museum, Caird Library | Lindsay, Earl of Crawford | – |
| 62. | UK | National Trust Libraries, Blickling Hall | | – |
| 63. | CH | Mediathek Wallis, Sitten | | BCV RF 132/1-2 |
| 64. | CH | Schweizerische Nationalbibliothek, Bern | | KAF E 12 Res |
| 65. | S | National Library, Stockholm | Exlibris: Carl Gustaf Tessin, Architekt (1695–1770) | LIBRIS-ID:2566219 |
| 66. | E | Biblioteca Central de Marina, Madrid | | – |
| 67. | B | Kulturerbe-Bibliothek Hendrik Conscience, Antwerpen | | c:lvd:474264 |
| 68. | B | Norbertijnenabdij Tongerlo Bibliothek, Tongerlo | | 03280000252 (nur Band I erhalten) |
| 69. | RU | Russian State Library, Moskau | | – |
| 70. | USA | Yale University Library, British Art Center, CT | | Atlas 48 (Folio A, B) |
| 71. | USA | The Getty Research Center, Los Angeles, CA | | DG613.T37 1682 (special collections) |
| 72. | USA | Newberry Library, Chicago | | special collection, G1984.B6.1682 |
| 73. | USA | The Metropolitan Museum of Art, New York | Harris Brisbane Dick Fund, 1917 | 17.3.2641(10) |

AUSGABE VON 1693, *Tooneel der Heerschappyen van den Hartog van Savoye*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|---|---|-------------------|
| 74. | D | Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Frankfurt | | Wf 116 |
| 75. | UK | British Library, London | Aus der Landkarten-Sammlung von König George III. (1738–1820) | 118.f.9,10. |
| 76. | NL | Amsterdam Museum | Sammlung Luyken (geschenkt 1907) | A 46792 |
| 77. | USA | Johns Hopkins University, Baltimore, MD | Aus der Bibliothek von George Peabody | 944.48 B523 FOLIO |

AUSGABE VON 1697, *Tooneel der Heerschappyen van den Hartog van Savoye*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|--|---|------------------------|
| 78. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | | KW 1045 B 5 [-6] |
| 79. | NL | Rijksmuseum Research Library, Amsterdam | | GF 12 A2, B1 |
| 80. | NL | Utrecht University Library | Sammlung von Prof. Gerrit Moll (1785–1838), Mathematiker und Astronom | MAG : AC 77-78 Rariora |
| 81. | D | Bibliothek des Deutschen Alpenvereins, München | | M 37 |
| 82. | F | Université Charles de Gaulle, Lille | Aus dem Bestand der Familie Agache-Desmedt (20. Jh.) | A-16 |
| 83. | S | National Library, Stockholm | | LIBRIS-ID:2566220 |
| 84. | USA | Yale University Library, CT | | EEdh P59 682Bp |
| 85. | CAN | University of Toronto, Thomas Fisher Rare Book Library | | Rare Book G-10 00121 |

AUSGABE VON 1700, *Theatre des Etats de son Altesse Royale le Duc de Savoye*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|-----|------|-------------------------------------|---|-----------------------|
| 86. | I | Biblioteca Nazionale Centrale, Rom | | RD 159.1/2 |
| 87. | I | Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom | Ex Bibliotheca D. Crozar (?) Exlibris: D. D. Le Teller de Courtanvaux (seine Bibliothek wurde 1783 verstreut und verkauft) | R.G.Storia.S.247(1-2) |
| 88. | I | Biblioteca Reale, Turin | Exlibris: Marquis Louis Colbert | P.51.20.1-4 |
| 89. | I | Biblioteca Civica Centrale, Turin | | 261.A.25 261.A.26 |
| 90. | I | Accademia delle Scienze, Turin | Aus der Sammlung von Ambrogio Della Chà (1896–1972), Industrieller | DC.6984 |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|--|--|
| 91. | I | Biblioteca del Museo Galileo, Florenz | | MED G.F 022 |
| 92. | I | Biblioteca Reale, Turin | Aus der Sammlung von Carlo Alberto von Savoyen-Carignan, König von Sardinien (1798–1849) | P.51.19.1-4 |
| 93. | F | Bibliothèque Mazarine, Paris | | – |
| 94. | F | Médiathèque Jean-Jacques-Rousseau, Chambéry | | – |
| 95. | F | Bibliothèque Interuniversitaire Sainte-Geneviève, Paris | Aus der Abtei Saint-Germain-des-Prés | FOL W 105 INV 139, 138 |
| 96. | F | Médiathèque Aragone, Le Mans | | H GF* 3579 |
| 97. | F | Bibliothèque Municipale, Boulogne-sur-Mer | Exemplar ohne Tafeln | C 2094 |
| 98. | F | Bibliothèque Municipale, Périgueux | Exlibris: „Fortitudine et decore“ | BLA A 43 |
| 99. | F | Bibliothèque Etude Patrimoine, Grenoble | | H73 CGA |
| 100. | F | Bibliothèque Municipale, Versailles | | Rés.grand.in-fol I 132-133 a |
| 101. | D | Staatsbibliothek zu Berlin (Unter den Linden) | | Kart KS Ro 1624-1, 2 |
| 102. | D | Staatsbibliothek zu Berlin (Unter den Linden) | | Kart. P 8000 |
| 103. | D | Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt | | 1,2/28 |
| 104. | D | Bayerische Staatsbibliothek, München | Aus der Bibliothek von Christoph Otto Graf Schallenberg (1655–1733), Exlibris mit Wappen und Motto „Fortitèr et constater“ | 2° Mapp. 34, 1-2 |
| 105. | D | Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel | | M: Cb Gr.-2° 77 |
| 106. | A | ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien | Fideikommissbibliothek, von Kaiser Franz I. (1768–1835) | FID 251299-F.1,2 (ehemals FRANZ 4034b) |
| 107. | A | Bibliothek der Palais Liechtenstein, Wien | | verschollen |
| 108. | P | Biblioteca Joaniana, Coimbra | Königliche Bibliothek | |
| 109. | DK | Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen | Königliche Bibliothek | 13, 220 |
| 110. | UK | British Library, London | | 175.i.i. |
| 111. | UK | National Art Library, Victoria and Albert Museum, London | | 106.E.33-34 |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|------------|-------------------------------|
| 112. | E | Biblioteca Nacional de España, Madrid | | ER/4458 V. 1-2 4 Exemplare |

AUSGABE VON 1725, *Nouveau Theatre du Piemont et de la Savoye*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|--|-----------------------------------|
| 113. | I | Biblioteca d'Arte Fondazione Torino Musei | | TOAMC.711.11.NO. LP |
| 114. | I | Biblioteca Norberto Bobbio, Turin | Aus der Sammlung von Federico Patetta (1867–1945) | A*Fondo C.D. 34 01-04 |
| 115. | I | Fondazione Cassa di Risparmio, Fossano | | – |
| 116. | D | Herzog-August-Bibliothek, Wolfen- büttel | | M: Cb gr.-2° 74 |
| 117. | D | Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar | | Aa 1 : 137 [d] |
| 118. | D | Staatsbibliothek zu Berlin (Unter den Linden) | | Rm 9850-2,1/2 |
| 119. | D | Bayerische Staatsbibliothek, Mün- chen | | 2° Mapp I, 1-2 2° Mapp II, 1-2 |
| 120. | D | Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg | Exemplar aus der Privatbibliothek Friedrichs des Großen (1712–1786) | – |
| 121. | F | Bibliothèque Municipale, Nantes | | 52274 |
| 122. | F | Bibliothèque municipale, Chalon- sur-Saone | | in-2 543/2 |
| 123. | F | Bibliothèque Méjanes, Aix-en- Provence | | C. 7013 Fonds Patrimoine |
| 124. | F | Médiathèque Intercommunale, Bar- le-Duc | | FA 39468-39469 Q |
| 125. | F | Bibliothèque Patrimoniale Romain Gary, Nice | | FR.D.30800 |
| 126. | F | Bibliothèque municipale, Valenci- ennes | | O 4-3 et O 4-4 |
| 127. | F | Bibliothèque intercommunale, Epinal | | AR1-8-AR1-9 |
| 128. | DK | Det Kongelige Bibliotek, Kopenha- gen | | Ital. 3550 2° |
| 129. | UK | Royal Academy of Art, London | Aus der Sammlung Lallemand de Betz; angekauft im Jahr 1790 | |
| 130. | CH | BCU Lausanne | | 3C 269 |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|--|---|
| 131. | B | Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles | | III 79.588 D (Stacks - Réserve précieuse : Niv. -2) |
| 132. | E | Biblioteca Real, Madrid | Carlos María Isidro de Borbón, Infante de España (1788–1855) | VIII/M/189-192 |

AUSGABE VON 1725, *Nieuw Groot Stedeboek van Piemont en van Savoye*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|--|-------------------------------------|
| 133. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | Koloriertes Exemplar. | KW 1051 B 1 (nur Band II vorhanden) |
| 134. | D | Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München | Aus der Sammlung von Bodo Ehardt (1865–1945) | 2° HG 3/8(1,1 R und 2,1 |
| 135. | UK | University of Cambridge | | LA.5.15- |
| 136. | UK | University of Cambridge | | Atlas.2.72.2- |
| 137. | UK | Manchester University, John Rylands Library | | SC12131F |
| 138. | CH | Universität Basel | | Ev I 8:2:1,2 Grossfolio |

AUSGABE VON 1726, *Novum Theatrum Pedemontii et Sabaudiae*

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|--|----------------------|
| 139. | I | Seminario Arcivescovile, Turin | Geschenk von Giacinto Della Torre (1747–1814) | SETTE.dF.507 |
| 140. | I | Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin | | Ohne Signatur |
| 141. | I | Biblioteca di archeologia e storia dell'arte, Rom | | n. II 1545 |
| 142. | I | Biblioteca Apostolica Vaticana | Aus dem Franziskanerkloster von S. Maria d'Aracoeli, Rom | RG.Geogr. S.93 (1-2) |
| 143. | I | Biblioteca Nazionale, Neapel | | sala 6ª G44 |
| 144. | I | Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig | | D 227D 028 |
| 145. | I | Biblioteca Statale, Lucca | | – |
| 146. | I | Biblioteca Clarence Bicknell dell'Istituto internazionale di studi liguri, Bordighera (IM) | | RARI IX C 10 |
| 147. | I | British School at Rome, Rom | | M96-97.652.7/ |
| 148. | NL | Koninklijke Bibliotheek, Den Haag | | KW 395 A 35 |

| | Land | Aufbewahrungsort | Provenienz | Signatur |
|------|------|--|---|------------------------------------|
| 149. | D | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen | | GR 2 H ITAL I, 70/111:1,1-2,2 |
| 150. | D | Julius-Maximilian-Universität, Würzburg | Christoph Franz (?) | 35/A 32.5-1,1 – 1,2 – 2,1 – 2,2 |
| 151. | D | Stadtbibliothek Mainz | | 726 gr f 2, 1 und 2 |
| 152. | D | Landesbibliothek Coburg | | G II 1/21 |
| 153. | F | Bibliothèque Nationale de France, Paris | | – |
| 154. | P | Biblioteca da Ajuda, Lissabon | Ex Bibliotheca Congregationis Oratii apud Domum B. M. Virginis de Necessitatibus | 13-X-30 (BAJUDA) |
| 155. | P | Palácio de Mafra, Lissabon | | BPNM 2-42-15-17/18 |
| 156. | DK | Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen | | B 201 |
| 157. | UK | Wadham College Library, Oxford | Aus der Sammlung von Alexander Thistlethwayte (1717–1771) | f.32.22-23 |
| 158. | B | Bibliothèque Royale de Belgique | Ex Dono Domini G. J. Gerard Imperialis academiae Scientiarum Bruxellensis Socii et à Secretis (18. Jh.) | VB 9.395 E RP |
| 159. | CH | Zentralbibliothek, Zürich | | Kupfer 117: a |
| 160. | E | Biblioteca General Universitaria, Sevilla | Aus dem Colegio de San Acacio (Sevilla) | A 062(c)/012-13 |
| 161. | E | Biblioteca Nacional de España, Madrid | | ER/1823 V. 1-2 |
| 162. | E | UCM Universidad Complutense, Madrid | Marqués de Valdecilla | BH FLL 37491 (GF) |
| 163. | E | Biblioteca Real, Madrid | Von Carlos IV. (1748–1819). Exlibris aus der Zeit von Ferdinand VII. (1784–1833) | VIII/M/45-46 |
| 164. | RU | Russian State Library, Moskau | | – |

ANHANG III : *IN EFFIGIEM CAROLI EMANUELIS II SABAUDIAE DUCIS, CYPRIS REGIS*

Blanditer ferox, et ferociter blanda haec Effigies, Carolum refert; bello natum, ut Pacem pareret. Ipsa est, atque spirat. Sed nihil hactenus egisti Pictor. Caroli speciem expressisti, non Carolum. Pinge Animum, si potes: Bellicum simul, et Pacatum. Belligerum Natura fecit: Educatio profecit: Usus perfecit. Belligero Patre statim orbatus, Magnanimae relinquitur Matri, Ut Achillem institueret Phoenix. Prima Caroli studia fuere, Martem ne paveat, Mortem provocare: Et mille per pericula, Virtutis suae periculum facere. Pinge, ut lethalibus Ferarum rictibus laetus incurSAT Puer. Ut indomitos in praeupta Iugales urgens, per invia Viam rimatur. Pinge, ut caecam in Voraginem cum Equo prorui. Curtio gloriosior: involuntario sane lapsu; sed animosiore. Nam clandestino a Torrente raptus, Equum raptans, Sola Cordis Virtute timorem et undas eluctante, Stupente Morte, impavidus enatat e Sepulcro. Perge, ut ferocem Eridanum, ferocior irridens Infans, Phaëthontis Regnum nactus, Phaëthoni Praecipitium invidit. Eodem loci: pari casu: dispari eventu, demersus. Nam Fluviorum Princeps, Principem agnovit suum, Itaque Populis vere lacrymantibus, Populi lacrymas risit: Et Phaëthontis Tumulo insultavit. Toties Populo mortuus, et superstes: toties semivivae Matri redivivus. Haec si pingis, mirus est Pictor.

Auf sanfte Art wild, auf wilde Art sanft zeigt dieses Bild Karl. Er ist zum Krieg geboren, um Frieden zu schaffen. Das ist das Bild und es atmet. Aber bis jetzt hast du, Maler, noch nichts erreicht. Du hast die Gestalt Karls wiedergegeben, nicht Karl. Zeichne seine Seele, wenn du kannst, sie ist kriegerisch und zugleich friedlich. Kriegerisch hat ihn die Natur geschaffen. Die Erziehung hat ihn vorangebracht, die Erfahrung vollendet. Seinen kriegerischen Vater hat er sofort verloren, seiner heldenhaften Mutter blieb er, damit Phönix Achill unterweisen konnte. Die ersten Bemühungen Karls zielten darauf ab, dass er Krieg nicht fürchtet, den Tod herausfordert, seine Tapferkeit in tausend Gefahren auf die Probe stellt. Zeichne, wie er als Kind fröhlich den tödlichen Rachen der Bestien entgegenreitet, wie er seine unzählbaren Pferde in abschüssiges Gebiet drängt und sich seinen Weg im unwegsamen Gebiet bahnt. Zeichne, wie er mit seinem Pferd in einen dunklen Abgrund stürzt, ruhmreicher als Curtius, freilich in einem unbeabsichtigten Sturz, der jedoch noch mutiger war (als der des Curtius). Denn unbemerkt wurde er vom Strom weggerissen, trieb jedoch sein Pferd voran, bezwang die Furcht und die Fluten nur durch die Tapferkeit seines Herzens und schwamm furchtlos aus dem Grab, worüber der Tod staunte. Fahre fort (zu zeichnen), wie er den wilden Eridanus als wilderes Kind verhöhnte, wie er, nachdem er das Reich des Phaethon erlangt hatte, diesen um den Sturz beneidete. Er ging unter am selben Ort, durch den gleichen Sturz, aber mit anderem Ausgang. Denn der Fürst der Flüsse erkannte seinen Fürsten. Deshalb lachte er über die Tränen des Volkes, als die Pappeln wahrhaft weinten. Auf das Grab des Phaethon sprang er. Sooft er für sein Volk gestorben war, sooft trat er für seine halbtote Mutter wieder ins Leben. Wenn du das malst, bist du ein wunderbarer Maler.

II.

Tantae igitur Virtuti, Territa Fata Victorias festinarunt. Huic Tridinum, solo Supercilio expugnatum, cedendo caedem vitavit. Huius Auspiciis quassatae Arces, vel redditae. Etiam quas nondum viderat, terrendo expugnavit. Et Exteris omnibus exonerata Provincia respiravit. Maior sane Meliorque Victoria, Proprium recuperasse Regnum quam alienum occupasse. Iam pinge, ut Moenibus decoras, tormentis horridas, reparat Urbes. Vercellas, Veneris Cellam olim, nunc Martis Arcem: Ut Hospites alliciat, et Hostes arceat. Exiguam, sed celebrem Verrucam, Hostium oculis infestam. Quam Avus immunitam defendit; Nepos ita muniit, ut sese ipsa possit defendere. Iamque Augustam Metropolim, a Genitore auctam, Augustiorem parat. Ut novo Naturae Ordine, Regni Membra defendat Caput. Haec si pinxeris, dignum Carolo Pictorem voco.

III.

Post Bella, suavius pinge Pacis Amorem. Ac Primum Pacis fructum, Coniugia. Pinge ut Nuptialibus Corollis Lilia continuans; Franca Matre Auspice, Francam ducit Franciscam. Illam dixeris Iunonum Pronubam, Hanc Heben, Hunc Herculeum, Ab Iunone connexos, Liliorum, ut produnt, Satrice. Maxima Populorum Laetitia: ideoque, heu, brevissima. Una die, Nuptae ac Pronubae parentavit: Et geminas inter Mortes, vix sibi superfuit. Vix monstrata Terris, in Caelum rapitur Augusta Coniux. Aurorae instar, fugit dum fulget; ut novo cedat Soli. Dixeris alteram Coniugem in altera revixisse. Ingenti foenore: ut quod publicae felicitati deerat, pareret. Iam Pacatas inter Virtutes, omnium Antistitem pinge Clementiam. Quae gemini Coniugii, Regalisque Partus, plausibus excita, Supplicia Supplicibus indulsit: et poenitentiam imputavit in poenam. Tum Clementiae Antistrophe pinge Iustitiam. Quae cum Pacem bellicis adhuc infectam vitiis invenisset; Et publicum Ius privata Vis suffocaret; Insignium Reorum Sanguine parumper diminuto, Totum Regnum

II.

Das Schicksal hat für eine derartige Tugend die Siege beschleunigt. Für ihn hat Trino, das allein durch seine Braue erobert wurde, durch eine Kapitulation ein Blutbad vermieden. Unter seinem Kommando wurden Burgen zerschmettert oder zurückgegeben. Auch Burgen, die er noch nicht gesehen hatte, erobert er, indem er Furcht erregte. Die Provinz erholte sich, nachdem sie von allen Fremden befreit worden war. Ein größerer und besserer Sieg ist es freilich, das eigene Reich zurückzuerobern, als ein fremdes zu besetzen. Zeichne nun, wie er Städte wieder aufbaut, die schön sind durch ihre Mauern, furchterregend durch ihre Geschütze. Vercelli, einst die Cella der Venus, nun die Burg des Mars. (Zeichne), wie er Gäste anlockt und Feinde fernhält. Das kleine, aber belebte Verrua, das die Augen der Feinde stört. Diese unbefestigte Stadt hat der Großvater verteidigt. Der Enkel hat sie so befestigt, dass sie sich selbst verteidigen kann. Schon macht er die Hauptstadt Augusta, die vom Vater erweitert wurde, noch erhabener. (Zeichne), wie in einer neuen Ordnung der Natur das Haupt die Glieder des Reiches verteidigt. Wenn du das zeichnest, nenne ich dich einen Maler, der Karls würdig ist.

III.

Zeichne nach den Kriegen in angenehmerer Art die Liebe zum Frieden. Auch die erste Frucht des Friedens, die Ehen. Zeichne, wie er durch Blumenkränze der Ehe die Lilien fortsetzt. Unter den Auspizien der französischen Mutter heiratet er die Französin Francisca. Jene wirst du Iuno Pronuba nennen, diese Hebe, diesen Hercules, die von Juno abstammen, die die Schöpferin der Lilien ist, wie man es überliefert. (Das ist) die größte Freude des Volkes: Daher ist sie –ach! – die kürzeste. An einem Tag brachte er seiner Gattin und der Pronuba das Totenopfer dar. Und kaum überlebte er selbst angesichts dieser beiden Tode. Kaum war die kaiserliche Gattin auf Erden erschienen, wird sie in den Himmel geholt. Wie die Morgenröte flieht sie, so lange sie strahlt, um einer neuen Sonne zu weichen. Du sollst sagen, dass die eine Ehefrau in der anderen wieder zum Leben erwacht ist. Mit einem gewaltigen Gewinn: Damit sie ein Kind gebären konnte, was dem Glück der Allgemeinheit noch gefehlt hat. Zeichne jetzt die friedlichen Tugenden, als deren wichtigste die Milde. Sie, erweckt durch den Applaus über die zwei Hochzeiten und die Geburt im Königshaus, erließ den Flehenden die Strafen und rechnete Reue als Strafe an. Dann zeichne das Gegenstück zur Milde, die Gerechtigkeit. Nachdem diese den Frieden, der noch mit den Fehlern des Krieges verseucht war, gefunden hatte und als private Gewalt das öffentliche Recht erstickte, hat sie das ganze Reich geheilt, wobei der Blutzoll der höherrangigen

consanavit. Haec si pinxeris, Ethicus eris Pictor Parrhasius.

IV.

Pinge iam arcanum illud Augustale, Ubi solus sibi Achates: Consilium ipse suum et Consul: Quasi per Ocium, ardua molitur Negocia.

Pinge, ut Geminos inter Reges, utriusque Gratiam servat, et libertatem. Priscoque Italarum Principum Amore integrato, Firmissimam regno suo compagem figit, exterorum Concordiam.

Pinge, ut libero accessu, liberas Popelli querelas, Humanissime excipiat, ac severissime caveat Ne minorum Patientia, Majorum potentia opprimatur.

Ac si coloribus pingi Verba possunt, Facundiam pinge. Quae sine praeceptore percepta, sine libris innata Labris, Auribus illabitur, illigat Animos. Eoque se magis ostendit, quod non ostentat. Vere ut censeas suum Celtis Alcidem revixisse, Catellis Aures aureis attrahentem. Denique Virtutum maximam, Regumque maxime propriam pinge Magnificentiam Munificentiae Matrem, Filia pulcriorem. Huius suasu, Opes non optat, nisi ut Opem ferat. Illius instinctu, publica, et maxima molitur Opera. Fulgentibus primum coloribus Palatinae rutilent Aedes. Ut Rex e Regia, Regia ex Rege agnoscat. Tum pari magnificentia Sylvestrem pinge Dianae Regiam. Pacis Delicium, Belli Tyrocinium. Ubi in Feros mittenda Tela experitur in Feras. Quae Caroli postes Rictibus ornaturae, propria caede superbiunt. Addito admirabiles Popularium Ludorum Apparatus. Ubi vivax, vicens, acer, alacer; Vel ad numeros pedem, vel in gyros Sonipedem flectens; Ludicris in Certaminibus seria meditat: Et Hostibus illudit dum ludit. Haec si pinxeris Apelles eris, unius Caroli unicus Pictor. Sed quorsum te moror? Magna haec gesta sunt: sed gerendis minora. Suggesto ego quae vidi: fuggerent alii quae videbunt. Me Fata praeripiunt: Tu Grandioribus Miraculis pigmenta serva.

D. Emanuel Thesaurus

Angeklagten etwas gesenkt wurde. Wenn du das zeichnest, wirst du Parrhasios, der Maler der Moral sein.

