

Kopie nach Francesco Vanni und/oder Venturo Salimbeni
Siena 1564 – 1610 ebd. und Siena 1568 – 1613 ebd.

**Familienbildnis der Maler Francesco Vanni, Ventura
Salimbeni und Arcangelo Salimbeni, 17. Jh.**

hmf.B0603





Technologischer Befund

Ölhaltige Malerei auf Leinwand, auf historischen Keilrahmen gespannt

H.: 76,5 cm; B.: 117,3 cm; T.: 1,7 cm (Gesamtmaß Bild)

H.: 76,0 cm; B.: 116,4 cm; T.: 0,1 cm (ursprüngliche Leinwand)

Dichtes Gewebe in Leinenbindung. Umlaufend Spanngirlanden.

Braune Grundierung mit Anteilen von Zinnober und Schwarz. Pastositäten überwiegend bei aufgesetzten Lichtern, in den Inkarnaten und den Farben auf der Palette. Ansonsten sind die Farben fein vertrieben.

Der Hintergrund wurde umbrafarben angelegt. Die Maler im Vordergrund tragen schwarze Wämser und Mäntel, jeweils mit Applikationen in Zinnober und Ocker besetzt. Falten sind in Schwarz angelegt, Höhungen mit zunehmendem Weißanteil ausgearbeitet. Das Wams des Malers rechts ist Ton in Ton mit einem floralen Muster verziert. Am Revers sind zwei Kreuze mit einem ockerfarbenen Ring befestigt. Das obere in einem dunklen Blau mit ockerfarbener Einfassung und zwei aufgesetzten, diagonal gekreuzten Schlüsseln in Grautönen, das untere in Rot mit ockerfarbener Einfassung. Lichter auf den ockerfarbenen Einfassungen mit Gelb, ansonsten mit Weißausmischungen gesetzt. Die Maler links und rechts halten in ihrer rechten Hand jeweils einen hölzernen Kohle-Halter in hellem Braun mit Anteilen von Ocker, Weiß, Blau und Schwarz, wobei die Hände auf einem dunkelgrau angelegten Untergrund aufliegen. Der Maler links hält in seiner linken Hand eine Farbpalette, auf die Farben pastos aufgetragen sind, sowie Pinsel. Der Maler rechts hält ein schwarzgraues Stoffbündel, dessen Höhungen mit zunehmendem Weißanteil ausgearbeitet sind, die Faltentiefen mit schwarzen Lasuren.

Die Inkarnate sind in Ausmischung von Weiß, Zinnober und Anteilen von Schwarz, Blau, gelbem Ocker und dunklen Erdtönen angelegt. Wangen, Nasen und Augenlider mit höherem Rotanteil und etwas pastoserem Farbauftrag und erkennbarem Pinselduktus. Die Schattenpartien an Schläfe und Stirn des Malers links sind mit einem mit dunklen Brauntönen und Schwarz ausgemischten Inkarnat modelliert, die Farben sind fein vertrieben. Höhungen sind mit zunehmendem Weißanteil gearbeitet und pastoser aufgetragen. Aufgrund der Lichtführung ist das Inkarnat insgesamt heller und kühler mit höherem Anteil Weiß und Blau. Das Inkarnat des Künstlers rechts ist etwas dunkler mit einem höherem Anteil Rot. Die Verschattungen sind mit braunen Lasuren modelliert. Die Augen sind in gleicher Weise, aber kleineren Farbnuancen ausgeführt. Die Augäpfel in gebrochenem Weiß, Iris in dunklen Brauntönen und die Pupillen in Schwarz, Lichter in den Augen der beiden Maler im Vordergrund. Die Lider sind mit dunklen Strichen betont. Schattenpartien um die Augen herum sind mit dunklen Lasuren modelliert. Haare und Bärte sind mit fein vertriebenen Schwarz-, Braun- und Ockertönen angelegt mit Andeutung einzelner Haare und Haarsträhnen durch Hell-Dunkel-Abstufungen. Auf der Stirnlocke des Malers rechts wenige aufgesetzte Haare in gelben Strichen. Die Feinmodellierung der Hände ist nass in nass mit pastoseren Farben ausgearbeitet.

