

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 8 · 2006

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de/pegasus.htm

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter, Anne Leicht, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2006 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin
Druck: Gulde Druck GmbH, Tübingen

ISSN 1436-3461

ALTE BEKANNTE.

ZUR IDENTIFIZIERUNG VERSCHOLLEN GEGLAUBTER
ANTIKER BILDNISSE

KLAUS FITTSCHEN

Es gibt nicht wenige antike Bildwerke, die schon länger bekannt sind als die aktuellen Sammlungskataloge oder andere einschlägige Publikationen angeben. In der Regel sind es die über den Kunsthandel vermittelten Besitzerwechsel, die das Wissen über Herkünfte und frühere Besitzer – gewollt oder ungewollt – unterbrechen oder verwischen. Das gilt im Grunde bis in unsere Tage, betrifft aber vor allem die ältesten Sammlungen aus der Zeit der Renaissance und des Barock. Das weiß jeder, der sich z. B. bei der Lektüre der berühmten Beschreibung der Antikensammlungen der Stadt Rom um 1550 von Ulisses Aldroandi¹ fragt, wo denn alle die vielen von ihm genannten Statuen, Büsten und Köpfe geblieben sein könnten. Ohne besonders detaillierte Angaben oder zeitgenössische bildliche Wiedergaben ist es kaum möglich, diese Denkmäler in den heutigen Sammlungsbeständen zuverlässig nachzuweisen.²

I SAMMLUNG BARBERINI

Eine Überlieferungslücke ist allerdings auch bei Sammlungen eingetreten, die einer zeitgenössischen Bilddokumentation keineswegs ermangeln. Besonders merkwürdig ist das im Fall der Sammlung Barberini, deren wichtigste antike Denkmäler bereits 1642 in dem Werk »Aedes Barberini« von Girolamo Teti mit illustrierenden Tafeln bekannt gemacht worden sind;³ viele dieser Stiche sind auch danach wieder abgedruckt worden.⁴ Der Ausverkauf der Sammlung Barberini hat sich über rund zweihundert Jahre hingezogen.⁵ Manche Stücke wurden nicht direkt an die heutigen Besitzer verkauft, sondern gelangten zunächst in andere, nur temporär bestehende Sammlungen.⁶

Einige Stücke können problemlos zurückverfolgt werden: Zu den frühen Verkäufen gehört die Büste Ciceros, die mit der ersten Sammlung Albani 1733 in das Museo Capitolino gekommen ist. Ihre Herkunft aus Barberini-Besitz war der neueren Forschung wohlbekannt.⁷ Das gilt auch für die Büste des

»Marius«, die 1814 von Ludwig II. mit anderen Skulpturen derselben Herkunft für die Münchner Glyptothek erworben wurde.⁸

Der Verbleib anderer antiker Bildnisse aus der Barberini-Sammlung blieb dagegen viel länger verborgen. Wohin es das Gegenstück des »Marius«, die Büste des »Sulla Barberini«⁹ verschlagen hatte, wußte z. B. Bernoulli 1882 noch nicht. Daß die Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen 1896/7 der glückliche Besitzer geworden war,¹⁰ wurde erst 1944 von Eduard Schmidt bemerkt.¹¹ Daß der »Ptolemäus Barberini«¹² seinen Weg ebenfalls nach Kopenhagen gefunden hat und dort nun unter seinem richtigen Namen Juba II. ausgestellt ist,¹³ wurde erst 1994 bekannt gemacht.¹⁴ Ausgelöst wurde diese Entdeckung durch die Beschäftigung mit einer bronzenen Kopie des Bildniskopfes aus dem 17. Jahrhundert, die sich in einer Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover erhalten hat.¹⁵ Denn in Kopenhagen hatte man längst sowohl den »Sulla« wie auch den »Ptolemäus« von ihren neuzeitlichen Büsten »befreit«, mit denen sie in den »Aedes Barberini« abgebildet worden waren.¹⁶ An diesen beiden Beispielen zeigt sich einmal mehr, wie problematisch es ist, alte, »historische« Ergänzungen zu beseitigen, um die unverfälschte Antike zurückzugewinnen, denn auf diese Weise geht die nachantike Geschichte solcher Bildwerke, die ja ebenfalls Teil ihrer Identität ist, in der Regel verloren.¹⁷ Die Identifizierung antiker Bildwerke mit Hilfe alter Sammlungs publikationen beruht häufig allein auf diesen unbeliebten Ergänzungen.