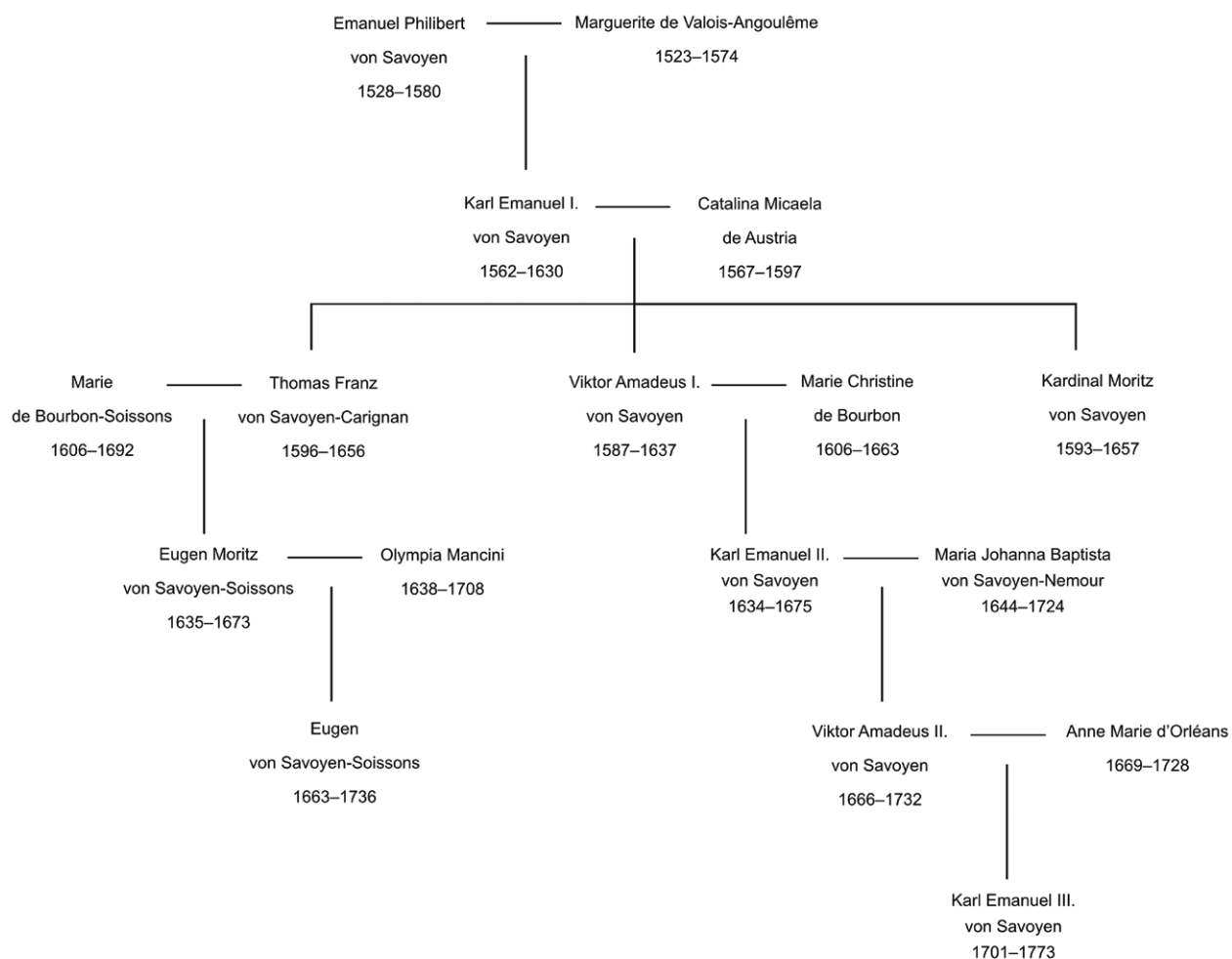
IV.

Zeichne nun jenes Innere des Kaiserpalastes, wo er allein ein Achates für sich ist, wo er sein Rat und sein Consul ist. Gleichsam in seiner Freizeit nimmt er schwierige Angelegenheiten in Angriff. Zeichne, wie er zwischen zwei Königen den Respekt vor jedem der beiden und die Freiheit bewahrt. Indem die alte Liebe der italienischen Fürsten wieder hergestellt war, schuf er sich das festeste Fundament für sein Reich, das gute Einvernehmen mit den Fremden. Zeichne, wie er, den man frei aufsuchen kann, freundlichst offen vorgetragene Klagen des einfachen Volkes annimmt und sehr streng darauf achtet, dass nicht die Geduld der Niedrigeren durch die Macht der Höheren unterdrückt wird.

Und wenn Worte mit Farben gezeichnet werden können, zeichne seine Redegewandtheit. Wenn sie, die ohne Lehrer erworben wurde, ohne Bücher auf seinen Lippen entstand, in die Ohren gleitet, fesselt sie die Gedanken. Und sie zeigt sich umso mehr, als sie sich nicht zur Schau stellt, so wahrhaftig, dass du meinst, den Kelten sei ihr Alcide wiedererstanden, der mit goldenen Kettchen die Ohren an sich bindet. Dann zeichne die größte der Tugenden, die am typischsten für Könige ist, die Hochherzigkeit, die Mutter der Freigiebigkeit, die schöner ist als ihre Tochter. Auf deren Anraten wünscht er sich keine Reichtümer, außer, um anderen helfen zu können. Durch deren Eingabe beginnt er die größten öffentlichen Bauten. Zum ersten Mal erstrahlen rötlich die Bauten des Palastes in gleißenden Farben, sodass man den König an seinem Palast, den Palast am König erkennt. Dann zeichne mit gleicher Pracht das Jagdschloss der Diana, die Freude des Friedens, den Übungsplatz für den Krieg. Dort erprobt er die Geschoße an wilden Tieren, die es gegen die Wilden zu schleudern gilt. Diese werden mit ihren Rachen die Türstöcke Karls schmücken und in ihrem eigenen Blut glänzen. Füge hinzu die herrlichen Vorbereitungen für die Spiele des Volkes, wo er lebendig, aktiv, eifrig und motiviert ist, wo er entweder sein Bein zur Melodie bewegt oder das Pferd in Kreisen reiten lässt. Bei den Wettspielen denkt er an Ernstes. Während er spielt, verhöhnt er den Feind. Wenn du das zeichnest, wirst du Apelles sein, der einzige Maler Karls. Aber warum halte ich dich auf? Groß sind diese Taten, aber kleiner als das, was man noch tun muss. Ich bringe vor, was ich gesehen habe. Andere werden vorbringen, was sie sehen werden. Mein Schicksal reißt mich hinfort. Du bewahre deine Farbe für größere Wunder auf.

D. Emanuel Thesaurus

ANHANG IV : STAMMBAUM DES HAUSES SAVOYEN



WERKVERZEICHNIS

LISTE DER TAFELN DES *Theatrum Sabaudiae*

BAND I



Tafel I.1: Allegorie Piemonts

Titel der Tafel: PEDEMONTIUM FLO-
RENTISSIMUM ITALIÆ LATUS

Signatur: G. Laeiresse invent.

Druckgrafische Ausführung: A. Blooteling sculp.

Druckermarke: Apud Hæredes – IOANNIS
BLAEU MDCLXXXII (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 306

Ausgabe: 1–7



Tafel I.2: Heroldsbild von Savoyen

Druckgrafische Ausführung: I. Luyken fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 439 × 269

Ausgabe: 1, 5–7



Tafel I.3: Portrait von Karl Emanuel II.

Inscription auf der Tafel: Quæ micat Intrepide generosa audacia frontis Orbi argumento nobili indicat toti, Ex his, tranquilla Carolus que pace peregit, Sit quanta, bellum si gerat, peracturus.

Druckgrafische Ausführung und Datierung: Nanteuil sculpebat iuxta effigiem 1668.

Maße der Druckplatte (in mm): 400 × 256

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Laurent Dufour gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: I, 4–7



Tafel I.4: Portrait von Maria Johanna Baptista von Savoyen-Nemours

Inscription auf der Tafel: Marie Jeanne Baptiste de Savoye, Duchesse de Savoye, Princesse de Piemont, Reyne de Chypre &c. Tutrice, et Regente &c.

Signatur und Datierung: Laurent Dufour 1678.

Druckgrafische Ausführung: Robert Nanteuil sculp.

Maße der Druckplatte (in mm): 391 × 252

Anmerkungen: Die Inschrift auf dem Sockel wird ab der Ausgabe 4 ergänzt: Pendant la Minorité de son Fils.

Ausgabe: I, 4–7



Tafel I.5: Landkarte von Piemont

Titel der Tafel: PEDEMONTIVM Et reliquæ Ditiones Italiæ REGIÆ CELSITVDINI SABAV-DICÆ Subditatæ, cum Regionibus adjacentibus.

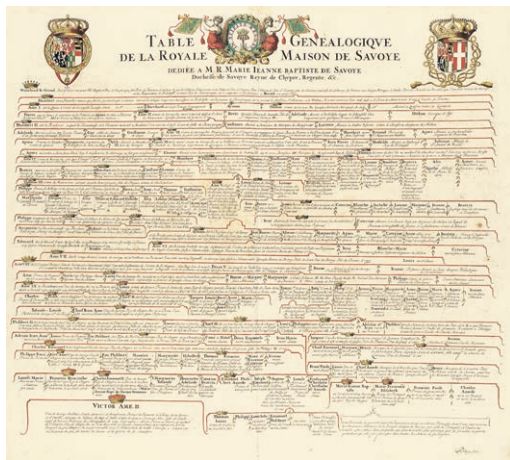
Signatur: Thomas Borgonius invent.

Druckgrafische Ausführung: Ioannis de Broen sculp.

Maße der Druckplatte (in mm): 518 × 608

Anmerkungen und Zuschreibung: Ab Ausgabe 2 wird das Privilegium hinzugefügt. Tafel wurde erst 1675 von Blaeu an Carcagni gefragt, AST. Von Borgonio gezeichnet ca. 1679 (Bezahlung belegt), vgl. Vesme 1963, I, S. 176.

Ausgabe: I–7



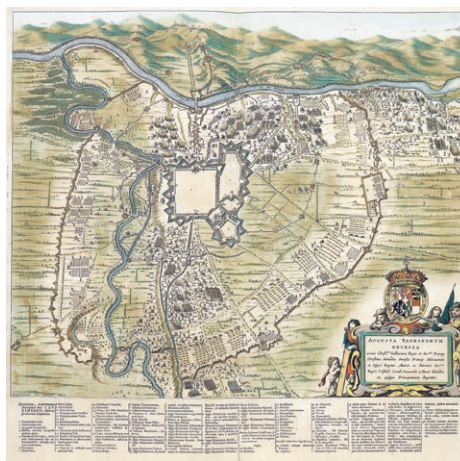
Tafel I.6: Stammbaum der Dynastie Savoyen
 Titel der Tafel: TABLE GENEALOGIQUE DE LA ROYALE MAISON DE SAVOYE
 Druckgrafische Ausführung: Ambrosius Perlingh
 Maße der Druckplatte (in mm): 530 × 594
 Anmerkungen und Zuschreibung: Von Borgonio gezeichnet, weswegen er L. 500 bezahlt wurde, vgl. Vesme 1963, I, S. 176.
 Ausgabe: 1–3, 4, 5–7 aktualisiert



Tafel I.7: Plan von Turin
 Titel der Tafel: AUGUSTÆ TAURINORUM PROSPECTUS
 Signatur: Delin: Ioannes Thomas Borgonius
 Maße der Druckplatte (in mm): 518 × 757
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.8: Vogelschauperspektive von Turin
 Titel der Tafel: AUGUSTÆ TAURINORUM PROSPECTUS
 Signatur: Thomas Borgonius S.R.Cels. à Secretis delineat.
 Druckermarken: Amstelodami apud Ioannem Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)
 Maße der Druckplatte (in mm): 505 × 1107
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.9: Belagerung von Turin, 1640
 Titel der Tafel: AUGUSTA TAURINORUM OBSESSA armis Christ.mi Galliarum Regis et Ser.æ Princ. Christianæ Sabaudia Ducisæ Princip. Piedemontii et Cypri Reginae, Matris et Iutricis Ser. mæ Regiæ Celsitud. Caroli Emanueleis II Ducis Sabaudia etc. ejusque Principatum Regentis.
 Druckermarken: Amstelodami Exc. Ioannis Blaeu.
 Maße der Druckplatte (in mm): 436 × 520
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.10: Piazza Castello

Titel der Tafel: PROSPECTUS PLATEÆ
VETERIS ANTE CASTRUM

Druckgrafische Ausführung: RdH (Romeyn de Hooghe)

Maße der Druckplatte (in mm): 462 × 622

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio als Autor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.11: Piazza San Carlo

Titel der Tafel: PLATEA REGIA AVG. TAUR.

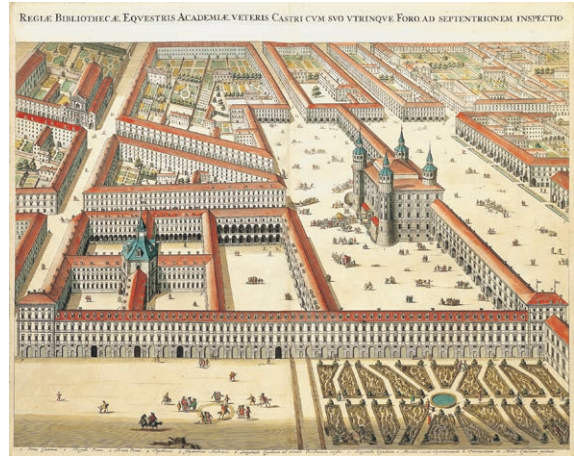
Druckermarken: Amstelodami Ioannes

Blaeu excudit (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 463 × 587

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio als Autor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.12: Palazzo Reale

Titel der Tafel: REGIAE BIBLIOTHECAE,
EQUESTRIAS ACADEMIAE, VETERIS
CASTRI CVM SVO VTRINQUE FORO
AD SEPTENTRIONEM INSPECTIO

Maße der Druckplatte (in mm): 496 × 622

Anmerkungen und Zuschreibung: Zeichnung von Borgonio, datiert von 1674; Carcagni stellte die Zeichnung dem Stadtrat von Turin vor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253 (auch in Peyrot 1985, S. 41).

Ausgabe: 1–7



Tafel I.13: Grünes Bollwerk

Titel der Tafel: PROPUGNACULUM CUI VIRIDE
NOMEN. Cum Regii Palatii, atque Hortorum Prospectu
Ad securitatem, atq; delicias Regiorum Sabaudiae Decum.

Maße der Druckplatte (in mm): 455 × 611

Ausgabe: 1–7



Tafel I.14: Galerie

Titel der Tafel: MUSÆI cum Regiæ Familiæ sculptis, Gestorumque pictis Imaginibus, Bibliotheca, Et Statuarum veterum Ornamentius, Vulgo LA GALLERIA, Prospectus interior, Rt exterior.
 Maße der Druckplatte (in mm): 517 × 592
 Anmerkungen und Zuschreibung: Zeichnung von Borgonio, datiert von 1674; Carcagni stellte die Zeichnung dem Stadtrat von Turin vor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253 (auch in Peyrot 1985, S. 41).
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.15: Rathaus von Turin

Titel der Tafel: PALATIUM PUBLICUM
 Druckermarken: Amstelodami exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)
 Maße der Druckplatte (in mm): 446 × 704
 Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.16: Piazza delle Erbe

Titel der Tafel: PALATIUM URBANUM CUM FORO OLITORIO
 Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 606
 Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.17: Turm der Stadt

Titel der Tafel: TVRRIS PVBLICA VRBIS TAVRINI
 Maße der Druckplatte (in mm): 374 × 224
 Ausgabe: 1–7

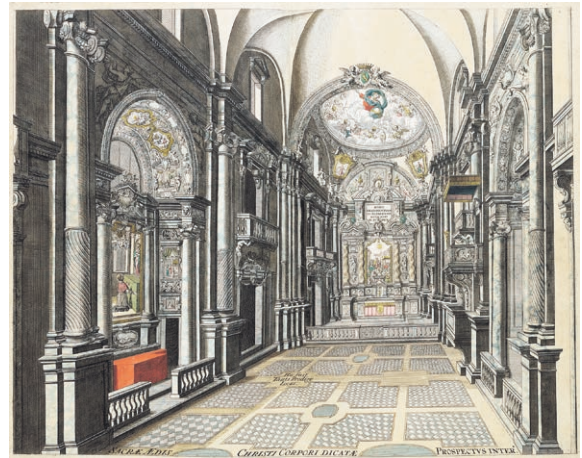


Tafel I.18: Sindone-Kapelle

Titel der Tafel: SCENOGRAPHIA ÆDIS REGIÆ SACRATISSIMÆ SINDONI DICATÆ / ICNOGRAPHIA ÆDIS REGIÆ SACRATISS: SINDONIS

Maße der Druckplatte (in mm): 504 × 613

Ausgabe: 1–7



Tafel I.20: Kirche Corpus Domini, Innenansicht

Titel der Tafel: SACRÆ ÆDIS CHRISTI CORPORI DEDICATA. PROSPECTVS INTERN.

Maße der Druckplatte (in mm): 468 × 594

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.19: Kirche Corpus Domini, Fassade

Titel der Tafel: ECCLESIAE CVI CORPVS DOMINI NOMEN. FACIES EXTERIOR.

Maße der Druckplatte (in mm): 531 × 511

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.21: Ädikula Corpus Domini

Titel der Tafel: SACRA ÆDICVLA ubi peregrina mirifice substitit Hostia Nunc in Augustiore Basilicam ampliata.

Maße der Druckplatte (in mm): 502 × 587

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische Ausführung kann stilistisch de Hooghe zugeschrieben werden; die Zeichnung ist von Borgonio, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



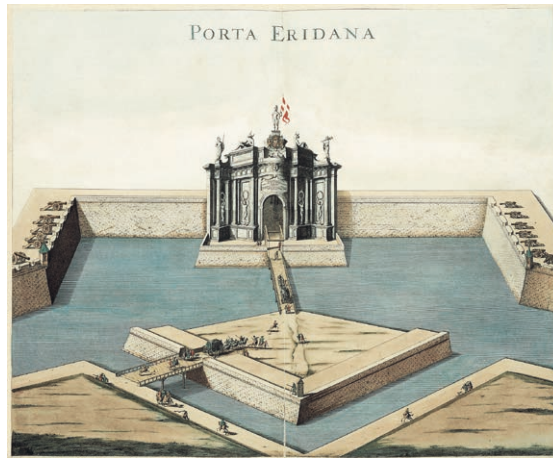
Tafel I.22: Neues Stadttor

Titel der Tafel: PORTA NOVA, quæ et PORTA VICTORIA nuncupatur.

Maße der Druckplatte (in mm): 409 × 281

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253.

Ausgabe: 1–7



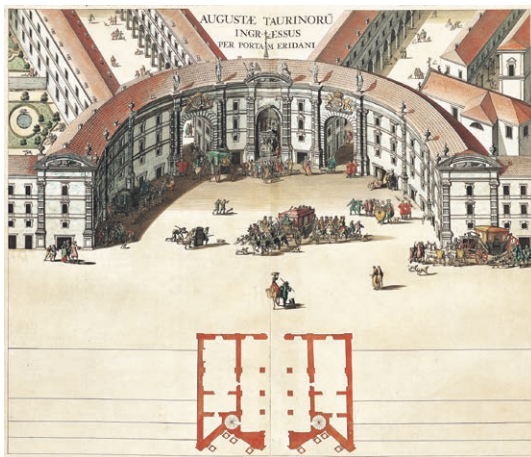
Tafel I.24: Stadttor am Fluss Po

Titel der Tafel: PORTA ERIDANA

Maße der Druckplatte (in mm): 487 × 594

Anmerkungen und Zuschreibung: Zeichnung von Borgonio, datiert von 1674; Carcagni stellte die Zeichnung dem Stadtrat von Turin vor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253 (auch in Peyrot 1985, S. 41).

Ausgabe: 1–7



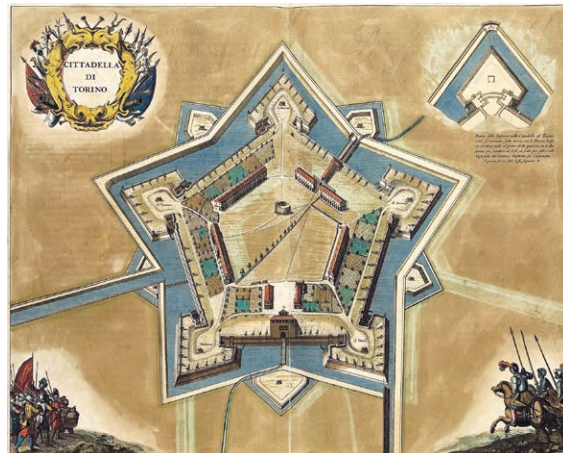
Tafel I.23: Exedra an der via Po

Titel der Tafel: AUGUSTÆ TAURINORÛ INGRESSUS PER PORTAM ERIDANAM

Maße der Druckplatte (in mm): 489 × 577

Anmerkungen und Zuschreibung: Zeichnung von Borgonio, datiert von 1674; Carcagni stellte die Zeichnung dem Stadtrat von Turin vor, vgl. ASCT, Ordinati, 1683, 209, S. 252–253 (auch in Peyrot 1985, S. 41).

Ausgabe: 1–7



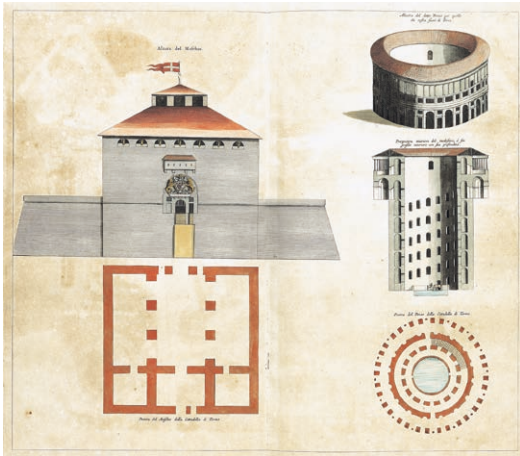
Tafel I.25: Grundriss der Zitadelle von Turin

Titel der Tafel: CITTADELLA DI TORINO

Maße der Druckplatte (in mm): 434 × 546

Anmerkungen und Zuschreibung: Michelangelo Morello, vgl. Peyrot 1985, S. 147.

Ausgabe: 1–7



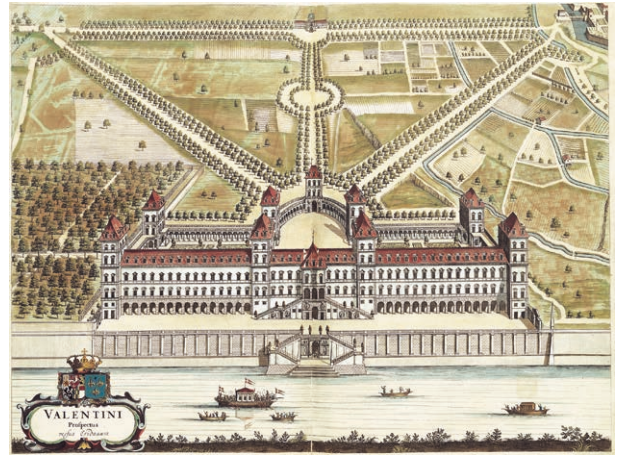
Tafel I.26: Wehrturm

Titel der Tafel: MASCHIO

Maße der Druckplatte (in mm): 460 × 530

Anmerkungen und Zuschreibung: Michelangelo Morello, vgl. Peyrot 1985, S. 147.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.28: Schloss Valentino, Richtung Fluss

Titel der Tafel: VALENTINI PROSPECTUS
VERSUS ERIDANUM.

Maße der Druckplatte (in mm): 484 × 643

Ausgabe: 1–7



Tafel I.27: Schloss Valentino

Titel der Tafel: VALENTINUM Christianæ a Francia Sabaudia Ducissæ Cypri Reginae &c. Amœnum a regalibus curis Avocamentum in Eridani Margine.

Maße der Druckplatte (in mm): 484 × 639

Ausgabe: 1–7



Tafel I.29: Kirche der Kapuziner

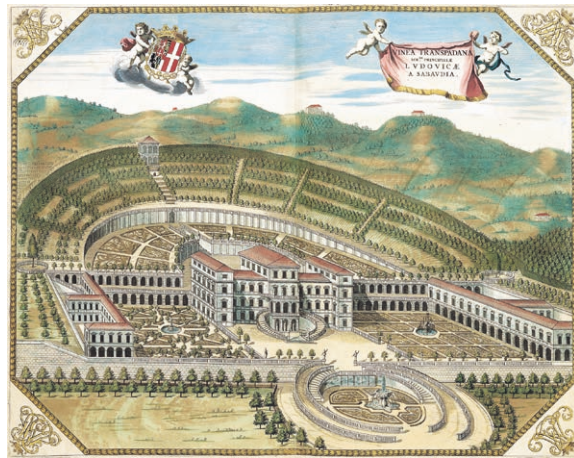
Titel der Tafel: CAPOCINORUM IN SUMMO MONTE SUPRA PADI RIPAM COENOBIIUM CUM SUA A CAROLO EMANUELE SABAUDIÆ DUCE POSITA, EXIMIÆ STRUCTURÆ BASILICA.