Der Künstler in der Mitte ist in den Hintergrund gesetzt. Inkarnat, Haare und Bart sind in gleicher Manier ausgeführt wie bei den Herren im Vordergrund. Das Inkarnat ist aufgrund der im Schatten liegenden Position dunkler angelegt mit einem höheren Anteil Braun und Schwarz. Sein Wams ist in einem dunklen Ocker mit Anteilen von Zinnober gehalten. Vier Schleifen zum Schließen des Wamses sind in mit Ocker, Schwarz und Grün abgetöntem Weiß ausgeführt. Sein linkes Ohr wurde nicht ausgeführt, die Grundierung ist sichtbar.

Zustand

Um die Schleifen am Wams des mittleren Mannes herum setzt eine Überarbeitung mit Umbra an, die nach links in den Hintergrund übergeht. Ursprüngliche Konturen des Wamses sind nicht erkennbar. In der Überarbeitung wurden sie nur durch einen dunkleren Umbraton für den Hintergrund angedeutet.

Konturen des Ohrs nachträglich mit unbeholfenen braunen Pinselstrichen gesetzt.

Beim Maler links wurden Falten und Stoffmuster des rechten Ärmels überarbeitet. Faltenhöhen wurden mit einem dunklen Grauton überarbeitet, Faltentiefen mit Schwarz nachgezogen, wenige Lichter zum Ärmelbund hin mit gebrochenem Weiß gesetzt. Die kurzen, schwarzen

Pinselstriche auf dem Wams sind nachträglich aufgesetzt. Der Kragen wurde mit schwungvollen Pinselstrichen zum Nacken hin in Grau mit zunehmender Weißausmischung nachgearbeitet. Der rechte Rand der bemalten Leinwand ist stark beschädigt und teilweise ausgerissen, die übrigen Ränder sind beschnitten. Die Leinwand wurde doubliert. Malschicht durch Doublierung verpresst. Die Malschicht ist berieben, vor allem im Hintergrund und in den dunklen Partien, ebenso Feinmodellierungen in Haaren, Bärten und Inkarnaten. Die Grundierung liegt teilweise frei. Die Ränder sind gekittet und retuschiert, im Hintergrund rechts vom oberen Rand bis unterhalb der Mitte auch großflächig. Retuschen liegen mehrheitlich unter einem jüngeren Firnis, wenige darauf. Zahlreiche Krepierungen im Firnis, besonders auffällig im Gesicht des Malers rechts, möglicherweise durch Kleisterdoublierung verursacht.

Restaurierungen

Restauriert 1963, Ingeborg Foucar:

„Zustand vor der Restaurierung: Firnis gebräunt; Rechte seitliche Bildpartie stark beschädigt. Ohr der mittleren Figur nur in der Zeichnung vorhanden. Kittmasse farbig getönt und locker. Verschiedene kleinere Beschädigungen der Bildschicht.“

Restaurierung: Abnahme der Firnisschicht. Herausbrechen der Verkittung. Abnahme der Retuschen. Neue Verkittung. Retuschen. Firnissen.“

Auf dem Firnis liegende Retuschen nach 1963.

Rahmen und Montage

H.: 85,1cm; B.: 126,5cm; T.: 3,1cm

Moderner Zierrahmen.

[K.S.]

Beschriftungen

Auf der Leinwandrückseite, oben links, Grafitstift: „Francesco Vanni“; darunter, weiße Kreide: „244“ (Bottinelli); auf dem Keilrahmen, oben links, Grafitstift: „Vanni“; Mitte, Historischer Inventaraufkleber, gedruckt, Ziffern handschriftlich: „Städtische Sammlung Frankfurt a/M, B603“; daneben, Grafitstift: „B6“, alte Nr. der Hängewand im Depot; links, Bleistift: „567“; unten rechts, gekratzt: „VANNI“; Mittelstrebe, bräunlicher, verblasster Stift: „Vanni“; weitere Beschriftung unleserlich.