Der Büste der »Julia Aquilia« aus der Barberini-Sammlung (Abb. 1)¹⁸ ist eine solche Entrestaurierung erspart geblieben. Sie wurde 1762 vom Grafen Wallmoden erworben und hat sich in dessen Sammlung bis heute in unveränderter Gestalt erhalten; zur Zeit ist sie als Leihgabe S. K. H. des Prinzen von Hannover in Göttingen ausgestellt (Abb. 2).¹⁹ Die Herkunft der Büste aus der Sammlung Barberini war dem anonymen Verfasser des zweiten Kataloges der Sammlung Wallmoden von 1781 bekannt,²⁰ vermutlich, weil er diese Provenienz vom neuen Besitzer erfahren hatte; da das Buch von Girolamo Tetti in der Göttinger Universitätsbibliothek schon damals vorhanden war, konnte er sich auch auf diese Quelle berufen. Spätere Generationen wußten von dieser Herkunft nichts mehr,²¹ aber ihnen war ja auch die Existenz einer Sammlung Wallmoden nicht mehr geläufig.²² Wäre auch in diesem Fall der Kopf von der zwar antiken, aber nicht zugehörigen Büste getrennt worden, wäre der Herkunftsnachweis kaum mehr zu erbringen gewesen.

Nun hat sich auch die »Julia Maesa« der Barberini-Sammlung (Abb. 3)²³ wiederfinden lassen: Sie ist vor etwa 250 Jahren in die Sammlung Leconfield in

1 *Aedes Barberini ad Quirinalem, Rom 1642:*
Büste der »Julia Aquilia«, Kupferstich

2 *Büste einer severischen Frau; Sammlung Wall-*
moden, z. Z. in Göttingen, Archäologisches Institut
(Leihgabe SKH des Prinzen von Hannover)

3 *Aedes Barberini ad Quirinalem, Rom 1642:*
Büste der »Julia Maesa«, Kupferstich

4 *Büste einer severischen Frau; Petworth,*
Sammlung Leconfield

Petworth House in West Sussex gelangt und befindet sich dort – wie die »Julia Aquilia« der Sammlung Wallmoden – in dem Zustand, in dem sie die römische Sammlung verlassen hat (Abb. 4).²⁴ Das ist wohl kein Zufall. Sammlungen, die in privater Hand geblieben sind, waren dem modischen Zwang, ein gereinigtes, »richtiges« Bild der Antike zu vermitteln, weniger ausgesetzt als staatliche Sammlungen, die von Wissenschaftlern mit aufklärerischen Vorstellungen geleitet werden.

Die Römer-Köpfe in der Barberini-Sammlung waren bis zu ihrem Verkauf hochberühmte Werke, wie sich an der Zahl der neuzeitlichen Kopien ablesen läßt.²⁵ Überraschend häufig ist aber auch die »Julia Aquilia« (Abb. 2) nachgeahmt worden, in diesem Fall allerdings vermutlich nicht wegen der – sicher unzutreffenden – Identifizierung mit einer der Frauen Elagabals, sondern wohl eher wegen ihres attraktiven Aussehens. Ich werde an anderer Stelle eine Übersicht über diese Kopien vorlegen, möchte aber hier schon auf eine hinweisen, die in letzter Zeit mehrfach besprochen worden ist. In amerikanischem Privatbesitz befindet sich ein Bronzekopf,²⁶ der wegen der fehlenden Kaltarbeit und zahlreicher Gußfehler sicher eine neuzeitliche Arbeit ist;²⁷ nach dem Muster des Knotens handelt es sich um eine Kopie nach dem Bildnis der Sammlung Wallmoden. Da das antike Vorbild lange Jahre unzugänglich gewesen und von einem in jüngerer Zeit hergestellten Gipsabguß nichts bekannt ist, muß die Bronze entweder nach einem älteren Abguß oder eher noch nach einer der erwähnten neuzeitlichen Kopien in Stein hergestellt worden sein.

Unter den Bildnissen, die in den »Aedes Barberini« von 1642 abgebildet sind, befinden sich auch zwei Büsten des Marc Aurel im 4. Bildnistypus²⁸ und des Lucius Verus im Haupttypus,²⁹ die mit barocken Gewandbüsten verbunden und auf diese Weise zu Gegenstücken gemacht worden sind.³⁰ Sie konnten unter den bisher bekannten Bildnissen dieser Kaiser noch nicht identifiziert werden, obwohl das wegen der besonderen Form der Büsten nicht schwierig sein dürfte. Es ist vorerst nicht zu entscheiden, ob sie nur deswegen nicht erkannt werden können, weil auch sie inzwischen von ihren nicht-antiken Büsten getrennt worden sind, oder ob sie als verschollen gelten müssen (dazu s. u. 175; 180–182).