Maße der Druckplatte (in mm): 525 × 611

Ausgabe: 1–7



Tafel I.30: Kirche der Kapuziner, Innenansicht
 Titel der Tafel: *BASILICÆ CAPUCINORUM in Eridani margine prope Aug. Tauri prospectus Interior.*
 Maße der Druckplatte (in mm): 426 × 264
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.32: Villa der Prinzessin Ludovica
 Titel der Tafel: *VINEA TRANSPADANA SER.ME PRINCIPISSÆ LUDOVICÆ A SABAUDIA.*
 Maße der Druckplatte (in mm): 492 × 624
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.31: Villa der Herzogin Christina
 Titel der Tafel: *CHRISTIANÆ A FRANCIA SABAUDIÆ DVCIS CYPRI REGINÆ &C. VINEA MONTANA, juxta Valentinum.*
 Signatur: Gio. Tommaso Borgonio
 Druckermarken: Ioannes Blaeu Excudit (fehlt ab Ausgabe 3)
 Maße der Druckplatte (in mm): 439 × 597
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.33: Schloss Mirafiori, Nordseite
 Titel der Tafel: *MILLEFLORUM Ad Septentrionem cum Amphiteatri ad ingressum porticu, atque Area, quam morte praeventus Victor Amedeus I. Dux Sabaudiaë non absolvit, Ichnographia.*
 Maße der Druckplatte (in mm): 532 × 614
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.34: Schloss Mirafiori, Südseite
 Titel der Tafel: MILLEFLORUM amœnissimi natura, atque arte delicii ad Meridiem prospectus.
 Maße der Druckplatte (in mm): 472 × 604
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.36: Vogelschauperspektive des Schlosses Venaria
 Titel der Tafel: REGIÆ VENATIONIS AEDIUM Prospectus
 Maße der Druckplatte (in mm): 426 × 628
 Anmerkungen und Zuschreibung: Tafel wurde nach dem Brand 1672 neu gemacht.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.35: Schloss Viboccone
 Titel der Tafel: PARCVS SYLVOSVM SABAVDI DVCIS PRÆDIUM Ædibus, Hortis Et Ferarum vivario Nobilissimum.
 Maße der Druckplatte (in mm): 496 × 595
 Anmerkungen und Zuschreibung: Michelangelo Morello, vgl. Peyrot 1985, S. 147.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.37: Schloss Venaria
 Titel der Tafel: REGIARVM VENATIONVM AEDIS REGIÆ A CAROLO EMANVELE II. SABAVDLÆ DVCE, PRINCIPE PEDEMONTI, CYPRI REGE, etc. Insigni ad amœnitates omnes magnificentia AD SERVNDAM FLVV. ERECTÆ.
 Maße der Druckplatte (in mm): 463 × 586
 Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische Ausführung kann stilistisch de Ram zugeschrieben werden
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.38: Herkules-Brunnen, Schloss Venaria
 Titel der Tafel: FONS HERCVLEVS, Cum suis Colosso, Piscina, Cryptoporticu, Antris, Sacellis, Scalis, Dioctis, Tricliniis, Statuis, Signis, Tabulis, cæterisque Musivis ac marmoreis ornamentis.
 Maße der Druckplatte (in mm): 494 × 615
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.40: Kamaldulenser-Kloster in Turin
 Titel der Tafel: SACRA EREMVS ORD. CAMALDVLENSIS, In Montibus Augustæ Taurinorum sita. A CAROLO EMANVELE I. fundata & amplissime dotata ex voto, Anno 1607.
 Maße der Druckplatte (in mm): 477 × 597
 Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, 1668, laut Bezahlung, vgl. Peyrot 1985, S. 39.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.39: Diana-Tempel, Schloss Venaria
 Titel der Tafel: FANVM DIANÆ Cum Circumambiente Naumachia, Ad Regiæ Venationis Nemora Moles omninò visenda.
 Maße der Druckplatte (in mm): 490 × 611
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.41: Kartause von Collegno
 Titel der Tafel: CARTUSIA AVGVSTÆ TAURINOR.
 Druckgrafische Ausführung: I. de Ram
 Maße der Druckplatte (in mm): 436 × 620
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.42: Moncalieri

Titel der Tafel: MONCALIERI

Signatur: Formentus fecit

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram Fecit

Druckermarke: I. Blaeu Excudit (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 469 × 591

Anmerkungen und Zuschreibung: 1661 oder 1662 datierbar, laut Bezahlung des Künstlers, vgl. Peyrot 1985, S. 39.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.43: Rivoli

Titel der Tafel: RIPULÆ vulgo RIVOLI

Druckermarke: Amstelodami apud I. Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 465 × 619

Ausgabe: 1–7



Tafel I.44: Schloss von Rivoli

Titel der Tafel: RIPULÆ REGALIVM PRINCIPVM SABAVDORVM FIRMA ET PERAMCENA MOLITO, Pictura Miraculis Celeberrima; additis nonnullis quæ perficere nondum licuit, ædificiis.

Maße der Druckplatte (in mm): 450 × 640

Ausgabe: 1–7



Tafel I.45: Abtei von San Michele della Chiusa

Titel der Tafel: SCENOGRAPHIA MIRABILIS ÆDIFICII TEMPLI ET MONASTERII S. MICHAELIS ARCHANGELI

Maße der Druckplatte (in mm): 472 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische Ausführung kann stilistisch de Ram zugeschrieben werden. Datierbar um 1670. Von Borgonio gezeichnet, laut Briefe von Carcagni, vgl. Peyrot 1985, S. 39. Die ursprüngliche Zeichnung ging verloren und wurde durch Borgonio neu erstellt.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.46: Avigliana

Titel der Tafel: AVILLIANÆ OPPIDUM

Maße der Druckplatte (in mm): 474 × 631

Ausgabe: 1–7



Tafel I.48: Susa

Titel der Tafel: SEGUSIUM PRIMA AB ALPIBUS COTIIS CIVITAS

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 487 × 609

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, laut Bezahlung 1667, vgl. Peyrot 1985, S. 37.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.47: Kamaldulenser-Kloster in Lanzo

Titel der Tafel: CAMALDULENSIVUM NONDUM OMNINÒ ABSOLVTA AD LANCEI OPPIDVM EREMVVS.

Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 559

Ausgabe: 1–7



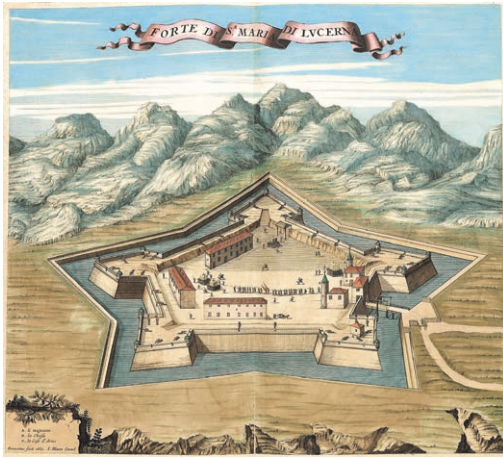
Tafel I.49: Triumphbogen von Susa

Titel der Tafel: ARCVS MARMOREVS ut nunc visitur SECVSII

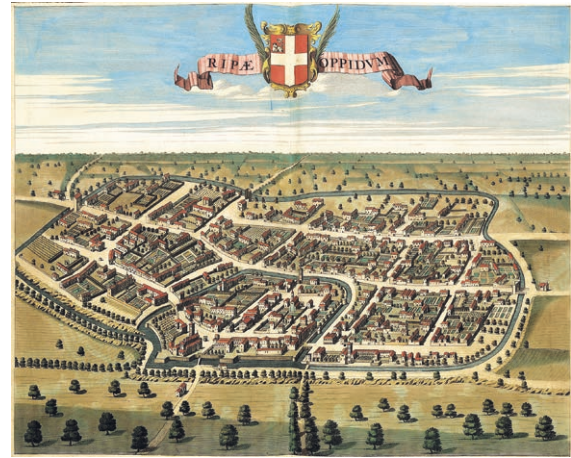
Maße der Druckplatte (in mm): 437 × 300

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, laut Bezahlung 1667, vgl. Peyrot 1985, S. 37.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.50: Festung von S. Maria in Lucerna
 Titel der Tafel: FORTE DI S.A MARIA DI LVCERNA
 Signatur und Datierung: Formentus fecit 1663
 Druckermarke: I. Blaeu Excud (fehlt ab Ausgabe 3)
 Maße der Druckplatte (in mm): 515 × 577
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.52: Riva di Chieri
 Titel der Tafel: RIPÆ OPPIDUM
 Maße der Druckplatte (in mm): 467 × 584
 Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar 1667–1669 von Peyrot 1985, S. 30.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.51: Chieri
 Titel der Tafel: CHERIUM CIVITAS
 Maße der Druckplatte (in mm): 492 × 608
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.53: Pecetto
 Titel der Tafel: PECETTI OPPIDUM ET CASTRUM
 Signatur: Delin. Ioannes Thomas Borgonius
 Maße der Druckplatte (in mm): 510 × 602
 Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar 1667–1669 von Peyrot 1985, S. 30.
 Ausgabe: 1–7



Tafel I.54: Castiglione

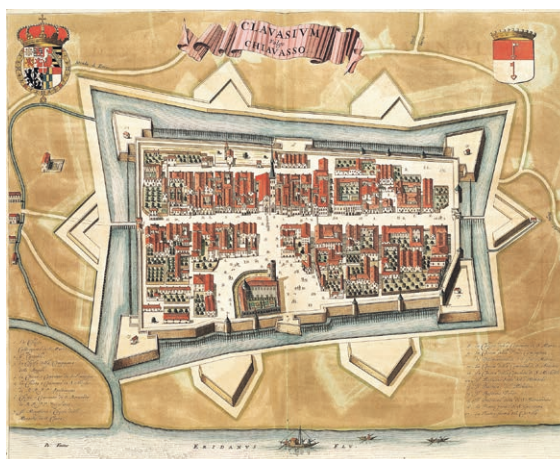
Titel der Tafel: CASTILIONIS OPPIDUM

Signatur: G. Laeiresse invent.

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu
(fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 532 × 615

Ausgabe: 1–7



Tafel I.56: Chivasso

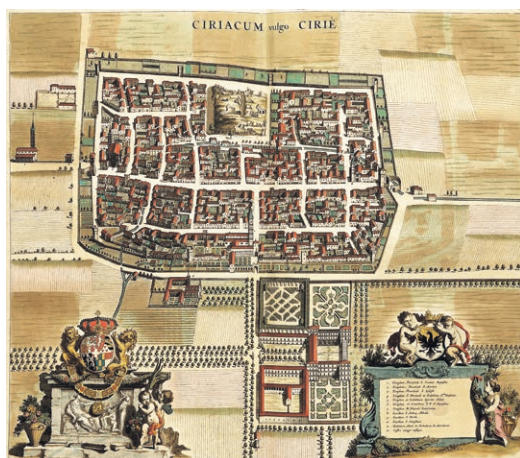
Titel der Tafel: CLAVASIVM vulgo CHIVASSO

Maße der Druckplatte (in mm): 466 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Pietro
Arduzzi, laut Bezahlung, vgl. Peyrot 1985, S. 34 und 45.

Datiert vor 1668, da der Künstler stirbt.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.55: Ciriè

Titel der Tafel: CIRIACUM vulgo CIRIÈ

Maße der Druckplatte (in mm): 460 × 533

Anmerkungen und Zuschreibung: Da-
tiert von 1669 und von Borgonio gezeich-
net, laut Bezahlung, vgl. Peyrot 1985, S. 39.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.57: Carmagnola

Titel der Tafel: CARMAGNOLIA

Maße der Druckplatte (in mm): 436 × 590

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar 1666
und Morosino zuzuschreiben, laut Bezahlung, vgl.
Peyrot 1985, S. 39.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.58: Carmagnola, Vogelschauperspektive

Titel der Tafel: CARMAGNOLAË EIVSQ. VICO-
RUM NOVA ET EXACTISSIMA DESCRIPTIO

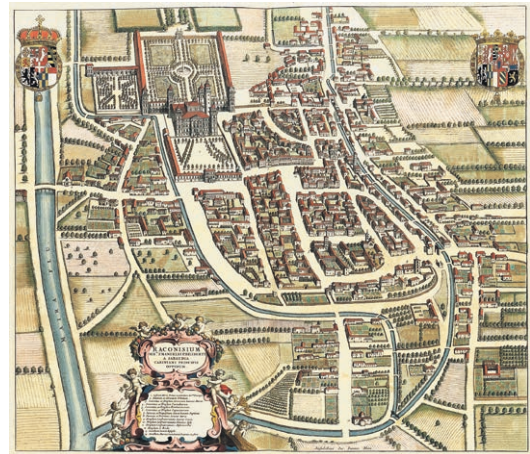
Signatur: Ioannes Paulus Morosinus à Raconixio
delineavit

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu
(fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 514 × 845

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar
1666, laut Bezahlung, vgl. Peyrot 1985, S. 39.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.60: Racconigi

Titel der Tafel: RACONISIUM SER.MI
EMANUELIS PHILIBERTI A SABAUDIA
CARINIANI PRINCIPIS OPPIDUM.

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu
(fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 511 × 594

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf wahr-
scheinlich von Morosino, welcher aus dieser Stadt
stammte. Datiert von 1666, vgl. Peyrot 1985, S. 37.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.59: Carignano

Titel der Tafel: CARINIANVM vulgo CARIGNAN
SER. PR. EMANVELIS PHILIBERTI A SABA-
VDIA OPPIDVM, & PRINCIPATVS CAPVT.

Druckermarke: Amstelodami Exc. Io-
annes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 628

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar 1666, laut Be-
zahlung, vgl. Peyrot 1985, S. 37. Text von E. Tesauo, laut
Versammlungsbeschluss der Stadt, vgl. Peyrot 1985, S. 37.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.61: Savigliano

Titel der Tafel: SAVILIANUM

Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 639

Anmerkungen und Zuschreibung: Giacomo Antonio
Biga, bezahlt am 13.10.1661, vgl. Peyrot 1985 S. 34.

Die Zeichnung wurde 1675 von Borgo-
nio neu gemacht, vgl. Peyrot 1985, S. 41.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.62: Ivrea

Titel der Tafel: IVREA

Signatur und Datierung: Formentus fecit

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit aqua forti

Druckermarken: Amstelodami apud Ioannem Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 487 × 615

Anmerkungen und Zuschreibung: Auch Borgonio wurde mit dieser Zeichnung beauftragt; vgl. AST, Lett. part., B, m 108, Februar 1670. Diese Zeichnung ging wahrscheinlich während des Brandes verloren.

Ausgabe: 1–7

LVDOVICO Primogeniti Fratis Filio SANCTI DAMIANI MARCHIONI Vniversi cum Hereditate legavit.

Maße der Druckplatte (in mm): 479 × 583

Ausgabe: 1–7

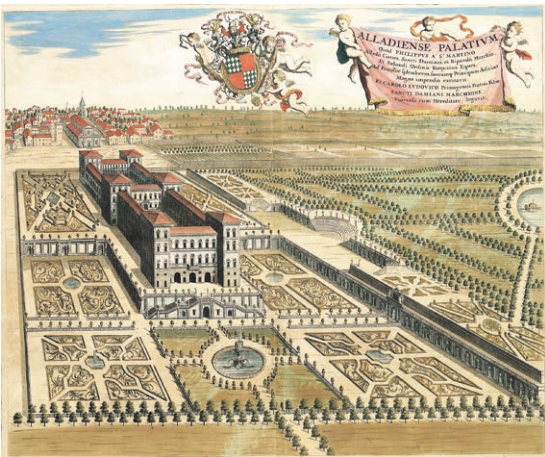


Tafel I.64: San Giorgio Canavese

Titel der Tafel: ANTIQUISSIMUM SANCTI GEORGII CASTRUM QUOD NOBILISSIMUM ET PULCHERRIMUM ARS ET NATURA PROGENVIT.

Maße der Druckplatte (in mm): 485 × 557

Ausgabe: 1–7



Tafel I.63: Schloss von Agliè

Titel der Tafel: ALLADIENSE PALATIVM Quod PHILIPPVS A S. MARTINO Alladii Comes Sancti Damiani Et Riparolii Marchio, Et Sabaudi Ordinis Torquatus Eques, ad Familiæ splendorem suorum. Principum delicias Magno impendio excitavi. Et CAROLO

Anmerkungen und Zuschreibung: 1669 wurde



Tafel I.65: Saluzzo

Titel der Tafel: SALVTIARVM CIVITAS vulgo SALVZZO

Signatur und Datierung: Iuvenalis Boretus Fossanen. Delineavit 1662

Druckermarken: Amstelodami Ioannes Blaeu Excud (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 424 × 692

Anmerkungen und Zuschreibung: 1669 wurde

auch Borgonio mit der Zeichnung beauftragt, vgl. ASTO, Lettere particolari, B, m 108.
Ausgabe: 1–7



Tafel I.66: Revello

Titel der Tafel: REVELLVM

Signatur und Datierung: Ioannes Paulus Morosinus à Racconixio delineavit

Druckermarke: Amstelodami Ioannes Blaeu Excud (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 434 × 626

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische Ausführung kann stilistisch de Ram zugeschrieben werden. Laut Sitzungsprotokoll der Stadt Entwurf auf 1666 datiert werden, vgl. Peyrot 1985, S. 38.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.67: Manta

Titel der Tafel: MANTA SALVTIARVM MARCH. OPPIDVM

Maße der Druckplatte (in mm): 406 × 531

Ausgabe: 1–7



Tafel I.68: Verzuolo

Titel der Tafel: VERZOLIVM OPPIDVM

Signatur und Datierung: Iuvenalis Boettus Fossanensis delineavit 1666

Druckermarke: Amstelodami Ioannes Blaeu Excudit (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 461 × 626

Anmerkungen und Zuschreibung: Boetto schrieb auch den Text, laut Carcagni, vgl. auch Peyrot 1985, S. 38.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.69: Dronero

Titel der Tafel: DRACONERIVM

Maße der Druckplatte (in mm): 503 × 596

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar auf 1666 und Giovenale Boetto zuzuschreiben, laut Sitzungsprotokoll der Stadt Verzuolo, vgl. Peyrot 1985, S. 38, 45.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.70: Busca

Titel der Tafel: BVSCA

Signatur und Datierung: I. P. Morosinus delineavit

Druckermarke: Exc. Ioannes Blaeu Amsterd (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 408 × 556

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar auf 1666 dank einer Rechnung, vgl. Peyrot 1985, S. 37.

Ausgabe: 1–7



Tafel I.72: Portrait von Eugen von Savoyen

Inscription auf der Tafel: Son Altesse Le Serenissime & Victorieux Eugenes Prince De Savoye & De Piemont Marquis De Saluces Suprême Chef Des Armées De L'invincible Empereur Roi Catholique Des Espagnes Charles Vi. &C. &C. &C.

Maße der Druckplatte (in mm): 463 × 354

Ausgabe: 5–7



Tafel I.71: Portrait von Viktor Amadeus II.

Inscription auf der Tafel: VICTOR AME-DÉE II. DUC DE SAVOYE, PRINCE DE PIEMONT, ROY DE CYPRE ETC.

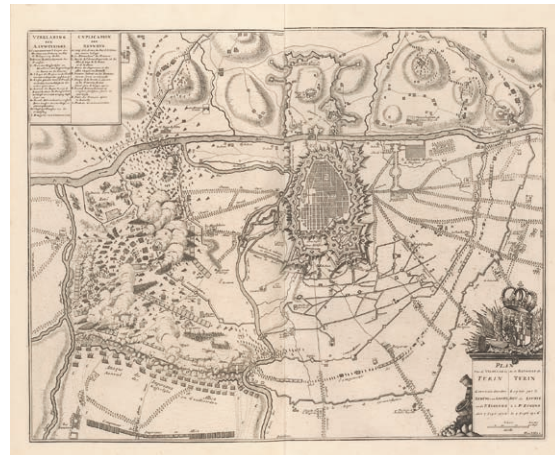
Signatur und Datierung: Labbe Bourdin pinx.

Druckgrafische Ausführung: P. à Gunst sculps.

Druckermarke: A. Moetjens excudit (in Ausgaben 5–7)

Maße der Druckplatte (in mm): 391 × 256

Ausgabe: 3–7



Tafel I.73: Belagerung von Turin, 1706

Titel der Tafel: PLAN DE LA BATAILLE DE TURIN Gagnées par le Duc de Savoye & le P. Eugene le 7 Sept. 1706.

Maße der Druckplatte (in mm): 590 × 460

Ausgabe: 5–7



Tafel II.1: Allegorie von Savoyen

Titel der Tafel: SABAUDIÆ VELOCIS IUSTITIÆ ET MAVORTIÆ VIRTUTIS ANTIQUA SEDE

Signatur: G. Laeiresse invent.

Druckgrafische Ausführung: G. Valck sculp.

Druckermarke: Apud Heredes Ioannis Blaeu

MDCLXXXII (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 457 × 304

Ausgabe: 1–7



Tafel II.2: Karte von Savoyen

Titel der Tafel: TABULA GENERALIS SABAUDIÆ

Signatur und Datierung: Thomas Borgonius invent.

Druckgrafische Ausführung: Ioannes de Broen. sculp.

Druckermarke: Ioannes Blaeu Excudit cum Privilegio

Ordinum Hollandiæ et Westfrisiæ (ab Ausgabe 2)

Maße der Druckplatte (in mm): 514 × 609

Ausgabe: 1–7



Tafel II.3: Karte des Genfersees

Titel der Tafel: DUCATUS CHABLASIUS ET LACUS LEMANUS

Signatur und Datierung: Thomas Borgonius invent.

Druckgrafische Ausführung: Ioannes de Broen. Sculp.

Druckermarke: Ioannes Blaeu Excudit cum Privilegio

Ordinum Hollandiæ et Westfrisiæ (ab Ausgabe 2)

Maße der Druckplatte (in mm): 392 × 611

Ausgabe: 1–7



Tafel II.4: Chambéry

Titel der Tafel: CAMBERIUM vulgo CHAMBERY

Druckgrafische Ausführung: CD, ER fe,

Maße der Druckplatte (in mm): 469 × 583

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zu-

zuschreiben, vgl. Briefe vom 27.05.1674 und

23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.5: Montmélian

Titel der Tafel: ARX ET OPPIDUM MONTISMELIANI

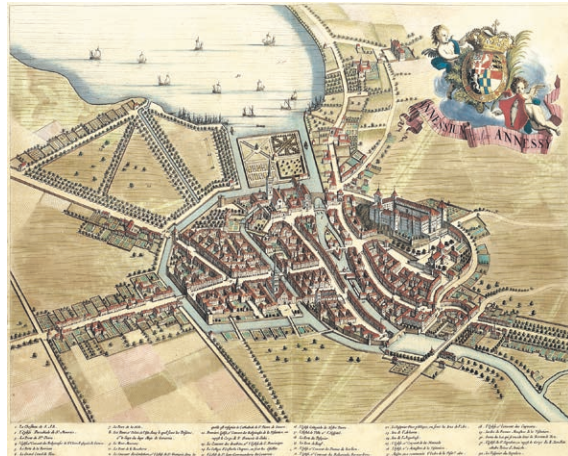
Datierung: 1675

Druckgrafische Ausführung: Romanus de Hooge exaravit.

Maße der Druckplatte (in mm): 466 × 591

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben, vgl. Briefe vom 27.05.1674 und 23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.7: Annecy

Titel der Tafel: ANNESSIUM vulgo ANNESSY

Maße der Druckplatte (in mm): 468 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben, vgl. Brief vom 27.05.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.6: Moûtiers

Titel der Tafel: MOUSTIERS

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 471 × 592

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben, vgl. Briefe vom 27.05.1674 und vom 23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



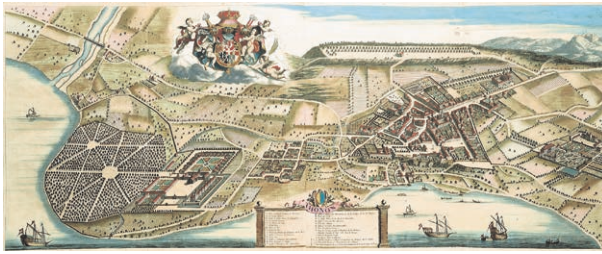
Tafel II.8: Saint-Jean-de-Maurienne

Titel der Tafel: CIVITAS SANCTI IOANNIS MAURIANENSIS

Maße der Druckplatte (in mm): 529 × 593

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Borgonio während seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



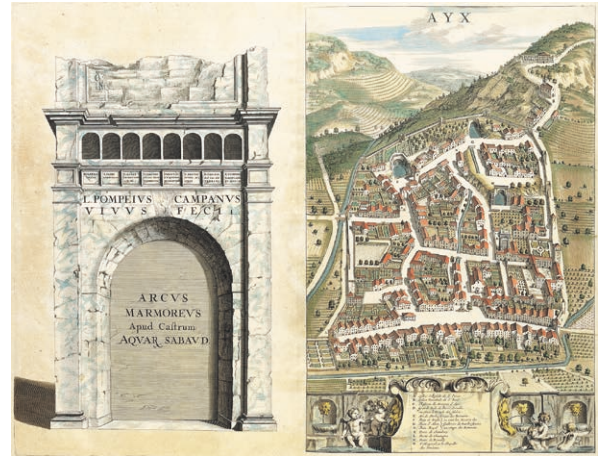
Tafel II.9: Thonon

Titel der Tafel: THONON

Maße der Druckplatte (in mm): 469 × 1138

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zu-
zuschreiben; vgl. Briefe vom 27.05.1674 und vom
23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.11: Aix-les-Bains

Titel der Tafel: AYX

Maße der Druckplatte (in mm): 477 × 620

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische
Ausführung kann stilistisch de Hooghe zugeschrieben
werden. Wahrscheinlich auch von Borgonio während
seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.10: Rumilly

Titel der Tafel: RUMILIACUM vulgo RUMILLY

Druckgrafische Ausführung: IR (Ian de Ram?)