© Historisches Museum Frankfurt

[K.S.]

Provenienz

Evt. identisch mit einem Gemälde in der Sammlung des Kunsthändlers B. Pfeifer, die am 1. November 1814 im Gasthaus zum Landsberg in Frankfurt a. M. versteigert wurde: Aukt. Kat.

1814 Pfeifer, S. 26, Nr. 82: „Ein Portrait von 3 Niederländer Mahler.“ Im Exemplar des Auktionskataloges aus dem Besitz der Familie Prehn annotiert mit dem Preis von 25 fl.¹

Verbleib nach 1829

Auf der Auktion der Sammlung Johann Valentin Prehn am 21. September 1829 nicht versteigert oder von den Erben zurückgekauft.
Von Rosina Sänger, geb. Prehn, am 12.11.1850 der Stadt Frankfurt geschenkt. 1877 dem Historischen Museum übergeben.

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 54, Nr. 31: Unbekannter Meister, „Portraite von drei Maler; ein Kniestück“, Leinwand, breit 49 Zoll, hoch 32 Zoll
Bottinelli 1857, S. 14, Nr. 244 (als unbekannt); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 19, Nr. 315 (als unbekannt); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 110 und Abb. 57 (als Niederländisch)

Kunsthistorische Einordnung

Gruppenbild dreier Männer als Halbfiguren vor neutralem dunklem Grund und hinter einer bildparallelen planen Fläche am unteren Rand (Tisch oder Balustrade). Der Mann in der linken Bildhälfte, der der älteste der drei sein dürfte, präsentiert sich in einer Vierteldrehung gegen rechts. Er trägt ein schwarzes Wams und einen schlchten weißen Kragen, darüber einen schwarzen Mantel der auf der rechten Seite geometrische Applikationen in Rot, Gold und Silber hat. Das schmale Gesicht zeichnet sich durch eine sehr hohe Stirn und eine schmale Nase aus. Das dunkle Haupthaar ist kurz, der Vollbart reicht bis auf den Kragen und zieht das Gesicht optisch in die Länge. Durch die markant geschwungenen Brauen wirkt sein Blick, der unbestimmt am Bildpublikum vorbeigeht, streng. In seiner rechten, auf der Ablage platzierten Hand hält er ein längliches Zeichen- oder Radierinstrument (vgl. Technologischer Befund), in der linken ein Bündel Pinsel und eine Palette mit pastos aufgesetzten Farben.

Direkt darunter, auf der Mittelachse des Bildes, befindet sich die mit einem Kohlehalter (?) zeichnende rechte Hand des rechten Mannes, der sich entsprechend mit einer Vierteldrehung gegen links wendet. Er ist identisch gekleidet wobei er als zusätzlichen Schmuck an einem Halsband ein Ankerkreuz mit den davor gekreuzten päpstlichen Schlüsseln trägt, an dem wiederum ein rotes Tatzenkreuz hängt. Dieses wird halb verdeckt von einem Mantelbausch, den er mit seiner Linken vor dem Bauch zusammengerafft hält. So ist auch bei ihm die Applikation auf dem Mantel nicht in Gänze zu sehen, analog zum Orden am Halsband scheint es sich aber auch hier – und damit auch bei seinem Gegenüber – um ein rotes Tatzenkreuz zu handeln, das mit Gold eingefasst ist und ein silbernes Kreuz in der Mitte aufweist. Volles, kurzes Haar und ein kräftiger, kurzer Kinnbart sowie ein geschwungener Schnurrbart geben dem Mann ein modischeres, jugendlicheres Aussehen, das auch mit einer gewissen Glätte und Weichheit der Züge einhergeht. Seine Augen fixieren uns aus dem Bild heraus.