Maße der Druckplatte (in mm): 466 × 587

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrschein-
lich auch von Borgonio während seiner Reise
durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.12: Sallanches

Titel der Tafel: SALANCHE

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 466 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrschein-
lich auch von Borgonio während seiner Reise
durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.13: Bonneville sur l'Arve

Titel der Tafel: BONNE VILLE

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 470 × 588

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Borgonio während seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.15: La Roche

Titel der Tafel: RUPES ALLOBROGUM

vulgo LA ROCHE

Druckgrafische Ausführung: C. Decker fec.

Maße der Druckplatte (in mm): 474 × 594

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Borgonio während seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.14: Évian

Titel der Tafel: EVIAN

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 581

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Borgonio während seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.16: Abtei von Hautecombe

Titel der Tafel: ABBAYE D'HAUTECOMBE

Druckgrafische Ausführung, Druckermarken: Amsteldolami apud Ioannem Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 390 × 492

Anmerkungen und Zuschreibung: Wahrscheinlich auch von Borgonio während seiner Reise durch Savoyen (1674) gezeichnet, s. Kap. 2.1.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.17: Passstraße Les Echelles

Titel der Tafel: LE GRAN CHEMIN ROYAL DE LA CROTE

Signatur: Iohannis Thomas Borgonius delin.

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 479 × 586

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben, vgl. Briefe vom 27.05.1674 und 23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.18: Denkmal bei Les Echelles

Titel der Tafel: CAROLVS EMANVEL II. SABAVDIAE DVX PEDEM PRINC CYPRI REX PVBLICA FELICITATE PARTA SINGVLORVM COMMODIS INTENTVS. BREVIOREM SECVRIOREMQVE VIAM REGIAM, ANATVRA OCCLVSAM ROMANIS INTENTAM CÆTERIS DESPERATAM, DEIECTIS SCOPVLORVM REPAGVLIS ÆQVATA

MONTIVM INIQVITATE, QVÆ CERVICIBVS IMMINEBANT PRÆCIPITIA PEDIBVS SVB- STERNENS, ÆTERNIS POPVLORVM COM- MERCIIS PATEFECIT. ANNO MDCLXX.

Maße der Druckplatte (in mm): 461 × 294

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgo- nio zuzuschreiben, vgl. Brief vom 23.06.1674, ASTO, Lettere particolari, B, m 108.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.19: Aosta

Titel der Tafel: AVGVSTA PRÆTORIA

Signatur: Innocente Guizzaro delineavit

Druckermarke: Amsteldolami apud Io- annem Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 474 × 1171

Anmerkungen und Zuschreibung: Mit dieser Ve- dute wurde zuerst Michel Jobé beauftragt, dann Carlo Morello (1662). Carcagni lehnte beide Zeichnungen ab, vgl. Peyrot 1985, S. 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.20: Triumphbogen in Aosta

Titel der Tafel: ARCUS AVGVSTO CÆSARI IN VRBE AVGVSTA PRÆTORIA ERECTI RELIQVIÆ.

Maße der Druckplatte (in mm): 423 × 305

Ausgabe: 1–7



Tafel II.21: Stadttor in Aosta

Titel der Tafel: CORPO DI GUARDIA fatto con meravigliosa struttura da Romani nella Città d'Aosta alla Porta ch'è verso levante.

Maße der Druckplatte (in mm): 438 × 274

Ausgabe: 1–7



Tafel II.22: Festung von Verrès

Titel der Tafel: VARESII CASTRUM

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram Fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 388 × 283

Ausgabe: 1–7



Tafel II.23: Festung von Bard

Titel der Tafel: FORTE DI BARDO nella valle d'Avosta

Druckgrafische Ausführung: I. de Ram Fecit

Maße der Druckplatte (in mm): 436 × 281

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurfszeichnung kann Simone Formento zugeschrieben werden: „In virtù di ordine di VOSTRA ALTEZZA REALE in datta delli 28 Aprille [sic!] 1668 mi comanda di fare il disegno pianta e alsata in prospettiva di Bardo“, ASTO, Lettere particolari, F, m 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.24: Asti

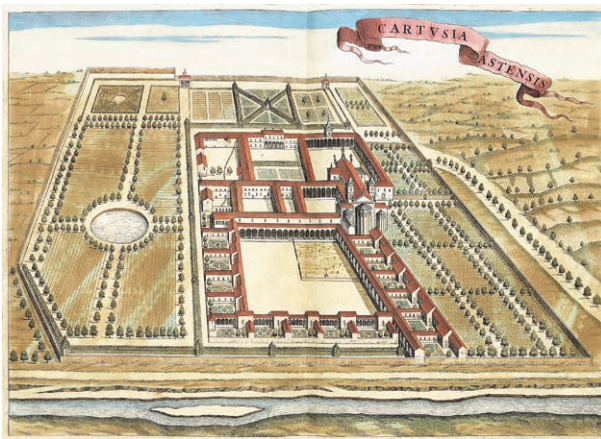
Titel der Tafel: ASTA

Signatur: Thomas Borgonius Ioannes Paulus delineavit

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 523 × 627

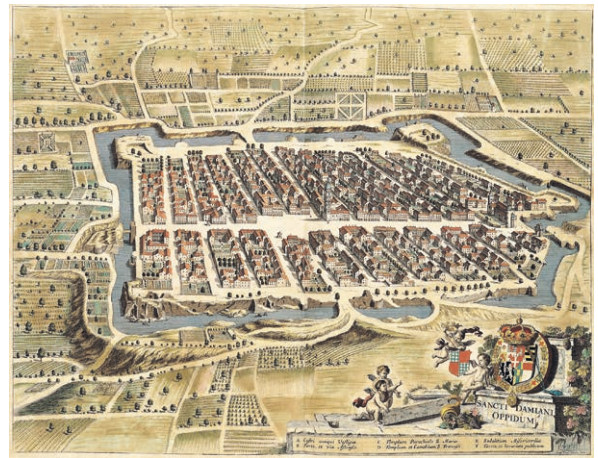
Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zu-
zuschreiben, 1667, vgl. Vesme 1963, I, S. 174
Ausgabe: 1–7



Tafel II.25: Kartause von Asti
Titel der Tafel: CARTUSIA ASTENSIS
Maße der Druckplatte (in mm): 358 × 507
Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zu-
zuschreiben, 1667, vgl. Vesme 1963, I, S. 174.
Ausgabe: 1–7



Tafel II.26: Villanova d'Asti
Titel der Tafel: VILLA NOVA DELL'ASTEGIANA
Maße der Druckplatte (in mm): 467 × 595
Anmerkungen und Zuschreibung: Um 1667
entstanden, vgl. Peyrot 1985, S. 60.
Ausgabe: 1–7



Tafel II.27: San Damiano
Titel der Tafel: SANCTI DAMIANI OPPIDUM
Signatur: Ioannes Thomas Borgonius Delin.
Maße der Druckplatte (in mm): 485 × 633
Anmerkungen und Zuschreibung: Um 1667
entstanden, vgl. Peyrot 1985, S. 60.
Ausgabe: 1–7



Tafel II.28: Cherasco
Titel der Tafel: CLARASCUM
Maße der Druckplatte (in mm): 512 × 604
Anmerkungen und Zuschreibung: Boetto
wurde beauftragt (1661); Borgonio zeichnete
es erneut, 1675, vgl. Peyrot 1985, S. 60.
Ausgabe: 1–7



Tafel II.29: Bra

Titel der Tafel: BRAYDÆ OPPIDVM vernaculè BRA

Signatur und Datierung: Iuvenalis Boettus Fossanensis delineavit 1666

Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 623

Ausgabe: 1–7



Tafel II.31: Alba

Titel der Tafel: ALBA POMPEIA sub ditione Reg. Cels.n Ducatu Montifferati.

Maße der Druckplatte (in mm): 526 × 615

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf kann Borgonio zugeschrieben werden, 1675, vgl. Peyrot 1985, S. 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.30: Bene Vagienna

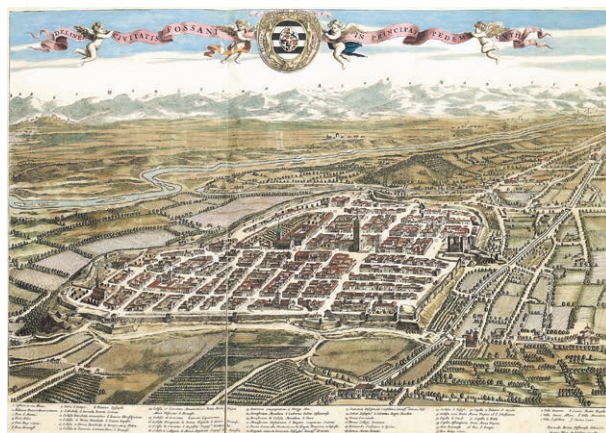
Titel der Tafel: CIVITATIS BENNARUM SCENOGRAPHIA

Druckermarken: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 379 × 546

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafische Ausführung kann stilistisch de Ram zugeschrieben werden.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.32: Fossano

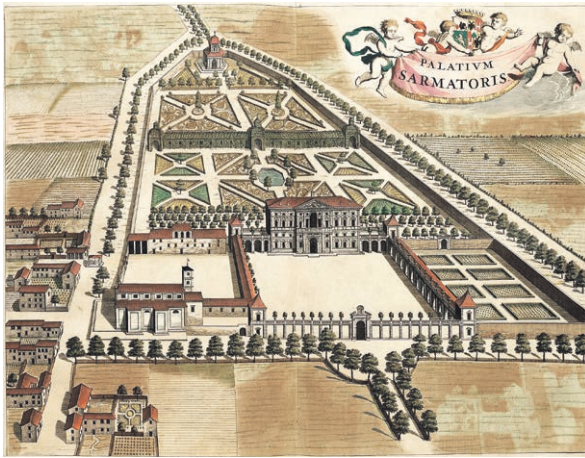
Titel der Tafel: DELINEA CIVITATIS FOS-SANI IN PRINCIPATU PEDEMONTII

Signatur: Iuvenalis Boettus Fossanensis delineavit

Druckermarken: Ioannes Blaeu Amstelodami Excudit (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 696

Ausgabe: 1–7



Tafel II.33: Palast von Salmour

Titel der Tafel: PALATIUM SARMATORIS

Maße der Druckplatte (in mm): 404 × 529

Ausgabe: 1–7



Tafel II.34: Mondovì

Titel der Tafel: DISSEGNO DELLA CITTÀ
DI MONDOVI IN PIEMONTE

Signatur: Franciscus Toscanus civis pictor fecit

Druckermarken: Amstelodami Ioannes

Blaeu Excudebat (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 1055

Anmerkungen und Zuschreibung: Kann auf
1662 datiert werden, vgl. Peyrot 1985, S. 60

Ausgabe: 1–7



Tafel II.35: Wallfahrtskirche von Vicoforte, Aufriss

Titel der Tafel: PROSPECTUS ANTERIORIS

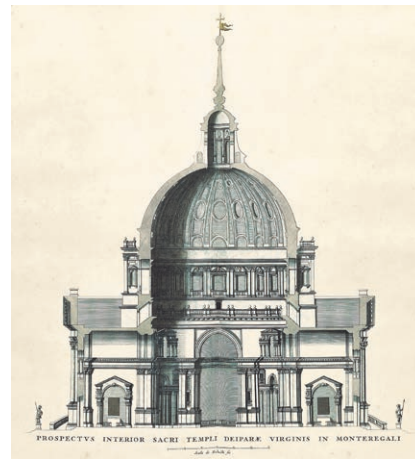
PARTIS SACRI TEMPLI DEIPARÆ VIRGI-

NIS IN MONTEREGALI. Ascanius Vitotius

fuit inventor et operis effector Anno 1596.

Maße der Druckplatte (in mm): 513 × 575

Ausgabe: 1–7

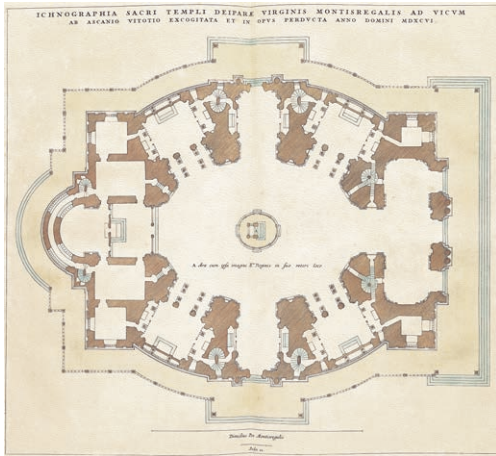


Tafel II.36: Wallfahrtskirche von Vicoforte, Schnitt

Titel der Tafel: PROSPECTUS INTERIOR SACRI
TEMPLI DEIPARÆ VIRGINIS IN MONTEREGALI.

Maße der Druckplatte (in mm): 509 × 482

Ausgabe: 1–7



Tafel II.37: Wallfahrtskirche von Vicoforte, Grundriss
 Titel der Tafel: ICHNOGRAPHIA SACRI TEM-
 PLI DEIPARÆ VIRGINIS MONTISREGALIS AD
 VICVM AB ASCANIO VITOTIO EXCOGITATA ET
 IN OPVS PERDVCTA ANNO DOMINI MDXCVI.
 Maße der Druckplatte (in mm): 514 × 572
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.39: Cuneo
 Titel der Tafel: CVNEVM vulgo CONI
 Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 607
 Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf
 ist Boetto zuzuschreiben, vgl. Peyrot
 1985, S. 45, 57; datierbar auf 1661.
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.38: Cuneo
 Titel der Tafel: CVNEVM
 Signatur, Datierung: Iuvenalis Bo-
 ettus Fossanensis delineavit
 Maße der Druckplatte (in mm): 463 × 596
 Anmerkungen und Zuschreibung: Da-
 tierbar 1661, vgl. Peyrot 1985, S. 45.
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.40: Kartause von Pesio
 Titel der Tafel: CARTUSIA VALLIS PISII
 FUNDATA 1173
 Signatur und Datierung: Iuvenalis Boettus Fossanensis
 delineavit 1667
 Druckermarke: Amstel. Exc. Ioannes Blaeu
 (in allen Ausgaben)
 Maße der Druckplatte (in mm): 379 × 522
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.41: Demonte

Titel der Tafel: DEMONTIVM

Signatur und Datierung: Iuvenalis Boettus Fossanensis delineavit MDCLXVI

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 464 × 621

Ausgabe: 1–7



Tafel II.42: Ceva

Titel der Tafel: CEVA Civitas Antiqua et Marchionatus ejusdem Nominis Caput

Maße der Druckplatte (in mm): 472 × 591

Ausgabe: 1–7



Tafel II.43: Garesio

Titel der Tafel: GAREXIVM

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 490 × 1081

Ausgabe: 1–7



Tafel II.44: Ormea

Titel der Tafel: ORMEA lat. VLMETA

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 449 × 540

Anmerkungen und Zuschreibung: Es wurde 1666 Paolo Antonio Donato mit dem Entwurf beauftragt, aber 1667 Borgonio bezahlt, vgl. Peyrot 1985, S. 60.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.45: Cortemilia

Titel der Tafel: CVRTISMILIVM

Maße der Druckplatte (in mm): 470 × 582

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben und datierbar auf 1667, vgl. Peyrot 1985, S. 60.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.47: Vercelli

Titel der Tafel: CITTÀ DI VERCELLI

Maße der Druckplatte (in mm): 514 × 592

Anmerkungen und Zuschreibung: Ein Exemplar dieser Tafel wurde 1666 von Pieter Blaeu nach Florenz geschickt, vgl. Mirto/van Veen 1993, S. 149. Borgonio zuzuschreiben und datierbar auf 1667, Brief vom 12.07.1670. Vorentwurf könnte auch von Simone Formento sein, ab 1668 „controlor di forti in Vercelli“; ASTO, Lettere particolari, F, m 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.46: Dogliani

Titel der Tafel: DOLIANVM

Maße der Druckplatte (in mm): 457 × 557

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio zuzuschreiben und datierbar auf 1667, vgl. Peyrot 1985, S. 60.

Ausgabe: 1–7



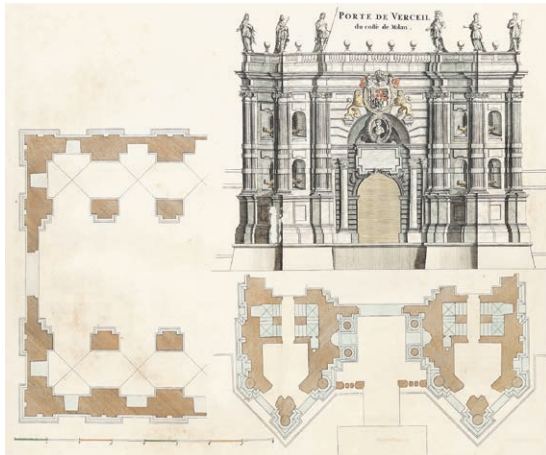
Tafel II.48: Stadtplan von Vercelli

Titel der Tafel: URBIS VERCELLENSIS À CAROLO EMANUELE II. Allobrogum Cypriorumque REGE, RECUPERATÆ NOVA EFFIGIES ATQVE MUNITO.

Maße der Druckplatte (in mm): 517 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, Brief vom 12.07.1670; Vorentwurf könnte auch von Si-

mone Formento sein, ab 1668 „controlor di forti in Vercelli“; ASTO, Lettere particolari, F, m 58. Ausgabe: 1–7



Tafel II.49: Stadttor von Vercelli

Titel der Tafel: PORTE DE VERCEIL du Costè de Milan

Maße der Druckplatte (in mm): 482 × 584

Anmerkungen und Zuschreibung: Borgonio, Brief vom 12.07.1670; Vorentwurf könnte auch von Simone Formento sein, ab 1668 „controlor di forti in Vercelli“; ASTO, Lettere particolari, F, m 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.50: Biella

Titel der Tafel: BUGELLA CIVITAS

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 544 × 1016

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Borgonio und Agostino Gambarona, datierbar auf 1667 oder 1668, vgl. Peyrot 1985, S. 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.51: Sacro Monte di Oropa

Titel der Tafel: MONS OROPÆUS DEIPARÆ VIRGINI SACER

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 536 × 636

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Borgonio und Agostino Gambarona, datierbar auf 1667 oder 1668, vgl. Peyrot 1985, S. 58.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.52: Trino

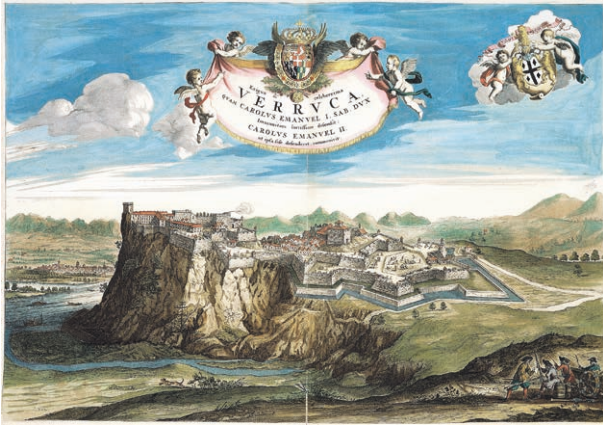
Titel der Tafel: TRINO

Signatur: Federico Guazzo il fece

Maße der Druckplatte (in mm): 502 × 594

Anmerkungen und Zuschreibung: Datierbar auf ca. 1668, vgl. Peyrot 1985, S. 60.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.53: Verrua

Titel der Tafel: Exigua celeberrima VERRUCA QVAM CAROLVS EMANVEL I. SAB. DVX Immunitam fortissime defendit; CAROLVS EMANVEL II. Ut ipsa sese defenderet communit.

Maße der Druckplatte (in mm): 435 × 623

Ausgabe: 1–7



Tafel II.55: Santhià

Titel der Tafel: S. AGATHA vulgo SANTYA

Maße der Druckplatte (in mm): 431 × 521

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Simone Formento, um 1666, laut Bezahlungen, vgl. Peyrot 1985, S. 59–60.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.54: Crescentino

Titel der Tafel: CRESCENTINO

Druckermarken: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 404 × 527

Ausgabe: 1–7



Tafel II.56: Gattinara

Titel der Tafel: GATTINARA

Druckermarken: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 509 × 608

Ausgabe: 1–7



Tafel II.57: Andorno

Titel der Tafel: ANDVRNI MARCHIONATVS

Druckermarke: Amstelodami Exc. Ioannes Blaeu

(fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 517 × 1136

Anmerkungen und Zuschreibung: Zwei leere Kartuschen; es fehlen Legende und Signatur.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.59: Nizza

Titel der Tafel: NICÆA ad varum

cum novo urbis incremento

Maße der Druckplatte (in mm): 475 × 631

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Borgonio, wahrscheinlich 1675, vgl. Vesme 1963, I, S. 176.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.58: Nizza, Vedute

Titel der Tafel: NICÆA CIVITAS

Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 604

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Borgonio, wahrscheinlich 1675, vgl. Vesme 1963, I, S. 176.

Ausgabe: 1–7



Tafel II.60: Villefranche-sur-Mer

Titel der Tafel: VILLA FRANCA APVD

NICIAM AD VARVM

Maße der Druckplatte (in mm): 480 × 595

Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Giacomo Balduino und Giovan Battista Giosserandi, vgl. Bezahlungen 1661, Peyrot 1985, S. 57.

Ausgabe: 1–7



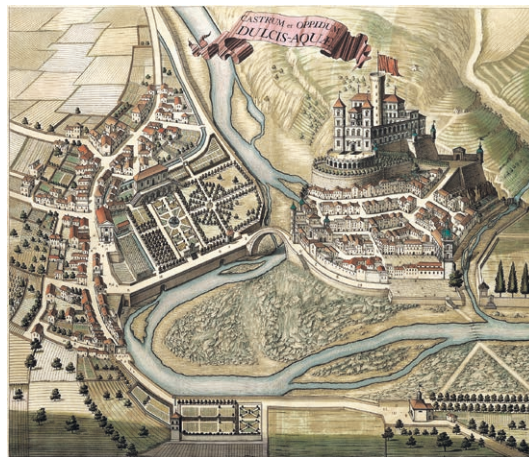
Tafel II.61: Hafen von Villefranche-sur-Mer
 Titel der Tafel: PORTO DI VILAFRANCA
 Maße der Druckplatte (in mm): 486 × 562
 Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Giacomo Balduino und Giovan Battista Giosserandi, vgl. Bezahlungen 1661, Peyrot 1985, S. 57.
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.63: Sospello
 Titel der Tafel: HOSPITELLUM
 Signatur: Delin. Ioannes Thomas Borgonius
 Maße der Druckplatte (in mm): 497 × 597
 Anmerkungen und Zuschreibung: Entwurf von Borgonio, 1667, vgl. Vesme 1963, I, S. 174.
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.62: Stadt Saorge und Pass-Straße
 Titel der Tafel: OPPIDI SAURGII ET VIÆ REGIÆ A CAROLO EMANUELE I. Constructæ, Geminus Prospectus ad Meridiem, & ad Occasum
 Maße der Druckplatte (in mm): 494 × 601
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.64: Dolceacqua
 Titel der Tafel: CASTRUM ET OPPIDUM DULCIS-AQUÆ
 Maße der Druckplatte (in mm): 492 × 587
 Ausgabe: 1–7



Tafel II.65: Tenda

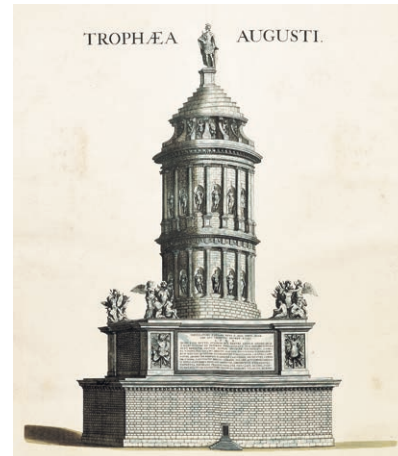
Titel der Tafel: TENDARVM OPPIDVM

Druckermarke: Amstelodami Exc. Io-
annes Blaeu (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 401 × 544

Anmerkungen und Zuschreibung: Druckgrafi-
sche Ausführung kann stilistisch de Ram zuge-
schrieben werden; Entwurf von Borghonio, 1671,
laut Brief von Carcagni vom 15.03.1672.

Ausgabe: 1–7



**Tafel II.67: Rekonstruktion des römischen
Siegesdenkmals in La Turbie**

Titel der Tafel: TROPHÆA AUGUSTI

Maße der Druckplatte (in mm): 513 × 436

Ausgabe: 1–7



Tafel II.66: La Turbie

Titel der Tafel: TURRIS TURBIÆ Ubi su-
persunt quamplures Priscæ Molis susti-
nendis Augusti Trophæis Reliquiæ.

Maße der Druckplatte (in mm): 410 × 300

Ausgabe: 1–7



Tafel II.68: Oneglia

Titel der Tafel: ONELIA

Druckermarke: I. Blaeu Excudit Amstelo-
dami (fehlt ab Ausgabe 3)

Maße der Druckplatte (in mm): 487 × 617

Ausgabe: 1–7



Tafel II.69: Barcelonnette

Titel der Tafel: BARCHINONA

Maße der Druckplatte (in mm): 385 × 497

Ausgabe: 1–7



Tafel II.71: Casale

Titel der Tafel: CASAL

Druckermarke: A La Haye Chez R. C. Alberts.

Maße der Druckplatte (in mm): 474 × 534

Ausgabe: 5–7

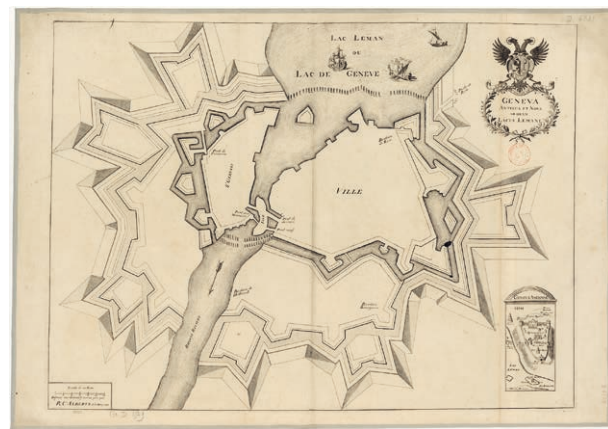


Tafel II.70: Villars-sur-Var

Titel der Tafel: VILLARIUM OPPIDUM

Maße der Druckplatte (in mm): 487 × 575

Ausgabe: 1–7



Tafel II.72: Befestigung der Stadt Genf

Titel der Tafel: GENEVA ANTIQUA ET

NOVA ad Oram LACVS LEMANI

Druckermarke: Dessiné sur les lieux et mis au jour par R. C. Alberts. A La Haye 1725.

Maße der Druckplatte (in mm): 510 × 680

Ausgabe: 5–7

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 47, 48, 135: Ministero della Cultura, Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino; Abb. 2, 4, 5, 7, 8, 10, 15, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 71, 75, 89, 91, 93, 96, 98, 101, 105, 106, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 131, 136, 144, 155, 165: mit freundlicher Genehmigung des Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeom, *Theatrum Sabaudiae*; Abb. 3: Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016, S. 84; Abb. 6, 18: Amsterdam Museum; Abb. 9, 16, 17, 19, 20, 21, 63, 68, 69, 70, 81, 84, 110, 124, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 150, 170: Rijksmuseum, Amsterdam; Abb. 11, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 87, 88, 102, 103, 104, 107, 108, 111, 132, 135, 142, 153: Aufnahmen der Autorin; Abb. 13, 31, 83, 148, 149: Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Abb. 14, 22: Bibliothèque nationale de France; Abb. 29: © The British Library Board (118.f.9); Abb. 30: The National Library of Sweden, Stockholm; Abb. 32: Universität Basel; Abb. 33, 90, 92: Bayerische Staatsbibliothek, München; Abb. 34, 66: KB

| Nationalbibliothek; Abb. 54: Metropolitan Museum of Art, New York; Abb. 84: Goedings 2011, S. 103; Abb. 94, 95: Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, S. 329–330; Abb. 97: Nicolas Milovanovic/Alexandre Maral (Hg.), Louis XIV. L'homme et le roi (Kat. Ausst., Louis XIV. L'homme et le roi, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 19.10.2009–07.02.2010), Paris 2009, S. 320, Cat. 202; Abb. 99: Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program; Abb. 100, 164, 167: Albertina, Wien www.albertina.at; Abb. 112: ©President and Fellows of Harvard College; Abb. 128, 130: Archivio di Stato di Torino; Abb. 146, 147: British Museum; Abb. 151, 152: Ministerio de Defensa de España; Abb. 154: Illustriertes Universum-Jahrbuch, 1912, S. 48; Abb. 156: ©MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda; Abb. 157: Heeresgeschichtliches Museum, Wien; Abb. 158, 159, 160, 161, 162: Belvedere, Wien; Abb. 168: Slovenská národná galéria; Abb. 169: ETH Zürich; Abb. 171: Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeom.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ackerman 1961 – Gerald Ackerman, Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *Art Bulletin*, XLIII, 1961, S. 326–336.
- Adamczak 2011 – Audrey Adamczak, Robert Nanteuil, Paris 2011.
- Al-Baghdadi 2018 – Saniye Al-Baghdadi, Die Erfindung der Sabaudia und die Historisierung des Alpenraums im Spiegel savoyischer Hofpublikationen, in: Sabina Brevaglieri/Matthias Schnettger (Hg.), *Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen, Akteure, Netzwerke*, Bielefeld 2018, S. 287–322.
- Albrecht-Bott 1976 – Marianne Albrecht-Bott, Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos Galleria, Wiesbaden 1976.
- Albrecht/Wilke 2017 – Stephan Albrecht/Thomas Wilke, Turin. Die Erfindung der Hauptstadt, Petersberg 2017.
- Anderson 1984 – James Anderson, *The Historical Topography of the Imperial Fora*, Brüssel 1984.
- Antinori 2017 – Aloisio Antinori, La costruzione della carriera di Carlo Fontana. Il ruolo delle stampe, in: Giuseppe Bonaccorso/Francesco Moschini (Hg.), *Carlo Fontana (1638–1714). Celebrato architetto (Akten der internationalen Tagung, Rom 22.–24.10.2014)*, Rom 2017, S. 148–154.
- Argan 1964 – Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali*, Genf/Mailand 1964.
- Arnaldi di Balme 2012 – Clelia Arnaldi di Balme, Il principe stratega, in: Carla Enrica Spantigati (Hg.), *Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale* (Kat. Ausst., Reggia di Venaria 2012), Cinisello Balsamo, S. 190–191.
- Arnaldi di Balme/Pagella 2006 – Clelia Arnaldi di Balme/Enrica Pagella, La storia per immagini, in: Donatella Balani/Stefano Benedetto (Hg.), *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, Turin 2006, S. 185–220.
- Arnth 1858 – Alfred von Arnth, Prinz Eugen von Savoyen, 3 Bde., Wien 1858.
- Asche 1978 – Sigfried Asche, Balthasar Permoser. Leben und Werk, Berlin 1978.
- Aurenhammer 1969 – Hans Aurenhammer, *Wienerisches Welttheater. Das barocke Wien in Stichen*, Wien 1969.
- Balani/Benedetto 2006 – Donatella Balani/Stefano Benedetto (Hg.), *Torino 1706. Dalla storia al mito, dal mito alla storia*, Turin 2006.
- Baldinucci, ed. Boschetto/Barocci 1975 – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori di Disegno da Cimabue in qua, Florenz 1625–1698*, hg. von Andrea Boschetto und Paola Barocci 1975.
- Barberi Squarotti 2012 – Giovanni Barberi Squarotti, Diana sabauda di Emanuele Tesauro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle Inscriptiones, in: *Studi Piemontesi*, XLI (I), 2012, S. 3–21.
- Bárberi Squarotti/Alonzo 2012 – Giorgio Bárberi Squarotti/Giuseppe Alonzo, *Giovan Battista Marino*, Mailand 2012.
- Bárberi Squarotti/Colturato 2018 – Giorgio Bárberi Squarotti/Annarita Colturato (Hg.), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte letteratura musica*, Florenz 2018.
- Barnes 1990 – Susan Barnes (Hg.), *Anthony van Dyck*, Washington 1990.
- Bartsch 1821 – Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 Bde., Wien 1821.

- Bava/Romano 1995 – Anna Maria Bava/Giovanni Romano (Hg.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, 1995.
- Behringer 1996 – Wolfgang Behringer, *La storia dei grandi Libri delle Città all'inizio dell'Europa moderna*, in: Cesare De Seta (Hg.), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Neapel 1996, S. 148–169.
- Behringer/Roeck 1999 – Wolfgang Behringer/Bernd Roeck, *Das Bild der Stadt in der Neuzeit (1400–1800)*, München 1999.
- Belonje/van Eeghen 1972 – Jan Belonje/Isabella Henriette van Eeghen, *De Familie van de drukker Jan Willemszoon Blaeu*, in: *Amstelodamum*, LXIV, 1972, S. 75–93.
- Bély 1998 – Lucien Bély (Hg.), *L'invention de la diplomatie. Moyen Âge – temps modernes*, Paris 1998.
- Benassi 2008 – Alessandro Benassi, *Il libro e il ritratto di Emanuele Tesauo. Un modello impresistico*, in: *Studi Secenteschi*, XLIX, 2008, S. 21–42.
- Benedik 1990 – Christian Benedik, *Der Codex Montenuovo des Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Barockberichte*, L, 1990, S. 308–311.
- Berkhout 1913 – Hendrik Teding van Berkhout, Coenraet Decker, in: Thieme/Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. VIII, 1913, S. 521–522.
- Bettag 1998 – Alexandra Bettag, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Weimar 1998.
- Beyer/Schwitzgebel 2015 – Meike Beyer/Anja Schwitzgebel, *Der Nachlass Matthäus Daniel Pöppelmanns*, in: Elisabeth Tiller (Hg.), *Bücherwelten. Raumwelten*, Köln/Wien 2015, S. 29–62.
- Bianchi/Merlotti 2017 – Paola Bianchi/Andrea Merlotti, *Storia degli Stati Sabaudi (1416–1848)*, Brescia 2017.
- Bianchi/Wolfe 2017 – Paola Bianchi/Karin Wolfe (Hg.), *Turin and the British in the Age of the Grand Tour*, Cambridge 2017.
- Bjurström/Snickare 2000 – Per Bjurström/Mårten Snickare (Hg.), *Nicodemus Tessin the younger. Sources, works, collections*, 4 Bde., Stockholm 2000.
- Bocchino/Roccia 1982 – Giovanni Bocchino/Rosanna Roccia (Hg.), *Collezione Simeom*, Turin 1982.
- Boeck 1938 – Wilhelm Boeck, Balthasar Permoser. *Der Bildhauer des deutschen Barocks*, Burg 1938.
- Boehm 1994 – Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.
- Bollè/Ocón Fernández – Michael Bollè/María Ocón Fernández, *Die Buchsammlung Friedrich Gillys (1772–1800). Provenienz und Schicksal einer Architektenbibliothek im theoretischen Kontext des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2019.
- Bonaccorso 2017 – Giuseppe Bonaccorso, *L'attualità della bottega di Carlo Fontana*, in: Giuseppe Bonaccorso/Francesco Moschini (Hg.), *Carlo Fontana (1638–1714). Celebrato architetto (Akten der internationalen Tagung, Rom 22.–24.10. 2014)*, Rom 2017, S. 29–37.
- Bonaccorso/Fagiolo 2008 – Giuseppe Bonaccorso/Marcello Fagiolo (Hg.), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti Ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Rom 2008.
- Bonaccorso/Moschini 2017 – Giuseppe Bonaccorso/Francesco Moschini (Hg.), *Carlo Fontana (1638–1714). Celebrato architetto (Akten der internationalen Tagung, Rom 22.–24.10. 2014)*, Rom 2017.
- Boon 1940 – Karel Boon, Gerard Valck, in: Thieme/Becker 1907–1950, Bd. XXXIV, 1940, S. 48.
- Borrello 2014 – Benedetta Borrello, Camillo Pamphilij, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, 2014, Onlinefassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-pamphili_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-pamphili_(Dizionario-Biografico)), 23.06.2019
- Borzelli 1927 – Angelo Borzelli, *Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Neapel 1927.
- Botero 1598 – Giovanni Botero, *Della Ragione di Stato*, Venedig 1598.
- Boudon/Mignot 2010 – Françoise Boudon/Claude Mignot, Jacques Androuet Du Cerceau. *Les dessins des plus excellents bâtiments de France*, Paris 2010.
- Bourdieu 2014 – Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kultursoziologie*, hrsg. von Stephan Egger und Franz Schultheis, Berlin 2014 (Original Paris 1994).
- Bourdon 2009 – Etienne Bourdon, *Les relations entre voyage, construction du savoir et connaissance des territoires à travers l'œuvre de Giovanni Tomaso Borgonio*, in: *Voyages et construction du territoire*, XXXIV, 2009, S. 27–43.
- Braham/Hager 1977 – Allan Braham/Hellmut Hager, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, London 1977.

- Brakensiek 2003 – Stephan Brakensiek, Vom „Theatrum Mundi“ zum Cabinet des Estampes, Hildesheim 2003.
- Braubach 1963–1965 – Max Braubach, Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie, 5 Bde., Wien 1963–1965.
- Braubach 1965 – Max Braubach, Die Gemäldesammlung des Prinzen Eugen von Savoyen, in: Gert von der Osten/Georg Kauffmann (Hg.), Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Berlin 1965.
- Brinckmann 1931 – Albert E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii*. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks, Düsseldorf 1931.
- Brook 2008 – Timothy Brook, *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, London 2008.
- Brugnelli Biraghi/Denoyé Pollone 1990 – Giuliana Brugnelli Biraghi/Maria Bianca Denoyé Pollone, *La Seconda Madama Reale. Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours*, Turin 1990.
- Burke 1993 – Peter Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993.
- Burke 2000 – Peter Burke, *Kultureller Austausch*, Frankfurt a. M. 2000.
- Burke 2003 – Peter Burke, *Images as evidence in Seventeenth-Century Europe*, in: *Journal of the History of Ideas*, LXIV (2), 2003, S. 273–296.
- Caldera 2008 – Massimiliano Caldera, Matteo Sanmicheli. Un'interpretazione del classicismo a Saluzzo nel XVI secolo, in: Rinaldo Comba/Marco Piccat, *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, Cuneo 2008, S. 307–328.
- Cappellieri 2008 – Alba Cappellieri, Filippo Schor e Fischer von Erlach a Napoli. Nuovi contributi per la diffusione del Barocco romano nel Viceregno del Marchese del Carpio, in: Christina Strunck/Alba Cappellieri (Hg.), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, München 2008, S. 193–219.
- Carassi/Gritella 2013 – Marco Carassi/Gianfranco Gritella, *Il re e l'architetto. Viaggio in una città perduta e ritrovata*, Turin 2013.
- Carboneri/Griseri 1966 – Nino Carboneri/Andreina Griseri, *Giovenale Boetto*, Fossano 1966.
- Castellamonte 1672 – Carlo di Castellamonte, *La Venaria Reale, Palazzo di Piacere, e di Caccia*, Turin 1672.
- Cavallari-Murat 1968 – Augusto Cavallari-Murat, *Forma urbana nella Torino barocca*, Turin 1968.
- Ciabani 2003 – Roberto Ciabani, *L'albero di Madama*, in: *La storia delle cose*, LXI, 2003, S. 38–40.
- Ciardi 1968 – Roberto Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Florenz 1968.
- Ciardi 1997 – Roberto Ciardi, *Giovanni Ambrogio Figino*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, 1997, Onlinefassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-figino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-figino_(Dizionario-Biografico)), 13.11.2018.
- Cifani/Monetti 1983 – Arabella Cifani/Franco Monetti, *Un altare di Francesco Lanfranchi al Corpus Domini ed un'aggiunta per il Palazzo Civico di Torino*, in: *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XXXV–XXXVII, 1981–83, S. 63–68.
- Claretta 1868–1869 – Gaudenzio Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia duchessa di Savoia con annotazioni e documenti inediti*, 2 Bde., Turin 1868–1869.
- Claretta 1875 – Gaudenzio Claretta, *L'abitazione de' Teasauri in Torino*, in: *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino*, 1875, S. 113–118.
- Claretta 1889/90 – Gaudenzio Claretta, *Le peripezie del celebre quadro di Van Dyck „Il ritratto equestre del principe Tomaso di Savoia“*, in: *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, XXV (11), 1889/90, S. 548–561.
- Colomer 2003 – José Luis Colomer, *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003.
- Comba 1997 – Rinaldo Comba (Hg.), *Storia di Torino 2. Il basso medioevo e la prima età moderna (1280–1536)*, Turin 1997.
- Comoli Mandracci 1983a – Vera Comoli Mandracci, *Torino*, Bari 1983.
- Comoli Mandracci 1983b – Vera Comoli Mandracci, *La capitale per uno Stato*, Turin 1983.
- Comoli Mandracci 1989 – Vera Comoli Mandracci, *La proiezione del potere nella costruzione del territorio*, in: Andreina Griseri/Giovanni Romano (Hg.), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Turin 1989, S. 53–74.
- Comoli Mandracci 1999 – Vera Comoli Mandracci, *Turin: An Example for the Town Planning*, in: Henry A. Millon (Hg.), *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600–1750* (Kat. Ausst., *Palazzina di Caccia di Stupinigi* 1999), Mailand 1999, S. 349–370.

- Comoli Mandracci 2002 – Vera Comoli Mandracci, Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative, Turin 2002.
- Comoli Mandracci/Griseri 1995 – Vera Comoli Mandracci/Andreina Griseri (Hg.), Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid (1714–1736), Mailand 1995.
- Comoli Mandracci/Roggero 2005 – Vera Comoli Mandracci/Costanza Roggero (Hg.), La Prigione di Fillindo il Costante. Opera inedita (1643) di Filippo San Martino d'Agliè, Turin 2005.
- Connors 2012 – Joseph Connors, Giovanni Battista Falda and Lievin Cruyl. Rivalry between printmakers and publishers in the mapping of Rome, in: Mario Bevilacqua/Marcello Fagiolo (Hg.), Piante di Roma, Rom 2012, S. 218–231.
- Consagra 1995 – Francesca Consagra, De Rossi and Falda. A successful collaboration in the print industry of seventeenth-century Rome, in: Andrew Ladis (Hg.), The craft of art, Athens, GA 1995, S. 187–203.
- Contardi/Curcio 1991 – Bruno Contardi/Giovanna Curcio (Hg.), In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma (1680–1750), Rom 1991.
- Contessa 1914 – Carlo Contessa, I progetti economici della Seconda Madama Reale di Savoia fondati sopra un contratto nuziale (1678–1682), Turin 1914.
- Cornaglia/Merlotti/Roggero 2014 – Paolo Cornaglia/Andrea Merlotti/Costanza Roggero, Filippo Juvarra. Architetto dei Savoia, Bd. I, Rom 2014.
- Cropper 2000 – Elisabeth Cropper (Hg.), The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy (Akten der internationalen Tagung, Florenz 1998), Bologna 2000.
- Curcio 2008 – Giovanna Curcio, La città del Settecento, Bari 2008.
- Curcio/Grillitsch 2003 – Giovanna Curcio/Norbert Grillitsch, Il testo e le immagini, sulle fonti del "Tempio Vaticano", in: Giovanna Curcio (Hg.), Il Tempio Vaticano, Mailand 2003, S. 106–127.
- Curcio/Nobile/Scotti Tosini 2010 – Giovanna Curcio/Marco Nobile/Aurora Scotti Tosini, I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV–XX sec.), Palermo 2010.
- Dallet 2009 – Joseph Dallet, Romeyn de Hooghe. Virtuoso Etcher, Ithaca 2009.
- Dardanello 1993 – Giuseppe Dardanello, La scena urbana, in: Giovanni Romano (Hg.), Torino 1675–1699. Strategie e conflitti del Barocco, Turin 1993, S. 15–63.
- Dardanello 2009 – Giuseppe Dardanello, Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1660–1790), Turin 2009.
- Dardanello 2019 – Giuseppe Dardanello, La mostra del Barocco piemontese del 1963, in: Giuseppe Dardanello/Michela Di Macco (Hg.), Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento, Genoa 2019, S. 34–67.
- Dardanello/Kleiber/Millon 2006 – Giuseppe Dardanello/Susan Kleiber/Henry Millon (Hg.), Guarino Guarini, Turin 2006.
- Datta de Albertis 1943 – Giulia Datta de Albertis, Cristina di Francia. Madama Reale, Turin 1943.
- D'Azeglio 1880 – Roberto D'Azeglio, Notizie inedite e documenti intorno alla vita di Giovenale Boetto e di Carlo Antonio Porporati, Turin 1880.
- Debarbieux 1997 – Bernard Debarbieux, La montagne comme figure de la frontière. Réflexions à partir de quelques cas, in: Le Globe. Revue genevoise de géographie, 137, 1997, S. 145–166.
- De Bernardi Ferrero 1966 – Daria De Bernardi Ferrero, I "Disegni d'Architettura civile ed ecclesiastica" di Guarino Guarini e l'arte del maestro, Turin 1966.
- De La Fontaine Verwey 1979a – Herman De La Fontaine Verwey, De Glorie van de Blaeu-Atlas en de "Meester Afsetter", in: Ders. (Hg.), Uit de Wereld van het Boek. In en om de 'Vergulde Sonnewyser', Bd. III, Amsterdam 1979, S. 195–225.
- De La Fontaine Verwey 1979b – Herman De La Fontaine Verwey, Uit de Wereld van het Boek. In en om de 'Vergulde Sonnewyser', Bd. III, Amsterdam 1979.
- De La Fontaine Verwey 1981a – Herman De La Fontaine Verwey, Dr. Joan Blaeu and his sons, in: Quaerendo XI (1), 1981, S. 5–23.
- De La Fontaine Verwey 1981b – Herman De La Fontaine Verwey, The Spanish Blaeu, in: Quaerendo XI (2), 1981, S. 83–94.
- De La Fontaine Verwey 1981c – Herman De La Fontaine Verwey, The glory of the Blaeu atlas and the 'master colourist', in: Quaerendo, XI (3), 1981, S. 197–229.
- del Pesco/Hopkins 2014 – Daniela del Pesco/Andrew Hopkins, La città del Seicento, Bari 2014.
- Demanele 1989 – Giovanni Demanele, Emanuele Tesaurò.