Brust und Kopf des dritten Mannes erscheinen zwischen den beiden Vorgenannten. Auch er ist in Vierteldrehung gegen links gegeben Sein Wams ist im Gegensatz zu den beiden anderen hellbraun und mit gelben Knebelschlaufen verschlossen, der weiße Kragen weniger ausladend. Auch er blickt auf die betrachtende Person vor dem Bild. Die hohe Stirn ist breit, durch die spezielle Rasur seines Vollbartes wirken Wangen und Kinn hingegen schmal. Entsprechend seiner zurückgesetzten Position wird der Mann auch von der Lichtregie weniger betont. Die von dem von links oben einfallenden Licht besonders hervorgehobenen Partien sind die Stirnen und Wangen der beiden vorderen Männer; vor allem aber stechen ihre vier Hände in den unterschiedlichen Posen gestenreich hervor. Sonderbar unkörperhaft und vage ist die rechte Schulter des mittleren Mannes ausgeführt, die fast mit dem Hintergrund zu verschmelzen scheint (vgl. Technologischer Befund).

¹ Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt a. M., Signatur Ffm K 10 6. Es sind insgesamt nur drei Losnummern unter den Gemälden mit einem Preis annotiert.

Das Original zu dieser möglicherweise zeitgenössischen oder zeitnahen Kopie zeigt an dieser Stelle eine Veränderung: Es handelt sich um ein Gemälde aus der Sammlung der Uffizien, das wahlweise Francesco Vanni oder Ventura Salimbeni oder beiden zugleich zugeschrieben wird (Abb. 1).² Im Gegensatz zum Prehn'schen Bild ist an der besagten Stelle (möglicherweise von einer anderen Hand) als vierte Figur eine ältere Frau eingefügt.

Dieses Original wurde 1695 aus dem Besitz der Familie Vanni für die Künstler-Selbstporträt-Sammlung Großherzog Cosimos III. erworben, die heute im Corridoio Vasariano, dem Verbindungsgang vom Palazzo Vecchio zum Palazzo Pitti, untergebracht ist.³ Den ersten Inventaren ist zu entnehmen, dass es sich um Bildnisse der Künstler Francesco Vanni, Ventura Salimbeni und Alessandro Casolani (1552/53–1606/07) handeln soll, die alle von derselben Mutter, Battista Focari, ebenfalls abgebildet, abstammten, und dass sich jeder selbst in diesem Bild verewigt habe.⁴ Allerdings wurde offenbar keine Zuordnung zu den dargestellten Männern gemacht, so dass die Benennungen im Laufe der Zeit variieren. Francesco Vanni ist mit jedem männlichen Porträt mindestens einmal identifiziert worden: Als Giuseppe Macpherson (1726–1780) für Lord Cowper (1738–1789) die berühmten Künstler aus der Autoritratto-Sammlung in Florenz als Miniaturen kopieren sollte, nahm er sich für die Darstellung Vannis den Mann am rechten Bildrand zur Vorlage.⁵ Im Bestandskatalog der Uffizien von 1979 wird dann aufgrund des Vergleiches mit einem angeblichen Selbstporträt in dem Altarbild *Der Heilige Ansanus tauft die Sienesen*⁶ der mittlere Mann für Vanni gehalten.⁷ Korrekt ist sicherlich jedoch, den linken, am ältesten aussehenden Mann als Francesco Vanni anzusprechen. Dies ergibt sich im Abgleich mit einem nie angezweifelten *Selbstporträt* von ihm in Siena⁸ sowie mit einer 1634 entstandenen Radierung von Bernardino Capitelli (1589–1631), der wohl das Gemälde in den Uffizien als Vorlagen nahm.⁹ Das Porträt Ventura Salimbenis aus derselben Serie identifiziert für uns den rechten Mann als diesen.¹⁰