- Historia dell'augusta città di Torino, in: Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989, Turin 1989, S. 48–49.
- De Seta 1998 – Cesare De Seta, Luigi Vanvitelli, Neapel 1998.
- De Seta 2000 – Cesare De Seta, *Imago Urbis Romae*, in: *Capitolivm*, XVI, (4), 2000, S. 75–79.
- De Seta 2004 – Cesare De Seta (Hg.), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Neapel 2004.
- De Seta 2011 – Cesare De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Turin 2011.
- Diekamp 2005 – Cornelia Diekamp, *Die Sammlung eines Prinzen. Zur Geschichte der Gemäldesammlung des Prinzen Eugen nach 1736 mit einer Rekonstruktion des „Bilder-Saales“ im Oberen Belvedere*, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, II, 2005, S. 4–43.
- Diekamp 2012 – Cornelia Diekamp, *La quadreria del principe Eugenio di Savoia ambientata nei suoi palazzi viennesi*, in: Carla Enrica Spantigati (Hg.), *Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale* (Kat. Ausst., Reggia di Venaria 2012), Cinisello Balsamo, S. 51–75.
- Diekamp 2019 – Cornelia Diekamp, *Neue Dokumente zu Anton van Dycks Bildnissen des Prinzen Thomas Franz von Savoyen-Carignan*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 60(2018/2019), S. 53–73.
- Di Macco 1988 – Michela Di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali tra il 1630 e il 1684*, in: Camilla Barelli/Giovanni Romano (Hg.), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, le città, i cantieri, le province*, Turin 1988, S. 41–138.
- Di Macco 1995 – Michela Di Macco, *L'ornamento del Principe. Cultura figurativa di Maurizio di Savoia*, in: Anna Bava/Giovanni Romano (Hg.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin 1995, S. 349–374.
- Di Macco 2002 – Michela Di Macco, *“Critica occhiuta”: cultura figurativa (1630–1678)*, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630–1730)*, Turin 2002, S. 336–430.
- Doglio 1985 – Maria Luisa Doglio, *Le relazioni come documento letterario*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. I, S. 23–36.
- Doglio 1992 – Maria Luisa Doglio, *La letteratura di corte*, in: Valerio Castronovo (Hg.), *Torino Sabauda*, Mailand 1992, S. 481–499.
- Doglio 1998 – Maria Luisa Doglio, *Intellettuali e cultura letteraria (1562–1630)*, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino. III. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin 1998, S. 599–653.
- Doglio 2002 – Maria Luisa Doglio, *Letteratura e retorica da Tesauro a Gioffredo*, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630–1730)*, Turin 2002, S. 569–630.
- Doglio 2005 – Maria Luisa Doglio, *Carlo Emanuele I di Savoia. Simulacro del vero principe*, Alessandria 2005.
- Donkersloot-de Vrij 1992 – Marijke Donkersloot-de Vrij, *Drie Generaties Blaeu: Amsterdamse Cartografie en Boekdrukkunst in de Zeventiende Eeuw*, Zutphen 1992.
- D'Onofrio 1963 – Cesare D'Onofrio, *La villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963.
- Doyle-Anderson/Maiorino 2016 – Ann Doyle-Anderson/Giancarlo Maiorino, *The Figino or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance*, Toronto 2016.
- Ebert 1723 – Adam Ebert, *Auli Apronii Reise-Beschreibung von Villa Franca Der Chur-Brandenburg durch Teutschland, Holland und Braband, England, Franckreich [...] gantz Italien, Frankfurt a. d. Oder 1723*.
- Elias 1969 – Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt 1969.
- Emich 2008 – Birgit Emich, *Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, XXXV (1), 2008, S. 31–53.
- Engel 2007 – Martin Engel, *Die Bibliothek des preußischen Hofarchitekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff*, in: *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LV–LVI, 2007, S. 435–456.
- Engel 2015 – Martin Engel, *Bücher, Kunst und Politik. Anmerkungen zum Bücherschrank des Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff*, in: Elisabeth Tiller (Hg.), *Bücherwelten. Raumwelten*, Köln/Wien 2015, S. 219–240.
- Errera 1904 – Carlo Errera, *Sull'opera cartografica di Giov. Tomaso Borgonio*, in: *Archivio Storico Italiano*, XX–XIV (235), 1904, S. 109–123.
- Faedo/Frangenberg 2005 – Lucia Faedo/Thomas Frangen-

- berg, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae: Il palazzo, gli affreschi, la collezione, la corte*, Pisa 2005.
- Firpo 1971 – Luigi Firpo, Giovanni Botero, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, Onlinefassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-botero_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-botero_(Dizionario-Biografico)), 09.10.2018.
- Firpo 1985a – Luigi Firpo, *Immagini di un regno sognato*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. I, S. 9–15.
- Firpo 1985b – Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, 2 Bde., Turin 1985.
- Foucault 1982 (2005) – Michel Foucault, *Raum, Wissen, Macht*, in: Ders.: *Dits et Écrits. Schriften Bd. IV*, Frankfurt a. M. 2005.
- Frank 2004 – Martina Frank, *Aspetti e problemi del quadraturismo e della grande decorazione a Vienna nel primo decennio del Settecento*, in: Fauzia Farneti/Deanna Lenzi (Hg.), *L'architettura dell'inganno*, Florenz 2004, S. 205–218.
- Frank 2015 – Martina Frank, *Più vero del vero. Sulla difficile affermazione del quadraturismo a Venezia*, in: Stefano Bertocci/Fauzia Farneti (Hg.), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, Rom 2015, S. 157–166.
- Franz 1970 – Heinrich Gerhard Franz, *Guarini e l'architettura barocca in Boemia e in Austria*, in: Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco. Atti del convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino, 1968, 2 Bde., Turin 1970, Bd. II, S. 467–480.
- Friedrich 2015 – Markus Friedrich, *Frühneuzeitliche Wissenstheater. Textcorpus und Wissensbegriff*, in: Frank Grunert/Anette Syndikus (Hg.), *Wissenspeicher der Frühen Neuzeit. Formen und Funktionen*, Berlin 2015, S. 297–327.
- Fuchs/Trakulhun 2003 – Thomas Fuchs/Sven Trakulhun (Hg.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*, Berlin 2003.
- Fuhring/Marchesano/Mathis/Selbach 2015 – Peter Fuhring/Louis Marchesano/Rémi Mathis/Vanessa Selbach (Hg.), *A kingdom of images. French prints in the age of Louis XIV. (1660–1715)*, Los Angeles 2015.
- Gal 2015 – Stéphane Gal, *Les Alpes en Majesté. L'identité princière au risque de la montagne chez les ducs de Savoie*, in: Anne-Marie Granet-Abisset/Stéphane Gal (Hg.), *Les territoires du risque*, Grenoble 2015, S. 179–201.
- Gal/Perrillat 2015 – Stéphane Gal/Laurent Perrillat, *La Maison de Savoie et les Alpes. Emprise, innovation, identification (XVe–XIXe siècle)*, Chambéry 2015.
- Gampp 1994 – Axel Gampp, *Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der ‚Magnificentia‘*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29, 1994, S. 343–368.
- Garms 1974 – Jörg Garms, Luigi Vanvitellis, in: *Oxford Art Online*, 2003, Onlinefassung: www.oxfordartonline.com, 01.03.2019.
- Garms 1995 – Jörg Garms, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico*, 2 Bde., Neapel 1995.
- Garms-Cornides 1976 – Elisabeth Garms-Cornides, *Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens*, Wien 1976.
- Garms-Cornides 2014 – Elisabeth Garms-Cornides, *La percezione di Torino e dello Stato sabauda da parte di diplomatici imperiali e austriaci e viaggiatori provenienti dall'Austria*, in: Andrea Merlotti/Marco Bellabarba (Hg.), *Stato Sabauda e Sacro Romano Impero*, Bologna 2014.
- Gauna 2011 – Chiara Gauna, *M come Malvasia e Mariette. Disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 5/3 (I), 2011, S. 159–292.
- Gauna 2012a – Chiara Gauna, *Parole e immagini di Torino e di "altri luoghi notabili degli stati del re" nel Settecento*, in: Angelo Cignaroli (Hg.), *Vedute del Regno di Sardegna*, Turin 2012, S. 25–35.
- Gauna 2012b – Chiara Gauna, *"La plus belle qu'il y eut au monde": la collezione di stampe del principe Eugenio*, in: Carla Enrica Spantigati (Hg.), *Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale (Kat. Ausst., Reggia di Venaria 2012)*, Cinisello Balsamo, S. 89–105.
- Germer 1997 – Stefan Germer, *Kunst. Macht. Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.
- Giannone, ed. Merlotti 1993 – Pietro Giannone, *L'ape ingegnosa, 1743–1744*, hg. von Andrea Merlotti, Rom 1993.
- Goedings 2011 – Truusje Goedings, Dirk Jansz. van Santen and the colouring of the Atlas of Laurens van der

- Hem, in: Koert van der Horst (Hg.), *The Atlas Blaeu-Van der Hem of the Austrian National Library. History of the Atlas and the Making of the Facsimile*, Houten 2011, S. 101–154.
- Goedings 2015 – Truusje Goedings, *Afsetters en meesterafsetters. De kunst van het kleuren (1480–1720)*, Nijmegen 2015.
- Grimschitz 1959 – Bruno Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien/München 1959.
- Griseri 1961 – Andreina Griseri, *Un incisore della realtà: Giovanale Boetto*, in: *Paragone*, CXLIII, 1961, S. 24–41.
- Griseri 1967a – Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin 1967.
- Griseri 1967b – Andreina Griseri, *Una fonte retorica per il Barocco a Torino*, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 233–238.
- Griseri 1969 – Andreina Griseri, *Giovanale Boetto*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, 1969, Onlinefassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanale-boetto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanale-boetto_(Dizionario-Biografico)/), 17.10.2018.
- Griseri 1979 – Andreina Griseri, *Urbanistica, cartografia e antico Regime*, in: *Storia della Città*, XII–XIII, 1979, S. 19–38.
- Griseri 1983 – Andreina Griseri, *L'immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo di Città*, in: *Studi Piemontesi*, XII, 1983, S. 70–79.
- Griseri 1997 – Angela Griseri, *Itinerari a luce radente*, in: *Rosanna Rocca/Costanza Roggero (Hg.), La città raccontata. Torino e le sue guide tra Settecento e Novecento*, Turin 1997, S. 83–133.
- Griseri/Sciolla 1985 – Andreina Griseri/Gianni Sciolla, *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino. Disegni, incisioni, manoscritti figurati*, Turin 1985.
- Gritella 1992 – Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 Bde., Modena 1992.
- Guglielminetti 1995 – Marziano Guglielminetti, *Un "portrait du Roi" avant la lettre? Note sul mariniano "Ritratto del Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia"*, in: *Mariarosa Masoero/Sergio Mamino/Claudio Rosso (Hg.), Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Turin 1995, S. 191–214.
- Guglielminetti 1998 – Marziano Guglielminetti, *Carlo Emanuele I scrittore*, in: *Giuseppe Ricuperati (Hg.), Storia di Torino. III. Dalla dominazione francese alla*
- ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin 1998, S. 654–674.
- Guillaume 2010 – Jean Guillaume, Jacques Androuet Du Cerceau: « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010.
- Gutkas 1986 – Karl Gutkas, *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Salzburg/Wien 1986.
- Häberlein/Jeggle 2013 – Mark Häberlein/Christoph Jeggle (Hg.), *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Konstanz/München 2013.
- Häberlein/Herzog/Jeggle/ Przybilski/Tacke 2015 – Mark Häberlein/Markwart Herzog/Christoph Jeggle/Martin Przybilski/Andreas Tacke (Hg.), *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Produktion, Handel, Formen der Aneignung*, Konstanz/München 2015.
- Hager 1970 – Werner Hager, *Guarini e il mondo tedesco*, in: *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco. Atti del convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino*, 1968, 2 Bde., Turin 1970, Bd. 2, S. 439–451.
- Hager 1991 – Hellmut Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in: *Bruno Contardi/Giovanna Curcio (Hg.), In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto a Roma (1680–1750)*, Rom 1991, S. 155–203.
- Hager 2003 – Hellmut Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"*, in: *Giovanna Curcio (Hg.), Il Tempio Vaticano*, Mailand 2003, S. 34–55.
- Hänsli 2008 – Thomas Hänsli, „Omnium in unum.“ *Ingegno, Argutezza und Ingegno als kunsthistorische Kategorien bei Emanuele Tesauro und Andrea Pozzo*, in: *Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Zürich 2008.
- Hasekamp 2005 – Uta Hasekamp, *Die Schlösser und Gärten des Lothar Franz von Schönborn. Das Stichwerk nach Salomon Kleiner*, Worms 2005.
- Helden-Thaten 1730–1739 – *Des grossen Feld-Herrns Eugenii Hertzogs von Savoyen und kayserlichen General Lieutenants Helden-Thaten*, 6 Bde., Nürnberg 1730–1739.
- Hellinga 2001 – Lotte Hellinga (Hg.), *The bookshop of*

- the world. The role of the Low Countries in the book-trade (1473–1941), 't Goy-Houten 2001.
- Henkel 1924 – Max Ditmar Henkel, Romeyn de Hooghe, in: Thieme/Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXVII, 1924, S. 458–461.
- Henkel 1928 – Max Ditmar Henkel, Gerard de Lairese, in: Thieme/Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXII, 1928, S. 233–237.
- Henkel 1929 – Max Ditmar Henkel, Jan Luyken, in: Thieme/Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXIII, 1929, S. 488–489.
- Henkel 1933 – Max Ditmar Henkel, Jan de Ram, in: Thieme/Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XXVII, 1933, S. 584.
- Herklotz 2010 – Ingo Herklotz, Girolamo Tezi, Francesco Barberini und Lucas Holstenius. Zu einer geplanten Neuauflage der „Aedes Barberinae“, in: Albert Dietl/Gerald Dobler/Stefan Paulus/Hans Schüller (Hg.), Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Augsburg 2010, S. 515–550.
- Hollstein 1940–2010 – Friedrich Wilhelm Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts (1450–1700), 72 Bde., Amsterdam/Rotterdam 1940–2010.
- Horn 2010 – Eva Horn, Vom Porträt des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes, in: Alexander Honold (Hg.), Das erzählende und das erzählte Bild, Paderborn 2010, S. 128–159.
- Horst 2011 – Koert van der Horst (Hg.), The Atlas Blaeu-Van der Hem of the Austrian National Library: History of the Atlas and the Making of the Facsimile, Houten 2011.
- Hübner 2020 – Julia Hübner, Kurfürstin Henriette Adelaïde von Savoyen am bayerischen Hof. Über weibliche Handlungsspielräume in frühneuzeitlichen Außenbeziehungen, Dresden 2020.
- Huber-Frischeis/Knieling/Valenta 2015 – Thomas Huber-Frischeis/Nina Knieling/Rainer Valenta, Die Privatbibliothek Kaiser Franz I. von Österreich, Wien/Köln/Weimar 2015.
- Huizinga 1961 – Jan Huizinga, Holländische Kultur im Siebzehnten Jahrhundert, Basel/Stuttgart 1961.
- Husslein-Arco 2010 – Agnes Husslein-Arco (Hg.), Salomon Kleiner. Das Belvedere, Wien 2010.
- Husslein-Arco 2013 – Agnes Husslein-Arco (Hg.), Das Winterpalais des Prinzen Eugen, Wien 2013.
- Iaccarino 2006 – Maria Iaccarino, Roma a volo d'uccello. Immagini della Città Eterna tra XVI e XVII secolo, in: Cesare De Seta (Hg.), Roma. Cinque secoli di vedute, Neapel 2006, S. 136–158.
- Ilg 1895 – Albert Ilg, Die Fischer von Erlach: Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters, Wien 1895.
- Israel 1995 – Jonathan Israel, The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall (1477–1806), Oxford 1995.
- Jahn 2011 – Peter Jahn, Johann Lukas von Hildebrandt, in: Allgemeines Künstlerlexikon, LXXIII, 2011, S. 168–176.
- Jäger 1983 – Eckhard Jäger, Sozialgeschichtliche Aspekte der Arbeit von Vedutenstechern. Ausgewählte Beispiele aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), Lüneburger Beiträge zur Vedutenforschung, Lüneburg 1983, S. 9–18.
- Jacoviello 1987 – Marco Francesco Jacoviello, Giovanni Borgonio, cartografo e scenografo del Seicento, in: La Casana, XXIX, 1987, S. 27–31.
- Jöchner 2003a – Cornelia Jöchner, Der Außenhalt der Stadt. Topographie und politisches Territorium in Turin, in: Dies. (Hg.), Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit, Berlin 2003, S. 67–89.
- Jöchner 2003b – Cornelia Jöchner, Das Aufzeichnen von Räumen. Architektur, Stadt und dynastische Erinnerung im frühmodernen Turin, in: Harald Tausch (Hg.), Gehäuse der Mnemosyne, Göttingen 2003, S. 151–170.
- Jöchner 2015 – Cornelia Jöchner, Gebaute Entfestigung: Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts, Berlin/München/Boston 2015.
- Johannes 2009 – Ralph Johannes (Hg.), Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts, Dresden 2009.
- Kadatz 1985 – Hans-Joachim Kadatz, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Baumeister Friedrichs II., München 1985².
- Karl 1986 – Thomas Karl, Zur Malerei des Hochbarocks in Österreich, in: Karl Gutkas, Prinz Eugen und das barocke Österreich, Salzburg/Wien 1986, S. 319–328.
- Karner 2006 – Herbert Karner, Quadraturismo barocco in Austria fra specialisti italiani e austriaci, in: Fauzia Farneti/Deanna Lenzi (Hg.), Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande de-

- corazione nella pittura di età barocca (Akten der internationalen Tagung, Lucca 26.–28.05. 2005), Florenz 2006, S. 459–468.
- Karner 2009 – Herbert Karner, Raum und Zeremoniell in der Wiener Hofburg des 17. Jahrhunderts, in: Ralph Kauz/Giorgio Rota/Jan Paul Niederkorn (Hg.), *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien 2009, S. 55–77.
- Karner 2012 – Herbert Karner, Der Kaiser und seine Stadt. Identität und stadträumliche Semantik im barocken Wien, in: Jan Hirschbiegel/Werner Paravicini/Jörg Wettlaufer (Hg.), *Städtisches Bürgertum und Hofgesellschaft. Kulturen integrativer und konkurrierender Beziehungen in Residenz- und Hauptstädten vom 14. bis ins 19. Jahrhundert*, Ostfildern 2012, S. 141–160.
- Karner 2014 – Herbert Karner (Hg.), *Die Wiener Hofburg (1521–1705). Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014.
- Kat. Ausst. Albertina 2014 – Klaus Albrecht Schröder/Christoph Gnant, *Die Gründung der Albertina* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2014), Ostfildern 2014.
- Kat. Ausst. Albertina 2019 – Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Von Rubens bis Makart. Die fürstlichen Sammlungen Liechtenstein* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2019), Köln 2019.
- Kat. Ausst. Belvedere 2010 – Agnes Husslein-Arco/Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund* (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2010), München 2010.
- Kat. Ausst. Biblioteca Nazionale 2016 – Franca Porticelli/Andrea Merlotti/Gustavo Mola di Nomaglio (Hg.), *Piemonte Bonnes Nouvelles. Testimonianze di storia sabauda nei fondi della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino* (Kat. Ausst., Biblioteca Nazionale, Turin 2016), Turin 2016.
- Kat. Ausst. Bibliothèque Nationale 1984 – Images de la montagne. De l'artiste cartographe à l'ordinateur (Kat. Ausst., Bibliothèque Nationale/Institut Géographique National, Paris 1984), Paris 1984.
- Kat. Ausst. Châteaux de Versailles 2009 – Nicolas Milovanovic/Alexandre Maral (Hg.), *Louis XIV. L'homme et le roi* (Kat. Ausst., Musée National des Châteaux de Versailles, Versailles 2009), Paris 2009.
- Kat. Ausst. Galleria Sabauda 2016 – Anna Maria Bava/Enrica Pagella (Hg.), *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia* (Kat. Ausst., Galleria Sabauda, Turin 2016), Genua 2016.
- Kat. Ausst. Musée Jenisch 2013 – Lauren Laz (Hg.), Robert Nanteuil graveur du roi (Kat. Ausst., Musée Jenisch, Vevey 2013), Mailand 2013.
- Kat. Ausst. Musei Reali 2018 – Anna Maria Bava/Maria Grazia Bernardini (Hg.), *Van Dyck pittore di corte* (Kat. Ausst., Musei Reali, Turin 2018), Pisa 2018.
- Kat. Ausst. Neues Palais 1994 – Von Sanssouci nach Europa. Geschenke Friedrichs des Großen an europäische Höfe (Kat. Ausst., Neues Palais in Sanssouci, Potsdam 1994), Berlin 1994.
- Kat. Ausst. ÖNB 1969 – Laurenz Strebl (Hg.), *Große Bibliophile des 18. Jahrhunderts. Prinz Eugen von Savoyen, Georg Wilhelm von Hohendorf, Antonio Folch de Cardona* (Kat. Ausst., Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1969), Wien 1969.
- Kat. Ausst. Palazzina di Caccia di Stupinigi 1999 – Henry Armand Millon (Hg.), *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600–1750* (Kat. Ausst., Palazzina di Caccia di Stupinigi, Turin 1999), Mailand 1999.
- Kat. Ausst. Palazzo Correr 2014 – Cesare De Seta (Hg.), *L'immagine della città europea. Dal Rinascimento al Secolo dei Lumi* (Kat. Ausst., Palazzo Correr, Venedig 2014), Venedig 2014.
- Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni/Albertina 2000 – Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *Borromini. Architekt im barocken Rom* (Kat. Ausst., Palazzo delle Esposizioni, Rom 1999/Albertina, Wien 2000), Mailand 2000.
- Kat. Ausst. Palazzo Fontana di Trevi 2002 – Antonio Cadei (Hg.), *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dall'Accademia nazionale dei Lincei* (Kat. Ausst., Palazzo Fontana di Trevi, Rom 2002), Modena 2002.
- Kat. Ausst. Palazzo Madama 1981 – I rami incisi dell'Archivio di Corte: Sovrani, battaglie, architetture, topografia (Kat. Ausst., Palazzo Madama, Turin 1981), Turin 1981.
- Kat. Ausst. Palazzo Madama 2009 – Clelia Arnaldi di Balme/Franca Varallo (Hg.), *Feste barocche. Cerimonia e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento* (Kat. Ausst., Palazzo Madama, Turin 2009), Cinisello Balsamo 2009.
- Kat. Ausst. Palazzo Madama/Palazzo Reale/Palazzina di Caccia di Stupinigi 1963 – Vittorio Viale (Hg.), *Mostra*

- del Barocco piemontese, 3 Bde. (Kat. Ausst, Palazzo Madama/Palazzo Reale/Palazzina di caccia di Stupinigi 1963), Turin 1963.
- Kat. Ausst. Palazzo Reale Mailand 2004 – Maria Grazia Bernardini (Hg.), Anton Van Dyck. Riflessi italiani (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2004), Mailand 2004.
- Kat. Ausst. Promotrice di Belle Arti 1989 – Michela Di Macco/Giovanni Romano (Hg.), Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento (Kat. Ausst., Promotrice di Belle Arti, Turin 1989), Turin 1989.
- Kat. Ausst. Prunksaal ÖNB 1986 – Bibliotheca Eugeni-ana. Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen (Kat. Ausst., Prunksaal ÖNB, Wien 1986) Wien 1986.
- Kat. Ausst. Reggia di Venaria 2007 – Enrico Castelnuovo (Hg.), La Reggia di Venaria Reale e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea (Kat. Ausst., Reggia di Venaria, Turin 2007), Turin/London 2007.
- Kat. Ausst. Reggia di Venaria 2012 – Carla Enrica Spantigati (Hg.), Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale (Kat. Ausst., Reggia di Venaria, Turin 2012), Cinisello Balsamo 2012.
- Kat. Ausst. Reggia di Venaria 2020 – Giuseppe Dardanella/Michela Di Macco/Chiara Gauna (Hg.), Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680–1750 (Kat. Ausst., Reggia di Venaria, Turin 2020), Genoa 2020.
- Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1999 – Tilo Eggeling (Hg.), „Zum Maler und zum großen Architekten geboren“. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg, Berlin 1999), Berlin 1999.
- Kat. Ausst. Theater Museum 2016 – Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.), Spettacolo barocco! Triumph des Theaters (Kat. Ausst., Theater Museum, Wien 2016), Petersberg 2016.
- Kat. Ausst. Winterpalais 2016 – Agnes Husslein-Arco/Tobias Natter (Hg.), Fürstenglanz. Die Macht der Pracht (Kat. Ausst., Winterpalais, Wien 2016), Wien 2016.
- Kat. Ausst. Winterpalais 2017 – Pawel Jaskanis/Stella Rol- lig/Maike Hohn/Konrad Pyzel (Hg.), Jan III. Sobieski. Ein polnischer König in Wien (Kat. Ausst., Winterpa- lais, Wien 2017), München 2017.
- Kauz/Rota/Nieder Korn 2009 – Ralph Kauz/Giorgio Rota/ Jan Paul Nieder Korn (Hg.), Diplomatisches Zeremoni- ell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit, Wien 2009.
- Keblusek/Noldus 2011 – Marika Keblusek/Badeloch Vera Noldus (Hg.), Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe, Leiden 2011.
- Kellenbenz 1961 – Hermann Kellenbenz, Die Anfänge der Militärakademie von Turin, in: Archiv für Kulturge- schichte, XLIII, 1961, S. 299–316.
- Kemp 1992 – Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992.
- Keuning 1973 – Johannes Keuning, Willem Jansz. Blaeu. A biography and history of his work as a cartographer and publisher, Amsterdam 1973.
- Kieven 1991 – Elisabeth Kieven, Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e archi- tetto, in: Bruno Contardi/Giovanna Curcio (Hg.), In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professi- one dell'architetto a Roma, Rom 1991, S. 76–77.
- Kieven 2003 – Elisabeth Kieven, 'Il Gran teatro del mondo'. Nicodemus Tessin the Younger in Rome, in: Konsthistorisk Tidskrift, 72, 2003, S. 4–15.
- Kieven 2008 – Elisabeth Kieven, Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architektenausbil- dung in Rom. Abraham Paris (Preiß/Preuss) und Niko- demus Tessin, in: Barockberichte, 50, 2008, S. 279–290.
- Kieven 2017 – Elisabeth Kieven, Sulla grafica di Carlo Fontana, in: Giuseppe Bonaccorso/Francesco Moschini (Hg.), Carlo Fontana (1638–1714). Celebrato architetto (Akten der internationalen Tagung, Rom 22.–24.10. 2014), Rom 2017, S. 38–43.
- Kieven/Ruggero 2014 – Elisabeth Kieven/Cristina Rug- gero (Hg.), Filippo Juvarra. Architetto in Europa, Bd. II, Rom 2014.
- Kirchner 1985 – Thomas Kirchner, Der Theaterbegriff des Barocks, in: Maske und Kothurn, XXXI, 1985, S.131– 140.
- Kleiner, ed. Aurenhammer 1969 – Salomon Kleiner, Resi- dences Memorables De l'incomparable Heros de nôtre Siecle ou Representation exacte des Edifices et Jardins de Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Prince Eu- gene Francois Duc de Savoye et de Piemont, Augsburg 1731–1740, hg. von Hans Aurenhammer, Graz 1969.
- Kliemann 1997/1998 – Julian Kliemann, Federico Zuccari e la Galleria grande di Torino, in: Matthias Winner/ Detlef Heikamp (Hg.), Der Maler Federico Zuccari,

- Beiheft zum Römischen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 32, 1997/1998, S. 317–346.
- Koeman 1961 – Cornelis Koeman, *Collection of Maps and Atlases in the Netherlands*, Amsterdam 1961.
- Koeman 1967 – Cornelis Koeman, *Atlantes Neerlandici*, Bd. 1, Amsterdam 1967.
- Koeman 1970 – Cornelis Koeman, *Joan Blaeu and his Grand Atlas*, Amsterdam 1970.
- Koeman 1997 – Cornelis Koeman, *Atlas Cartography in the Low Countries in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in: John Wolter/Ronald Grim (Hg.), *Images of the World*, Washington 1997, S. 73–107.
- Koller 2014 – Ariane Koller, *Weltbilder und die Ästhetik der Geographie. Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit*, Affalterbach 2014.
- Kommer 1974 – Björn Kommer, *Nicodemus Tessin und das Stockholmer Schloss*, Heidelberg 1974.
- Kongressakten *Accademia delle Scienze* 1972 – Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento (Akten der internationalen Tagung in Turin, *Accademia delle Scienze*, 21.–24. September 1970), Turin 1972.
- Kongressakten Chambéry 1991 – *La montagne et ses images. Du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole* (Congrès National des Sociétés Savantes, Chambéry 1991), Paris 1991.
- Kossmann 1937 – Ernst Ferdinand Kossmann, *De Boekhandel te 's-Gravenhage tot het eind van de 18de Eeuw*, Den Haag 1937.
- Köstler/Seidl 1998 – Andreas Köstler/Ernst Seidl, *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln/Wien 1998.
- Knaus 2016 – Gudrun Knaus, *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption (1510–1700)*, Berlin/Boston 2016.
- Krautheimer 1985 – Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII*, Princeton 1985.
- Kremeier 2015 – Jarl Kremeier, Balthasar Neumann und seine Bibliothek, in: Elisabeth Tiller (Hg.), *Bücherwelten. Raumwelten*, Köln/Wien 2015, S. 187–218.
- Krems 2004 – Eva-Bettina Krems, *Modellrezeption und Kulturtransfer. Methodische Überlegungen zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Alten Reich (1660–1740)*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, XXXI, 2004, S. 7–21.
- Krems 2005 – Eva-Bettina Krems, *La Venaria Reale Palazzo di Piacere e di Caccia. Bernini und Castellamonte im Gespräch über ein Jagdschloß*, in: Sebastian Schütze, *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 213–250.
- Krems 2012 – Eva-Bettina Krems, *Die Wittelsbacher und Europa. Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof*, Wien/Köln/Weimar 2012.
- Krems/Ruby 2016 – Eva-Bettina Krems/Sigrid Ruby (Hg.), *Das Porträt als kulturelle Praxis*, Berlin/München 2016.
- Kreul 2006 – Andreas Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Regie der Relation*, Salzburg/München 2006.
- Kristeller 1910 – Paul Kristeller, *Giovenale Boetto*, in: Thieme/Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. IV, 1910, S. 212.
- Krogt 2010 – Peter van der Krogt (Hg.), *Joan Blaeu. Atlas Maior of 1665*, Köln 2010.
- Kruft 1985 – Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985.
- Küchelbecker 1730 – Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Käyserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen Historischen Beschreibung der Kayserlichen Residenzt-Stadt Wien*, Hannover 1730.
- Kündiger 2001 – Barbara Kündiger, *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*, Leipzig 2001.
- Kunoth 1956 – George Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956.
- Laine/Magnusson 2002 – Merit Laine/Börje Magnusson, *Nicodemus Tessin the Younger. Sources, works, collections. Travel notes*, Stockholm 2002.
- Lalande 1769 – Joseph Jérôme Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 8 Bde., Yverdon 1769.
- Lamboglia 1965 – Nino Lamboglia, *Il Trofeo di Augusto alla Turbia, Bordighera* 1965.
- Lamers 1995 – Petra Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicile". La genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Neapel 1995.