Vanni und Salimbeni waren Halbbrüder, da die Mutter nach dem Tod des ersten Mannes 1567 Arcangelo Salimbeni (kurz vor 1540–1580) heiratete, bei dem die beiden jungen Maler auch ihre erste Ausbildung erhielten. Sie betrieben in Siena ab spätestens 1604 zusammen eine große Werkstatt. Vanni gilt dabei als der wohl bedeutendste Maler Sienas um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.¹¹ Eine Lehre bei dem Bologneser Maler Bartolomeo Passarotti (1529–1592) wird heute gemeinhin angezweifelt, er könnte dessen Arbeiten aber bei einem späteren Bologna Aufenthalt in den 1580er Jahren gesehen haben. Mehrfach war Vanni in Rom tätig, wo er 1603 sein bedeutendstes Werk mit dem großen Altarbild *Sturz des Simon Magus* für den Petersdom

² Ventura Salimbeni und/oder Francesco Vanni: *Selbstporträt von Ventura Salimbeni und Francesco Vanni mit ihren Eltern*, um 1605, Leinwand, 85,5 x 104,0 cm, Florenz, Palazzo degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Inventario 1890, Nr. 1759; vgl. Uffizien 1979, S. 985, Kat. Nr. A 805; AK Rom/Florenz 1990, Kat. Nr. 7; Caneva 2002a, S. 185f., Kat. Nr. 7; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 91–94; Ciampolini 2010, Bd. 2, S. 745.

³ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 91. Zum Corridoio Vasariano und der Selbstporträtsammlung siehe Prinz 1971, Caneva 1990, Caneva 2002a (zur Geschichte der Sammlung bes. S. 175–180).

⁴ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 91.

⁵ Giuseppe Macpherson, *Francesco Vanni*, um 1772–1780, Wasserfarbe auf Elfenbein, 6,6 x 5,5 cm, Royal Collection, Inv. Nr. RCIN 421214; Walker 1992, Nr. 698. Vgl. auch den Stich von Giovanni Battista Betti (1754–1777) nach einer Zeichnung von Ignazio Hugford (1703–1778), Taf. 194 in der *Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, 1774; Ciampolini 2010, S. 973 u. Taf. 509.

⁶ Altar im Querhaus der Kathedrale von Siena, 1593–96; die Identifizierung des bärtigen Mannes am linken Bildrand als Selbstporträt ist aber umstritten, in ihm wird auch ein Porträt von Giugurta Tommasi gesehen; AK New Haven 2013/14, Kat. Nr. 17–23, S. 90–99, bes. S. 91, Abb. 17.

⁷ Uffizien 1979, Kat. Nr. A 805. Diese (falsche) Einschätzung wurde sicherlich auch dadurch befördert, dass man glaubte, Arcangelo Salimbeni, der Vater der beiden, mit dem ältesten Mann im Bild identifizieren zu müssen.

⁸ Francesco Vanni, *Selbstporträt*, 1600–05, Papier auf Holz, 32,0 x 25,0 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena, Inv. Nr. 601; Ciampolini 2010, S. 949; AK New Haven 2013/14, S. 192f., Kat. Nr. 69.

⁹ Bernardino Capitelli, *Bildnis Francesco Vanni*, 1634, Radierung, 12,5 x 10,0 cm; Illustrated Bartsch, Bd. 45 (1990), S. 22, Nr. .045 [B.App. 2 (164)], Abb. S. 24; Ciampolini 2010, Bd. 3, S. 970 mit Abb.

¹⁰ Benedetto Capitelli, *Bildnis Ventura Salimbeni*, 1634, Radierung, 12,7 x 10,1 cm; Illustrated Bartsch, Bd. 45 (1990), S. 12, Nr. .028 [B.28 (160)], Abb. S. 13. Richtig zugeordnet wurden beide Maler bei Hofner-Kulenkamp 2002, S. 93.