- Landwehr 1970 – John Landwehr, Romeyn de Hooge as book illustrator, Amsterdam/New York 1970.
- Landwehr 1973 – John Landwehr, Romeyn de Hooghe the etcher, Leiden 1973.
- Lange 1968 – Klaus Peter Lange, Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der „acutezza“ oder von der Macht der Sprache, München 1968.
- Lee 1967 – Rensselaer Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of painting*, New York 1967.
- Leti 1675 – Gregorio Leti, *L'Italia regnante ò vero nova descrizione dello stato presente di tutti Principati e Republiche d'Italia*, 2 Bde., Genf 1675.
- Levy 2004 – Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley/Los Angeles/London 2004.
- Lombardo 2005 – Alberto Lombardo, *Vedute di palazzi rinascimentali e barocchi di Roma attraverso i secoli*, Rom 2005.
- Lorenz 1979 – Hellmut Lorenz, *Das Lustgartengebäude Fischers von Erlach. Variationen eines architektonischen Themas*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXII, 1979, S. 59–76.
- Lorenz 1987 – Hellmut Lorenz, *Einige unbekanntes Ansichten Salomon Kleiners aus dem Stadtpalast des Prinzen Eugen in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL, 1987, S. 223–234.
- Lorenz 1992 – Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Zürich/München/London 1992.
- Lorenz 2007 – Hellmut Lorenz, *Die Wienerischen Prospekte: Entstehung, Künstler, Bedeutung*, in: Hellmut Lorenz/Huberta Weigl (Hg.), *Das barocke Wien. Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)*, Petersburg 2007, S. 9–23.
- Lorenz/Weigl 2007 – Hellmut Lorenz/Huberta Weigl (Hg.), *Das barocke Wien. Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719)*, Petersburg 2007.
- Mamino 1998a – Sergio Mamino, *Culto della religione e architettura sacra negli anni di Carlo Emanuele I*, in: Andreina Griseri (Hg.), *I percorsi della religiosità*, Turin 1998, S. 53–100.
- Mamino 1998b – Sergio Mamino, *L'iconologia della città*, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino*.
- III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin 1998, S. 387–413.
- Manfredi 1995 – Tommaso Manfredi, *La biblioteca di architettura e i rami incisi dell'eredità Juvarra*, in: Vera Comoli Mandracci/Andreina Griseri, Filippo Juvarra. *Architetto delle capitali da Torino a Madrid (1714–1736)*, Mailand 1995, S. 287–294.
- Marabotto 2010 – Maria Paola Marabotto, *L'arte del descrivere. Disegni ed incisioni nel Theatrum Statuum Sabaudiae Ducis*, techn. Diss. (unpubl.), Università degli Studi di Catania, Catania 2010.
- Marin 2005 – Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005 (Original Paris 1981).
- Marino, ed. Alonzo 2011 – Giovanni Battista Marino, *Il Ritratto di Carlo Emanuele Duca di Savoia*, Turin 1608, hg. von Giuseppe Alonzo, Rom 2011.
- Marino, ed. Pieri/Ruffino 2005 – Giovanni Battista Marino, *La Galleria*, Venedig 1619, hg. von Marzio Pieri und Alessandra Ruffino, Trient 2005.
- Marotta 2015 – Anna Marotta, *Disegno & Città. Pensieri per un convegno UID*, in: Anna Marotta/Giuseppe Novello (Hg.), *Disegno & Città*, Rom 2015, S. 25–39.
- Massabò Ricci/Roccia 1985 – Isabella Massabò Ricci/Rossanna Roccia, *La grande impresa editoriale*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. I, S. 63–92.
- Massabò Ricci/Gentile/Raviola 2006 – Isabella Massabò Ricci/Guido Gentile/Blythe Alice Raviola (Hg.), *Il teatro delle terre. Cartografia sabauda tra Alpi e pianura*, Savigliano 2006.
- Matsche 1981 – Franz Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin 1981.
- Matta 2015 – Cesare Matta, *Bernardo Vittone. Un architetto nel Piemonte del '700*, Chieri 2015.
- McKay 2003 – Derek McKay, *Eugenio di Savoia*, Turin 2003.
- Merlin 1991 – Pierpaolo Merlin, *Tra guerre e tornei. La corte sabauda nell'età di Carlo Emanuele I*, Turin 1991.
- Merlin 1998 – Pierpaolo Merlin, *Amministrazione e politica tra Cinque e Seicento: Torino da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I*, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino*. III. *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536–1630)*, Turin 1998, S. III–182.

- Merlotti 2001 – Andrea Merlotti, Pietro Gioffredo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, 2001, Onlinefassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-gioffredo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-gioffredo_(Dizionario-Biografico)), 06.10.2018.
- Merlotti 2014a – Andrea Merlotti, Una tardiva comparsa. L'emergere di Juvarra nella letteratura di viaggio del Settecento, in: Paolo Cornaglia/Andrea Merlotti/Costanza Roggero, Filippo Juvarra. *Architetto dei Savoia*, Bd. I, Rom 2014, S. 273–291.
- Merlotti 2014b – Andrea Merlotti, Corte e città. L'immagine di Torino tra Sei e Ottocento, in: Andrea Merlotti/Marina Formica, *La città del Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, Turin 2014, S. 247–267.
- Michalsky 2015 – Tanja Michalsky, Karten schaffen Räume. Kartographie als Medium der Wissens- und Informationsorganisation, in: Ute Schneider/Stefan Brakensiek, Gerhard Mercator. *Wissenschaft und Wissenstransfer*, Darmstadt 2015, S. 15–38.
- Michalsky 2016 – Tanja Michalsky, Die Stadt im Buch. Die Konstruktion städtischer Ordnung am Beispiel frühneuzeitlicher Beschreibungen Neapels, in: Martina Stercken/Ute Schneider, *Urbanität. Formen der Inszenierung in Texten, Karten, Bildern*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 105–132.
- Mirto/van Veen 1993 – Alfonso Mirto/Henk van Veen, Pieter Blaeu. *Lettere ai fiorentini*, Amsterdam/Florenz 1993.
- Monath 2016 – Bernd Monath, Versailles der Meere. Die barocken Segelschiffe Ludwigs XIV. im Kontext ihrer Zeit, Berlin 2016.
- Moses 1985 – Gavriel Moses, "Care gemelle d'un partonate". Marino's *Picta Poesis*, in: *Modern Language Notes*, C, 1985, S. 82–110.
- Naldi/Gianasso/Roggero 2011 – Carlo Naldi/Elena Gianasso/Costanza Roggero, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. *Memorie di una reggenza*, Turin 2011.
- Neville 2011 – Kristoffer Neville, Fischer von Erlach's "Entwurf einer historischen Architectur" before 1720, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LIX, 2011, S. 87–102.
- Netzer 1993 – Susanne Netzer, Bernsteingeschenke in der preußischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXV, 1993, S. 227–246.
- Neukirchen 1997 – Thomas Neukirchen, „Ad aeternam Auctoris celebritatem“. Zeitanspruch und Gelehrsamkeit der höfisch-solennen „Inscriptiones“ Emanuele Tesauros, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXIV, 1997, S. 191–199.
- Nicolson 1959 – Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca 1959.
- Nierhaus 2011/12 – Andreas Nierhaus, Peter Paul Rubens in der Galerie im Stadtpalais des Prinzen Eugen. Zu einer unbekanntenen Zeichnung Salomon Kleiners aus dem Wien Museum, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, XIII/XIV, 2011/12, S. 261–269.
- Nierop 2008 – Henk van Nierop (Hg.), *Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw*, Amsterdam 2008.
- North 2009 – Michael North (Hg.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Köln/Weimar/Wien 2009.
- Nünning/Neumann 2012 – Ansgar Nünning/Birgit Neumann (Hg.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Berlin/Boston 2012.
- Oberli 1999 – Matthias Oberli, „Magnificentia Principis“. Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593–1657), Weimar 1999.
- Oechslin 1972 – Werner Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich 1972.
- Oechslin 1986 – Werner Oechslin, Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architektur“: Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Hermann Fillitz (Hg.), *Wien und der europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 77–81.
- Oechslin 2016 – Werner Oechslin, Festarchitektur und das Ephemere, in: Andrea Sommer-Mathis/Daniela Franke/Rudi Risatti (Hg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters* (Kat. Ausst., Theater Museum, Wien 2016), Petersberg 2016, S. 49–58.
- Oechslin/Büchi/Pozsgai – Werner Oechslin/Tobias Büchi/Martin Pozsgai, *Architekturtheorie im deutschsprachigen Kulturraum (1486–1648)*, Basel 2019.

- Oliva 1998 – Gianni Oliva, *I Savoia. Novecento anni di una dinastia*, Turin 1998.
- Oresko 1999 – Robert Oresko, *The Duchy of Savoy and the Kingdom of Sardinia: The Sabaudian Court 1563–c.1750*, in: James Adamson (Hg.), *The Princely Courts of Europe. Rituals, Politics and Culture under the Ancien Régime*, London 1999, S. 231–253.
- Oresko 2004 – Robert Oresko, *Maria Giovanna Battista of Savoy-Nemours: Daughter, consort, and regent of Savoy*, in: Clarissa Campbell Orr, *Queenship in Europe (1660–1815). The role of the consort*, Cambridge 2004, S. 16–55.
- Osteen 2002 – Mark Osteen (Hg.), *The question of the gift*, London 2002.
- Ott 2010 – Antoon Ott, *Romeyn de Hooghe as a designer of prints for the publisher Jacob van Meurs*, in: *Delineavit et sculpsit, XXXIV, 2010*, S. 20–27.
- Oy-Marra/Remmert 2015 – Elisabeth Oy-Marra/Volker Remmert (Hg.), *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Berlin/Boston 2015.
- Paloscia 1991 – Franco Paloscia, *Il Piemonte dei grandi viaggiatori*, Casale Monferrato 1991.
- Panofsky 1927 – Erwin Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische“ Form*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, hg. von Fritz Saxl, Leipzig/Berlin 1927, S. 258–331.
- Passionei 1737 – Domenico Passionei, *Orazione in morte di Eugenio Francesco Principe di Savoia*, Padua 1737.
- Paulicelli 1996 – Eugenia Paulicelli, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole 1996.
- Paulus 1984 – Helmut-Eberhard Paulus, *Salomon Kleiner. Vedutenzeichner im Auftrage des Hauses Schönborn*, in: *Ars Bavarica, XXXIII/XXXIV, 1984*, S. 125–138.
- Pavesi 2016 – Mauro Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in: Alessandro Morandotti/Gelsomina Spione (Hg.), *Scambi artistici tra Torino e Milano (1580–1714)*, Mailand 2016.
- Pečar 2003 – Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*, Darmstadt 2003.
- Perin 2000 – Michela Perin, *Un contributo per Matteo Sanmicheli*, in: *Arte lombarda, CXXVIII, 2000*, S. 26–31.
- Petrucci Nardelli 1985 – Franca Petrucci Nardelli, *Il Cardinale Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, in: *Archivio della società romana di Storia Patria, CVIII, 1985*, S. 133–198.
- Pettegree/de Weduwen 2019 – Andrew Pettegree/Arthur de Weduwen (Hg.), *The Bookshop of the World. Making and Trading Books in the Dutch Golden Age*, New Haven 2019.
- Peyrot 1965 – Ada Peyrot, *Torino nei secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Turin 1965.
- Peyrot 1985a – Ada Peyrot, *Le immagini e gli artisti*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. I, S. 19–60.
- Peyrot 1985b – Ada Peyrot, *Le immagini e gli artisti*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. II, S. 7–21.
- Peyrot 1985c – Ada Peyrot, *La diffusione del "Theatrum"*, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, Turin 1985, Bd. II, S. 59–82.
- Pfisterer 2002 – Ulrich Pfisterer, *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, XXIX, 2002*, S. 199–252.
- Pollak 2003 – Martha Pollak, *Theatrum Statuum Sabaudiae as Military Historical Atlas*, in: Isabelle Warmoes (Hg.), *Atlas militaires manuscrits européens. Forme, contenu, contexte de réalisation*, Paris 2003, S. 88–108.
- Polleroß 1986 – Friedrich Polleroß, *Zur Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst*, in: Rupert Feuchtmüller (Hg.), *Welt des Barock*, Wien 1986, S. 87–104.
- Polleroß 1995 – Friedrich Polleroß (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien/Köln/Weimar 1995.
- Polleroß 2010 – Friedrich Polleroß, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010.
- Polleroß 2014 – Friedrich Polleroß, *Die Kunstgeschichte und ihre Bilder im 17. Jahrhundert. Reiseführer und Sammlungskataloge*, in: *Marburger Jahrbuch, XLI, 2014*, S. 117–157.
- Pommer 2003 – Richard Pommer, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Turin 2003.

- Portoghesi 1966 – Paolo Portoghesi, Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò, Rom 1966.
- Prange 1997 – Peter Prange, Salomon Kleiner und die Kunst des Architekturprospekts, Augsburg 1997.
- Prange 2004 – Peter Prange, Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Schriften des Salzburger Barockmuseum, XXVIII, Salzburg 2004.
- Praz 2012 – Mario Praz, Mnemosine. Parallelo tra letteratura e le arti visive, Mailand 2012 (Original London 1970).
- Quazza 1939 – Romolo Quazza, La formazione progressiva dello Stato sabauda. Dalla contea in Savoia al Regno d'Italia, Turin 1939.
- Quazza 1940 – Romolo Quazza, Il ramo di Carignano e il Principe Tommaso di Savoia, in: Jolanda De Blasi (Hg.), I Savoia. Dalle origini al 1900, Florenz 1940, S. 115–142.
- Quirico 1984 – Giambattista Quirico, Il Palazzo Civico di Torino, Pisa 1984.
- Raimondi 1961 – Ezio Raimondi, Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano, Florenz 1961.
- Raviola 2010 – Blythe Alice Raviola, “A caval donato...”. Regali e scambi di destrieri fra le corti di Torino, Mantova e Vienna (sec. XVI–XVII), in: Paola Bianchi/Pietro Passerin d'Entrèves (Hg.), La caccia nello Stato Sabauda. I. Caccia a cultura, Turin 2010, S. 121–129.
- Raviola 2020a – Blythe Alice Raviola, “Tutti gli occhi del mondo”: Court Networks between Turin and Madrid (1640–1700), in: Renaissance and Reformation, XLIII, 2020, S. 199–218.
- Raviola 2020b – Blythe Alice Raviola, Giovanni Botero. Un profile fra storia e storiografia, Mailand 2020.
- Ribouillault 2015 – Denis Ribouillault, Atlas and Hercules in the Garden. Scientific Culture and Literary Imagination at the Villa Aldobrandini at Frascati, in: Nuncius, XXX, 2015, S. 124–160.
- Ricuperati 1967 – Giuseppe Ricuperati, Libertinismo e deismo a Vienna: Spinoza, Toland e il Triregno, in: Rivista Storica Italiana, LXXIX, 1967, S. 628–695.
- Ricuperati 1998 – Giuseppe Ricuperati (Hg.), Storia di Torino. III. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello stato (1536–1630), Turin 1998.
- Ricuperati 2002 – Giuseppe Ricuperati (Hg.), Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630–1730), Turin 2002.
- Ricuperati 2005 – Giuseppe Ricuperati, La lettera dedicatoria e i suoi problemi nel tempo e nello spazio, in: Rivista Storica Italiana, CXVII (II), 2005, S. 552–568.
- Ricuperati 2012 – Giuseppe Ricuperati, Il Principe Eugenio, il barone di Hohendorff e le loro biblioteche alle origini del Triregno di Pietro Giannone, in: Carla Enrica Spantigati (Hg.), Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale (Kat. Ausst., Reggia di Venetia 2012), Cinisello Balsamo, S. 77–87.
- Riga 2019 – Giulio Pietro Riga, L'elogio del Principe. Ritratti letterari di Eugenio di Savoia, unpubl. Arbeit von der Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, Turin 2019.
- Robertson 2015 – Clare Robertson, Rome 1600. The City and the Visual Art under Clement VIII, New Heaven 2015.
- Robinson/Anderson 2016 – William Robinson/Susan Anderson (Hg.), Drawings from the Age of Bruegel, Rubens, and Rembrandt: Highlights from the Collection of the Harvard Art Museums, Cambridge, Mass. 2016.
- Roccia 1985 – Rosanna Roccia, I documenti, in: Luigi Firpo (Hg.), *Theatrum Sabaudiae*. Teatro degli Stati del Duca di Savoia, Turin 1985, Bd. II, S. 83–138.
- Roccia 2019 – Rosanna Roccia, L'immagine di Moncalieri nel “*Theatrum Sabaudiae*”, in: Albina Malerba/Andrea Merlotti/Gustavo Mola Di Nomaglio/Maria Carla Visconti, Il Castello di Moncalieri, Turin 2019, S. 143–150.
- Roccia 2000 – Rosanna Roccia (Hg.), *Theatrum Sabaudiae*. Teatro degli Stati del Duca di Savoia, 2 Bde., Turin 2000.
- Romano 1978 – Giovanni Romano, Studi sul paesaggio, Turin 1978.
- Ronco 2005 – Simonetta Ronco, Madama Cristina. Cristina di Borbone duchessa di Savoia, Turin 2005.
- Rondolino 1903 – Ferdinando Rondolino, Per la storia di un libro, Turin 1903.
- Rosenberg 1997 – Raphael Rosenberg, André Félibien et la description de tableaux, in: Revue d'esthétique, XXXI–XXXII, 1997, S. 148–159.
- Roy 1992 – Alain Roy, Gérard de Lairese, Paris 1992.
- Russo 2008 – Emilio Russo, Marino, Rom 2008.
- Santoro 2003 – Marco Santoro, Geschichte des Buchhandels in Italien, Wiesbaden 2003.
- Saverien 1769 – Dizionario storico, teorico, e pratico di marina di monsieur Saverien tradotto dal francese, Venedig 1769.

- Scharold 2018 – Irmgard Scharold, „Vedere in vn Vocabulo solo, vn pien teatro di merauiglie“. Emanuele Tesauro's Cannocchiale aristotelico und die Kunstformen des Barock, in: Natascha Adamowsky/Nicola Gess/Mireille Schnyder/Hugues Marchal/Johannes Bartuschat (Hg.), *Archäologie der Spezialeffekte*, Paderborn 2018, S. 185–216.
- Schilder 2010 – Günter Schilder, Visschers Wandkarte der Siebzehn Provinzen, in: Sabine Haag/Elke Oberthaler/Sabine Pénot (Hg.), *Vermeer. Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk* (Kat. Ausst., KHM, Wien 2010), Salzburg 2010, S. 77–91.
- Schmale 2012 – Wolfgang Schmale, Kulturtransfer, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012. <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer>
- Schmidt 1934 – Justus Schmidt, Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IX, 1934, S. 147–156.
- Schneider 2010 – Pablo Schneider, Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwig XIV. und Charles Le Brun, Berlin 2010.
- Schramm 2003 – Gabriele Schramm, Widmung, Leser und Drama. Untersuchungen zu Form- und Funktionswandel der Buchwidmung in 17. und 18. Jahrhundert, Hamburg 2003.
- Schütze 1992 – Sebastian Schütze, Pittura parlante poesia taciturna. Il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica, in: Elisabeth Cropper/Giovanna Perini Folesani (Hg.), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna 1992, S. 209–226.
- Schütze 2002 – Sebastian Schütze, Beiträge über die Aedes Barberinae, in: Antonio Cadei (Hg.), *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Modena 2002, S. 99–102.
- Schütze 2004 – Sebastian Schütze, Sinergie iconiche. La Hermathena dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio retorico e passioni per la pittura, in: Ders. (Hg.), *Esterica Barocca*, Rom 2004, S. 183–203.
- Schütze 2007 – Sebastian Schütze, La biblioteca del Cardinal Maffeo Barberini: Prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del Papa Poeta, in: Lorenza Mochi Onori/Sebastian Schütze/Francesco Solinas (Hg.), *I Barberini e la Cultura Europea del Seicento*, Rom 2007, S. 36–46.
- Schütze 2016 – Sebastian Schütze, Das Galeriebild und seine Bedeutungshorizonte, in: Agnes Husslein-Arco/Tobias Natter (Hg.), *Fürstenglanz. Die Macht der Pracht* (Kat. Ausst., Winterpalais 2016), Wien 2016, S. 64–73.
- Schütze 2017 – Sebastian Schütze, I disegni del Cavaliere. L'arte del dono e i suoi rituali tra amicizia, familiarità e grande diplomazia, in: Sybille Ebert-Schifferer/Tod Marde/Sebastian Schütze (Hg.), *Bernini disegnatore, nuove prospettive di ricerca*, Rom 2017, S. 163–194.
- Sedlmayr 1956 – Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1956.
- Seeger 2004 – Ulrike Seeger, Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung, Wien 2004.
- Simetin Segvic/Brandolica 2013 – Filip Simetin Segvic/Tomislav Brandolica, The Age of Heroes in Historiography. The Example of Prince Eugene of Savoy, in: *Austrian History Yearbook*, XLIV, 2013, S. 211–233.
- Sladek 1999 – Elisabeth Sladek, Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), in: Jörg Grams (Hg.), *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Rom 1999.
- Smentek 2014 – Kristel Smentek, Mariette and the science of the connoisseur in eighteenth-century Europe, Ashgate 2014.
- Sommer-Mathis 1995 – Andrea Sommer-Mathis, Theater und Ceremoniale. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jörg Berns (Hg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 511–533.
- Spantigati 1982a – Carla Enrica Spantigati, Pittura fiamminga e olandese in Galleria Sabauda. Il Principe Eugenio di Savoia-Soissons, uomo d'arme e collezionista, Turin 1982.
- Spantigati 1982b – Carla Enrica Spantigati, Per una storia del collezionismo sabauda. Le Battaglie di Jan Huchtenburgh per Eugenio di Savoia-Soissons, Turin 1982.
- Spantigati 2004 – Carla Enrica Spantigati, Anton van Dyck e la corte di Torino, in: Maria Grazia Bernardini