¹¹ Zum Künstler Thieme/Becker, Bd. 34 (1940), S. 97–99; Ciampolini 2010, Bd. 3, S. 897–1016; Marciari 2013; AKL, Bd. 112 (2021), S. 102–104 (S. Hoffmann).

schuf. Hierfür erhielt er im selben Jahr mit dem Christusorden den höchsten Papstorden (Cavaliere di Cristo). Ventura Salimbeni begab sich nach dem Tod seines Vaters 1580 auf Wanderschaft und ist ebenfalls mehrfach in Rom belegt.¹² Er scheint ab 1597 wieder in Siena wohnhaft gewesen zu sein. Kardinal Bonifazio Bevilacqua (1571–1627) erobt ihn 1602 zum Cavaliere dello Speron d'oro (Ritter vom goldenen Sporn), dem zweithöchsten Papstorden. Nach 1605 wird auch ihm der Christusorden verliehen. Die hohen Auszeichnungen sind im Bild zu erkennen: Das Tatzenkreuz des Christusordens – rot mit goldener Einfassung und silbernem Kreuz innen – zierte als Applikation die Mäntel der beiden Männer und hängt zusätzlich an einem Ankerkreuz mit den zwei gekreuzten päpstlichen Schlüsseln auf der Brust Ventura Salimbenis. Das Porträt in den Uffizien wird demnach zwischen diesen Auszeichnungen und dem Tod Vannis entstanden sein, also zwischen 1605 und 1610.

Die Identifizierung des dritten Mannes mit dem Maler Alessandro Casolani ist eher unwahrscheinlich, auch wenn es eine Quelle aus dem Jahr 1704 geben soll, die ihn als weiteren Halbbruder von Vanni und Salimbeni nennen.¹³ Viel naheliegender ist es, in ihm die Figur des Vaters bzw. Stiefvaters Arcangelo Salimbeni¹⁴ zu sehen, dem hier in seiner Rolle als Lehrer der beiden Protagonisten, ein postumes Denkmal gesetzt wird. Im Hintergrund stehend ist er ohne Hände gegeben und hält keine eigenen Malutensilien. Palette, Pinsel und Zeichen- oder Radierinstrumente in den Händen seiner Söhne erscheinen aber direkt vor ihm und stehen optisch mit ihm in fast stärkerer Verbindung als mit seinen Söhnen. Arcangelo starb mit kaum mehr als 40 Jahren, ist also zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes jünger als sein Stiefsohn Francesco Vanni und nur unwesentlich älter oder sogar gleichalt wie sein Sohn Ventura. Die Identifizierung erhält Unterstützung durch sein Porträt in der bereits genannten graphischen Serie, die ihn dort in identischer Kleidung – ein mit Schleifen verschlossenes Wams über dessen Kragen der weiße Hemdkragen liegt – wiedergibt (Abb. 2).¹⁵

Die Platzierung weiter rechts erscheint logisch, ist er doch der leibliche Vater Venturas. In diesem Sinne hätte auch das Einfügen der Mutter zwischen ihm und Francesco Vanni, deren Sohn aus 1. Ehe seine Rechtfertigung. Obwohl im Bild in den Uffizien die Mutter recht eindeutig von anderer Hand stammt – hierfür sprechen das starke Licht-Schatten-Spiel in ihrem Gesicht, die sonderbare Platzierung, die ihren Kopf räumlich vor den Vannis setzt, ihren Oberkörper aber hinter diesem anordnet – wird diese Tatsache kaum diskutiert. Es liegen scheints auch keine gemäldetechnologischen Untersuchungen vor. Eine identische Wiederholung, die aber von einer einzigen Hand zu sein scheint und 2017 in Florenz versteigert wurde, bringt hier keinen weiteren Aufschluss.¹⁶ Daher ist es kaum möglich, die Prehn'sche Kopie an dieser Stelle zu bewerten und einzuordnen. Sie könnte entstanden sein, bevor das Frauenporträt im Original hinzugefügt wurde. Die etwas schwammige und flaue Darstellung im Bereich der Schulter Arcangelos ließe aber auch die Möglichkeit zu, dass die Frau als störende Zutat hier bewusst weggelassen wurde, der Kopist aber keine rechte Vorstellung hatte, wie er diese Partie nun gestalten sollte.