- (Hg.), Anton Van Dyck. Riflessi italiani (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2004), Mailand 2004, S. 87–89.
- Spantigati 2012 – Carla Enrica Spantigati, Il Principe Eugenio di Savoia, collezionista nell'Europa del primo Settecento, in: Dies. (Hg.), Le raccolte del principe Eugenio condottiero e intellettuale (Kat. Ausst., Venaria 2012), Cinisello Balsamo, S. 35–49.
- Steinberg 1965 – Ronald Martin Steinberg, The Iconography of the Teatro dell'Acqua at the Villa Aldobrandini, in: *The Art Bulletin*, 47, 1965, S. 453–463.
- Stephan 2010 – Peter Stephan, Das obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses, Wien/Köln/Weimar 2010.
- Stern 1922 – Dorothea Stern, Pieter van Gunst, in: Thieme/Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. XV, 1922, S. 345–346.
- Stoichita 2004 – Victor Stoichita, La bella Elena e il suo doppio nella Galleria del Cavalier Marino, in: Sebastian Schütze (Hg.), *Estetica Barocca*, Rom 2004, S. 205–221.
- Stoisa Comoglio 2003 – Renata Stoisa Comoglio, La prima Madama Reale, Turin 2003.
- Storrs 2000 – Christopher Storrs, War, Diplomacy and the Rise of Savoy (1690–1720), Cambridge 2000.
- Struck 2017 – Neela Struck, Römische Bauprojekte im Bild. Studien zur medialen Vermittlung der Bautätigkeit Papst Pauls V. Borghese, München 2017.
- Symcox 1989 – Geoffrey Symcox, Vittorio Amedeo II: L'assolutismo sabauda (1675–1730), Turin 1989.
- Symcox 2002 – Geoffrey Symcox, La reggenza della Seconda Madama Reale, in: Giuseppe Ricuperati (Hg.), *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630–1730)*, Turin 2002, S. 199–244.
- Tamburini 1985 – Luciano Tamburini, Le incisioni, in: Gianni Sciolla/Andreina Griseri (Hg.), *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino*, Turin 1985, S. 125–182.
- Tammaro 2017 – Silvia Tammaro, Il vero modo di rappresentare le vittorie di un principe. Le incisioni di Jan Huchtenburg per il Principe Eugenio di Savoia, in: *Studi Piemontesi*, XLVI (2), 2017, S. 457–474.
- Tammaro 2018 – Silvia Tammaro, Kunstagenten im Dienste Prinz Eugens von Savoyen. Ankäufe und Aufträge in Turin, Mailand, Bologna und Neapel, in: Gernot Mayer/Silvia Tammaro (Hg.), *Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich*, Wien 2018, S. 89–114.
- Telesko 2018 – Werner Telesko, Meta-Medien. Zum pluri-medialen Charakter von Medaille und Druckgrafik in der Frühen Neuzeit, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LXV, 2018, S. 59–93.
- Terzoli 2018 – Maria Antonietta Terzoli, *Inchiesta sul testo. Esercizi di interpretazione da Dante a Marino*, Rom 2018.
- Tesauro 1654 – Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Turin 1654 (1663).
- Tesauro 1679 – Emanuele Tesauro, *Historia dell'augusta città di Torino*, Bd. 1, Turin 1679.
- Testa 2015 – Fausto Testa, Talch'essi erano la figura & il figurato. Emanuele Tesauro e il ritratto di identificazione, in: *Annali di critica d'arte*, 11, 2015, S. 143–175.
- Thelen 1967 – Heinrich Thelen, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, Graz 1967.
- Thépaut-Cabasset 2007 – Corinne Thépaut-Cabasset, *Présents du Roi. An Archive at the Ministry of Foreign Affairs in Paris*, in: *Studies in the Decorative Arts*, XV, 2007, S. 4–18.
- Thieme/Becker 1907–1950 – Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907–1950.
- Thiessen 2016 – Hillard von Thiessen, Außenbeziehungen als Sozialbeziehungen. Die Savoyenkrise 1610, in: Tilmann Haug/Nadine Werber/Christian Windler (Hg.), *Protegierte und Protektoren. Asymmetrische Beziehungen zwischen Partnerschaft und Dominanz*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 65–79.
- van der Heijden 1690 – Jan van der Heijden, *Beschryving der nieuwslyks uitgevonden en geotrojeerde slangbrand-sputten*, Amsterdam 1690.
- Van Netten 2014 – Djoeke Van Netten, *Koopman in Kennis. De uitgever Willem Jansz Blaeu in de geleerde wereld (1571–1638)*, Zutphen 2014.
- Van Netten 2015 – Djoeke Van Netten, Propaganda, public and pamphlets in the Dutch Golden Age. What else is new?, in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, 22, 2015, S. 209–221.
- van Veen 1982 – Henk van Veen, Pieter Blaeu und Antonio Magliabechi, in: *Quaerendo*, XII (1), 1982, S. 130–158.
- van Veen 1991 – Henk van Veen, *A Tuscan Plan of Action*

- for Joan Blaeu's Book of Italian cities, in: *Lias*, XVIII, 1991, S. 221–227.
- Vertova 1998 – Luisa Vertova, Per Giovenale Boetto pittore, in: *Studi Piemontesi*, XXVII (1), 1998, S. 33–49.
- Vesme 1885 – Alessandro Baudi di Vesme, Van Dyck peintre de portraits des Princes de Savoie, Turin 1885.
- Vesme 1886 – Alessandro Baudi di Vesme, Sull'acquisto fatto da Carlo Emanuele III Re di Sardegna della quadrella del Principe Eugenio di Savoia, Turin 1886.
- Vesme 1895 – Alessandro Baudi di Vesme, Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista, in: *Archivio storico dell'arte*, 1895, S. 274–321.
- Vesme 1963 – Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 Bde., Turin 1963.
- Viale Ferrero 1965 – Mercedes Viale Ferrero, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Turin 1965.
- Vitruv, ed. Fensterbusch 1996 – Vitruv, *De Architectura libri decem*, hg. und übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996.
- Völkel 2001 – Michaela Völkel, *Das Bild vom Schloss. Darstellung und Selbstdarstellung deutscher Höfe in Architekturstichserien (1600–1700)*, München/Berlin 2001.
- Völkel 2007 – Michaela Völkel, *Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*, München/Berlin, 2007.
- Voet 1980–1983 – Leon Voet, *The Plantin Press (1555–1589). A bibliography of the works printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, 6 Bde., Amsterdam 1980–1983.
- Waetzoldt 1908 – Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- Walton 2009 – Guy Walton, *Ambassadorial Gifts. An Overview of Published Material*, in: *The Court Historian*, XIV, 2009, S. 189–198.
- Warnke 1985 – Martin Warnke, *Hofkünstler. Eine Sozialgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985 (1996).
- Warnke 1992 – Martin Warnke, *Visualisierung der Macht im 16. Jahrhundert*, in: Jörg-Dieter Gauger/Justin Stag (Hg.), *Staatsrepräsentation*, Berlin 1992, S. 63–74.
- Warnke 2011 – Martin Warnke, *Herrscherbildnis*, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, S. 481–490.
- Weigel 1991 – Anne Weigel, *La représentation de la montagne dans le Theatrum Sabaudiae*, in: *La montagne et ses images. Du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole. Actes du 116e Congrès National des Sociétés Savantes*, Paris 1991, S. 285–303.
- Weigel 2000 – Anne Weigel, *Le Theatrum Sabaudiae: regards sur la Savoie du XVIIe siècle*, Chambéry 2000.
- Weisstein 1992 – Ulrich Weisstein, *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992.
- Werner/Zimmermann 2002 – Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 2002, S. 607–636.
- Wilson 1996 – Paul Austin Wilson, *The image of Chigi Rome*, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, XXVI (1), 1996, S. 33–46.
- Wünsche-Werdehausen 2009 – Elisabeth Wünsche-Werdehausen, *Turin 1713–1730. Die Kunstpolitik König Vittorio Amedeos II*, Petersberg 2009.
- Wünsche-Werdehausen 2015 – Elisabeth Wünsche-Werdehausen, *Savoyische Regentin, französische Königs-tochter: Die Kunstpatronage der Marie Christine von Bourbon in Turin (1637–1663)*, in: Ulrike Ilg (Hg.), *Fürstliche Witwen in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2015, S. 109–122.
- Wünsche-Werdehausen 2017a – Elisabeth Wünsche-Werdehausen, *Entre Bourbon et Habsbourg? Les grands appartements du palais royal de Turin*, in: Thomas Gaetgens/Markus Castor/Frédéric Bussmann/Christophe Henry (Hg.), *Versailles et l'Europe*, Heidelberg 2017, S. 711–733.
- Wünsche-Werdehausen 2017b – Elisabeth Wünsche-Werdehausen, *Machtfaktor Urbanistik: Metropolenbildung in der Frühen Neuzeit*, in: *Kunstchronik*, 70 (11), 2017, S. 582–588.
- Zanardi 1980 – Mario Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel Cannocchiale Aristotelico di Emanuele Tesauro*, in: *Giornale storico di letteratura italiana*, CLVII, 1980, S. 321–368.
- Ziegert 1888 – Max Ziegert, *Christoph Plantin*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, XXVI, 1888, S. 237–241.

PERSONEN- UND ORTSREGISTER

- Alba 101, 177, 196, 200, 203, 217, 221, 265
- Alberts, Rutgert Christoffel 11, 19, 46, 51, 52, 121–122, 132, 137–138, 146–147, 174, 178, 190, 208–211, 213, 215–218, 220, 275
- Aldobrandini, Pietro 119, 127, 184, 186
- Amsterdam 15, 17, 18, 19, 25, 28, 30, 32–43, 46, 55, 58, 59, 67, 69–70, 77–79, 82, 94, 96–97, 129, 132, 134, 146, 157–160, 165–166, 170–174, 178–180, 182, 185, 197, 199, 224, 227
- Bloemgracht 40, 42, 116, 173
- De Vergulde Sonnewyser 40, 165
- Gravenstraat 28, 42, 115
- Androuet Du Cerceau, Jacques 39, 126, 185
- Annecy 30, 59–60, 62, 199, 206, 211, 215, 259
- Aosta 9, 51, 67, 98, 126, 197, 199, 201, 203, 215, 262–263
- Arduzzi, Pietro 67, 253
- Avigliana 136, 198, 202, 251
- Barberini, Antonio 37, 171
- Barberini (Familie) 16, 38, 127, 171, 186
- Barrière, Dominique 127, 186
- Bellori, Pietro 148
- Berlia, Giovanni Francesco 19, 30, 32–36, 157, 168–171, 174
- Bernard, Jacques 120–121, 185
- Bernini, Gian Lorenzo 148, 171, 181, 183, 190–192
- Biga, Antonio 67, 109, 178, 254
- Blaeu (Verlag) 11, 15, 17, 25–28, 30, 34–37, 39–43, 45–46, 48–49, 51–52, 57–58, 66–67, 69–71, 74, 79–80, 96, 109–110, 114, 128–129, 133–134, 138, 153, 157–159, 163, 165, 167, 170–172, 174–175, 178, 180, 183, 193, 195, 199, 201–202, 239–242, 247, 250–251, 253–258, 261, 263, 265–268, 271–272, 274
- Joan Blaeu 16–17, 19, 25–26, 28, 41, 43–44, 46, 49, 58, 67, 71, 80, 114, 137, 138, 147, 165, 167–168, 172–173, 179, 186
- Joan Blaeu d. J. 35–38, 43, 166, 173–174
- Pieter Blaeu 26–27, 32–33, 35–38, 43, 165–168, 173
- Willem Janszoon Blaeu 40–41, 43, 172
- Willem Blaeu (d. J.) 35, 38
- Blooteling, Abraham 70–71, 178, 239
- Boetto, Giovenale 57, 62–65, 82, 177, 256–264, 267
- Boom, Dirk 48, 174, 197, 199
- Boom, Hendrik 48, 197, 199
- Bonneville 77, 110–111, 113–114, 159, 167, 206, 211, 215, 261
- Borgonio, Giovanni Tomaso 19, 23, 28, 30, 57–59, 61–62, 65–67, 71–72, 82, 89, 94, 105, 107–109, 111, 115, 159, 166–167, 175–178, 182, 240–244, 247, 249, 250–251, 253, 255–256, 258–262, 264–265, 268–270, 272–274
- Botero, Giovanni 22, 164–165
- Bourbon,
- Christina (Herzogin von Savoyen, Prima Madama Reale) 25–26, 38–39, 88, 93, 158, 168, 171–172, 175–176, 180, 183, 198, 201, 241, 247
- Heinrich IV. 38
- Ludwig XIII. 25
- Ludwig XIV. 39, 77–79, 132–133, 172, 179, 184, 224–225
- Bourdin, Louis 121, 185, 257
- Boyet, Étienne 145, 189–190
- Bra 63, 177, 196, 200, 203, 207, 212, 216, 221, 265
- Braganza
- Isabel Luísa 33, 134
- Brasilien 33
- Braunschweig-Wolfenbüttel, Anton von 72, 135
- Broen, Johannes de 71, 178, 240, 258
- Bruegel, Pieter d. Ä. 106
- Brüssel 124, 145, 188

- Cádiz 33
- Carcagni, Gaspare 19, 25, 28–30, 35, 44, 58, 79, 157, 165–168, 183, 240, 242–243, 245, 250, 262, 274
- Carmagnola 65, 101, 123, 125, 198, 202, 205, 210, 214, 253–254
- Carron Marchese di San Tommaso (auch S. Thomas oder St. Thomas), Carlo Giuseppe 19, 35, 36, 49, 170–171, 174–175, 179, 247
- Casale 121–123, 160, 212, 217, 221, 275
- Castellamonte, Amedeo 24, 67, 178, 191
- Castellamonte, Carlo 24, 38, 44, 150, 171, 180–183, 191
- Chambéry 22, 24, 30, 59, 70, 111, 114, 175–176, 182, 195, 199, 203, 206, 210, 215, 220, 228, 258
- Cherasco 101, 196, 200, 203, 207, 212, 216, 221, 264
- Chivasso 67, 101, 198, 253
- Ciriè 101, 194, 198, 202, 205, 210, 214, 219, 253
- Colbert, Jean-Baptiste 77, 172
- Collegno 76, 77, 249
- Comanini, Gregorio 119
- Cortona, Pietro Berettini da 48, 181, 192
- Crescentino 101, 196, 207, 212, 216, 221, 271
- Cuneo 55, 63, 123, 165, 175, 207, 212, 216, 267
- Dati, Carlo Roberto 26, 27
- Decker, Cornelis (auch Coenraet) 43, 71, 74, 76, 178, 261
- de la Tour (auch Della Torre), s. Sallier de la Tour
- Den Haag 13, 19–20, 38, 40, 46, 48, 72, 122–123, 134, 136, 138, 145–146, 164, 172, 174, 178, 180, 185, 190, 224, 227, 230
- Dumont, Jean 40, 52, 122, 174–175
- Dürer, Albrecht 142
- Ebert, Adam 192
- Ebhardt, Bodo 136, 187, 230
- Elzevier, Daniel 28
- Erlach, Johann Bernhard Fischer von 147–151, 161, 190–191
- Erlach, Joseph Emanuel Fischer von 191
- Évian 30, 59–60, 77, 196, 199, 203, 206, 211, 261
- Falda, Giovanni Battista 105, 129, 142, 182
- Flae 169
- Figino, Giovanni Ambrogio 119, 184–185, 281, 283, 292
- Fontana, Carlo 148, 153, 181, 191–192
- Fontana, Domenico 129, 186
- Formento, Simone 57, 65–67, 177–178, 263, 269–271
- Fossano 62–63, 65, 165, 177, 196, 200, 203, 207, 212, 216, 221, 229, 265
- Genf 30, 121, 185, 275
- Giannone, Pietro 141, 145, 189–190
- Gioffredo, Pietro 58, 114–116, 160, 182
- Goeree, Willem 80
- Gosse, Pierre 40, 174
- Graef, Jan de 36
- Guarini, Guarino 24, 88–89, 180–181, 191
- Guazzo, Federico 67, 270
- Guizzaro, Innocente 67, 262
- Habsburg, Karl VI. 15, 22, 137, 150, 187–189
- Habsburg-Lothringen, Franz I. 138, 187, 228
- Heraeus, Karl Gustav 146
- Het Loo 72, 179
- Hohendorf, Georg Wilhelm von 145–146, 189–190
- Hooghe, Romeyn de 34–35, 43, 71–74, 76–77, 95–96, 157, 159, 178–179, 242, 244
- Huchtenburg, Jan 40, 124, 174
- Husson, Pierre 40, 122, 146
- Janssonius, Familie 11, 19, 43, 48, 174, 197, 199
- Janssonius, Jan (Johannes) 173–174
- Juvarra, Filippo 40, 123, 143, 160, 185, 192
- Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von 151–152, 161, 191, 225
- Küchelbecker, Johann Basilius 141, 189
- Lairesse, Gerard de 67, 69, 151, 178, 185, 191
- Lalande, Joseph Jérôme 154, 192
- Lanfranchi, Francesco 97–98, 181
- Le Brun, Charles 69
- Les Echelles, Pass (auch De La Crotte) 77, 262
- Luc, Charles-François du 145
- Lucerna 65–68, 194, 205, 209, 214, 219, 252
- Luyken, Jan 42, 70–71, 178, 227, 239
- Magliabechi, Antonio 26, 165, 167–168, 173
- Marino, Giambattista 24, 118–119, 160, 184–185
- Mariette, Jean 152, 188
- Mariette, Pierre-Jean 139, 188
- Mazarin, Giulio 77, 187
- Medici, de'

- Cosimo III. 26, 158
– Leopoldo, Kardinal 26, 167
– Maria, Königin von Frankreich 38, 184
Merian, Matthaeus d. Ä. 128, 186
Meytens, Martin van 147
Moetjens, Adriaan 11, 19, 44, 46, 48–50, 120–121, 135, 146, 174, 190, 201–202, 204, 206, 257
Moetjens, Adriaan d. J. 146, 180, 190
Moncalieri 65–66, 68, 77, 194, 198, 202, 205, 209, 214, 219, 250
Monferrato 22, 51, 121
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de 145, 190
Montmélian 72, 74, 95–97, 195, 197, 199, 203, 206, 210, 215, 259
Morello, Michelangelo 57, 245–246, 248, 262
Morosino, Paolo 57, 65, 177, 253, 254
Muratori, Ludovico Antonio 145, 190
- Nanteuil, Robert 77–79, 179, 240
- Palladio, Andrea 142, 148, 191
Pampus 169
Pancalbo, Emanuele Filiberto 58
Papacino, Onorato Bonifacio 32, 169
Pascoli, Lione
Passionei, Domenico 141, 142, 144, 188, 189
Pesio, Kartause von 63–65, 196, 200, 203, 207, 212, 216, 221, 267
Piemont 9, 15, 21–22, 26, 29, 30, 32–33, 45–53, 61, 65, 67, 69–71, 83, 92, 96, 103, 106, 114–115, 121, 124, 127–128, 133, 135, 137, 139, 151–152, 154–155, 166, 168, 172–176, 181, 183–190, 193–194, 197, 199, 201–202, 204–206, 208–213, 215–218, 239–240, 257, 266
Pinerolo 121, 160
Piola, Domenico 116
Plantin, Christoph 72, 178–179
Pöppelmann, Matthäus Daniel 153
Priè, Ercole Turinetti de 190
- Racconigi 65–66, 180, 194, 198, 202, 205, 210, 214, 219, 254
Ram, Johannes de 71–72, 76–77, 159, 179, 248–250, 255–256, 259–262, 265, 274
Revello 65, 77, 195, 198, 202, 206, 210, 214, 219, 256
Rousseau, Jean Baptiste 145, 189–190
- Rüdiger, Johann Adam 152
- Sachsen-Teschen, Albert von 138, 187, 225
Saint-Jean-de-Maurienne 111–112, 159, 167, 195, 199, 203, 206, 210, 215, 219, 220, 259
Sallier de la Tour, Filiberto 19, 37, 49, 171, 174–175
Saluzzo 55, 63–64, 166, 175, 181, 195, 198, 202, 206, 210, 214, 219, 255
Salzdahlum 72–73, 279
Sanmicheli, Matteo 89–90, 181
Santen, Dirk Janszoon van 70, 79–80, 180, 133, 178, 183
Savigliano 67, 109, 194, 198, 202, 206, 210, 214, 219, 254
Savoyen, von
– Karl Emanuel I. 24, 62, 108, 118, 160, 181, 184, 188,
– Karl Emanuel II. 15, 26, 28, 30, 38–39, 49, 56–57, 61, 77–78, 114–115, 168, 171, 176–178, 180, 193, 195, 197, 203, 204, 213, 217, 240
– Henriette Adelheid, Kurfürstin von Bayern 28
– Moritz, Kardinal 25, 88, 175, 180–181, 183–184
– Thomas 25, 188
– Viktor Amadeus I. 24, 38, 85, 93, 177
– Viktor Amadeus II. 22, 33–36, 39–40, 49, 77, 120–121, 133–134, 139–140, 147, 157–158, 170, 183, 185, 188, 201, 204, 208, 218, 257
Savoyen-Carignan, Thomas 140, 183, 188
Savoyen-Carignan, Victoria 187
Savoyen-Nemours, Maria Francisca Elisabeth 169
Savoyen-Nemours, Maria Johanna Baptista („Seconda Madama Reale“) 30, 39–40, 49, 58, 62, 77–78, 111, 118, 158, 168–169, 177–179, 182, 184, 193, 195, 197, 204, 208, 213, 217, 240
Savoyen-Soissons, Eugen 15, 17–20, 39–40, 51–53, 63, 121–125, 131, 137–148, 150, 158, 161, 172, 174, 185, 187–191, 208, 213, 217, 257
Schallenberg, Christoph Otto Graf von 135, 228
Serlio, Sebastiano 142, 148, 151
Simeom, Silvio 80, 136, 154, 163, 170, 223
Specchi, Alessandro 129
- Taparelli d’Azeglio (Familie) 133, 224
Tarino, Giovanni 26
Tesauro, Emanuele 48, 62, 114–120, 160, 165, 176–177, 179, 182–185, 254
Tessin, Nicodemus d. J. 152, 161, 191–192
Texel 33, 169

- Tezi, Girolamo 16, 37, 171, 185–186
- Thonon 30–31, 59, 199, 203, 206, 211, 215, 220, 260
- Tiragallo, Kapitän 32–33
- Trino 67, 101, 196, 200, 204, 207, 212, 217, 221, 234, 270
- Turin
- Basilica del Corpus Domini 89, 98, 107–108, 181–182, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 218, 244
 - Bastion Verde 51, 194, 197, 201, 205, 208, 213, 218, 242
 - Edicola del Santissimo Sacramento 51, 89–91, 98–99, 165, 181, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 218, 244
 - Galleria 24, 92, 108, 177, 182, 184, 243
 - Mirafiori 51, 88, 102–103, 180, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 247–248
 - Piazza Castello 61–63, 72, 74, 76, 83, 104, 176–177, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 218, 242
 - Piazza San Carlo 61, 93, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 218, 242
 - Piazza delle Erbe 75, 105, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 243
 - Rathaus von Turin 51, 61, 72, 97–98, 170, 180, 184, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 243
 - Sindone-Kapelle 55–56, 87–89, 180, 194, 198, 201, 205, 208, 213, 244
 - Valentino 26–27, 38–39, 55, 85–86, 88, 103, 172, 180, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 246
 - Viboccone 85, 88, 180, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 248
 - Villa della Regina (Villa della principessa Ludovica) 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 247
- Valck, Gerard 70–71, 178, 258
- van der Heijden, Jan 28–29, 167
- van Dyck, Antoon 139–140, 188
- van Lom, Christoph 174
- Venaria 29, 44, 51, 68, 72, 74, 76, 80, 86, 88, 103, 116, 119, 149–150, 154, 166, 167, 171, 178, 180, 183, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 248
- Herkulesbrunnen 82–83, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 249
 - Diana-Tempel 80–81, 149–150, 194, 198, 201, 205, 209, 214, 218, 235, 249
- Vercelli 51, 61, 99–100, 165–166, 177, 196–197, 200–201, 204, 211, 216, 221, 234, 269, 270
- Verres 77, 106, 196, 203, 207, 212, 217, 221, 263
- Vicoforte (Wallfahrtskirche Maria Santissima del Montere-gale) 98–100, 196, 203, 207, 212, 217, 221, 266–267
- Villafranca 33–35, 166, 170, 196, 200, 204, 207, 212, 217, 272–273
- Villanova 101, 196, 200, 203, 216, 264
- Vitozzi, Ascanio 24, 98, 100
- Vitruv 97–98, 142, 151, 181, 187, 191
- Vittone, Bernardo 153, 192
- Voltaire, eigentlich François-Marie Arouet 145, 190
- Zapatta (Zauatta), Bartolomeo 43, 173
- Zuccari, Federico 24, 142, 182
- Wolfgang, Abraham 11, 43–44, 46, 48, 93, 173–174, 199
- Wortley Montagu, Mary 141, 189