„Freundschaftsbild“¹⁷ ist das Original eigentlich weniger als vielmehr Familienbild. Als solches lässt es sich mit den Bologneser Familienporträts in Halbfigur vergleichen, die sich ebenfalls durch einen großen Gestenreichtum auszeichnen. Gabriele Hofner-Kulenkamp verweist in ihrer Untersuchung der Darstellungen von Malerfamilien vor allem auf das *Familienbildnis* von

¹² Zum Künstler Thieme/Becker, Bd. 29 (1935), S. 345f.; Ciampolini 2010, Bd. 2, S. 727–807; AKL, Bd. 100 (2018), S. 458f. (Stefan Albl).

¹³ So identifiziert in den ersten Inventaren; wieder aufgegriffen von Hofner-Kulenkamp 2002, S. 93.

¹⁴ Zum Künstler Thieme/Becker, Bd. 29 (1935), S. 343f.; AKL, Bd. 100 (2018), S. 456f. (Ulrich Schneider). Arcangelo Salimbeni war kein Cavaliere di Cristo, kann also nicht der Mann ganz links im Bild sein, wie gelegentlich (etwa in Uffizien 1979, S. 985, Kat. Nr. A 805) geäußert.

¹⁵ Bernardino Capitelli, *Bildnis Arcangelo Salimbeni*, 1634, Radierung, 12,7 x 10,0 cm; Illustrated Bartsch, Bd. 45 (1990), S. 22, Nr. .046 [B.App. 3 (165)], Abb. S. 25.

¹⁶ Sieneser Künstler, 17. Jh.: *Selbstporträt von Francesco Vanni und Ventura Salimbeni mit ihren Eltern*, Leinwand, 99,5 x 120 cm, Pandolfini Firenze 1.3.2017, Lot 172.

¹⁷ Wettingl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 110.



Bartolomeo Passerotti (s.o.) aus der Zeit um 1575, das sich heute in Dresden befindet.¹⁸ Eine ähnliche halbfigurige Anordnung mit ausdrucksstarkem Händespiel ist das Familienbildnis von Lavinia Fontana (1552–1614) in der Pinacoteca di Brera in Mailand.¹⁹ Hofner-Kulenkamp sieht die Funktion des Familienbildes in den Uffizien darin, ein „Statusnachweis“ für Francesco Vanni in seinem Streben, sich adeln zu lassen, zu sein.²⁰ „Vanni und Salimbeni wollten ihren sozialen Aufstieg vor allem durch den bildlichen Hinweis auf ihre Nobilitierung noch weiter vorantreiben.“²¹

[J.E.]

¹⁸ Bartolomeo Passerotti, *Familienbildnis*, Leinwand, 104,0 x 140,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal. Nr. 116; Staatliche Kunstsammlungen Dresden online, Permalink: <http://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/365258>; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 93f. Sie geht noch von einem Lehrverhältnis zwischen Vanni und Passerotti aus. Auch Ventura Salimbeni könnte ihrer Meinung nach mit Passerottis Arbeiten während seiner Wanderjahre in Oberitalien in Berührung gekommen sein.

¹⁹ Lavinia Fontana (1552–1614), *Familienbildnis*, 1595–1605, Pinacoteca Nazionale di Brera, Mailand, Inv. Nr. 539.

²⁰ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 94f.

²¹ Hofner-Kulenkamp 2002, S. 205.



Abb. 1 Ventura Salimbeni und/oder Francesco Vanni, *Selbstbildnisse mit ihren Eltern*, 1600–05, Leinwand, 85,5 x 104,0 cm, Florenz, Palazzo degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Inventario 1890, Nr. 1759, © [CC-BY 4.0](#)



Abb. 2 Bernardino Capitelli, *Bildnis Arcangelo Salimbeni*, 1634, Radierung, 15.7 x 10.4 cm, Metropolitan Museum, New York, Inv. Nr. 69.554.9, © [Public Domain](#)