Eine der bekanntesten Skulpturen der Sammlung Barberini, die in der Porträtforschung gerade der letzten Generation immer wieder behandelt und abgebildet wurde, ist der »Togatus Barberini«, der erst 1937 an die Stadt Rom verkauft worden und in den Besitz der Musei Capitolini gelangt ist (Abb. 5).³¹ Da die Statue in der Publikation von Teti nicht abgebildet ist, konnte man an-

nehmen, daß sie erst nach 1642 in Barberini-Besitz gelangt ist. Tatsächlich beginnt ihre nachantike Geschichte in der archäologischen Forschung bis heute erst mit ihrer Erwähnung im Inventar von 1738.³² Aus den oben herangezogenen, von Archäologen bisher nicht beachteten Inventaren des 17. Jahrhunderts ergibt sich dagegen, daß der »Togatus Barberini« bereits 1627³³ in die Barberini Sammlung gekommen ist, und zwar als Geschenk Filippo Colonnas an den Kardinal Francesco Barberini, den eigentlichen Begründer der Sammlung. Unklar ist, ob sie damals schon mit dem Bildniskopf nach Art des Caesarbildnisses ergänzt worden ist, den sie heute trägt, denn die Bezeichnungen, unter denen sie in den Inventaren aufgeführt ist, variieren aufmerkwürdige Weise,³⁴ der nächstliegende Name »Caesar« kommt gar nicht vor.

Leider enthalten die Inventare keine Angaben über die Provenienz der Statue, die ausschlaggebend für das richtige Verständnis dieses bisher einzigartigen Werkes ist. Denn dafür wäre es wichtig zu wissen, ob die Statue in Rom selbst oder außerhalb Roms gefunden worden ist: Daß der Dargestellte zur Oberschicht des Römischen Reiches gehörte, ergibt sich eindeutig aus den Patrizier-Schuhen.³⁵ Wenn die Statue in Rom gestanden hat, muß es sich um ein Mitglied des römischen Senats handeln. Das ostentative Vorweisen der Büsten von Vorfahren würde in diesem Fall wohl den »homo novus« zu erkennen geben. Ist die Statue dagegen in einem der Municipien in der Umgebung von Rom gefunden wor-

5 »Togatus Barberini«; Rom, Musei Capitolini

den, dürfte eher ein Angehöriger der municipalen Oberschicht dargestellt sein, die den gleichen Rang wie die stadtrömische Aristokratie beanspruchte.³⁶ Filippo Colonna (1578–1639),³⁷ gran connestabile del Regno di Napoli, hat die Statue dem Kardinalnepoten Francesco Barberini offenbar geschenkt, weil er mit der Familie des Papstes enge Verbindungen unterhalten wollte; im gleichen Jahr hatte er seine Tochter Anna mit Taddeo Barberini, dem jüngeren Bruder des Kardinals verheiratet. Filippo Colonna besaß umfangreiche Ländereien sowohl im Königreich Neapel als auch im Kirchenstaat mit den wichtigsten Zentren in Gennazzano, Poli und Marino. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß der »Togatus Barberini« in einem Ort im südlichen Latium ausgegraben worden ist. Gewißheit läßt sich allerdings auch auf diesem Wege leider nicht gewinnen.

So wie sich der »Togatus Barberini« nur durch seine außergewöhnliche Ikonographie in den Inventaren identifizieren läßt, so trägt vielleicht ein besonderes Material dazu bei, ein weiteres Bildnis zu lokalisieren: In der Sammlung Barberini befand sich ein »Caesar«-Bildnis aus Basalt.³⁸ Da unter den anerkannten Caesarbildnissen ein solches aus diesem Material nicht bekannt ist – der Berliner Caesar kommt nicht in Betracht, weil der »Caesar Barberini« keine Büste besaß – wird es sich wohl eher um ein Porträt handeln, das damals als »Caesar« identifiziert worden ist. In der Sammlung von Newby Hall gibt es ein solches Bildnis aus Basalt,³⁹ eine neuzeitliche Arbeit, von der es zahlreiche ebenfalls neuzeitliche Repliken gibt, die beweisen, daß das antike Vorbild sehr beliebt war.⁴⁰ Das im Barberini-Inventar mitgeteilte Maß (2 palmi inklusive Büstenfuß) entspricht dem der Büste in Newby Hall recht genau (0,517 m). Zudem beweist die – jüngst vom Sultan von Dohan ersteigerte – »Venus Barberini«,⁴¹ daß William Wedell, der Begründer der Sammlung in Newby Hall 1765, auch aus der Sammlung Barberini Skulpturen erworben hat.

Fehlen Erkennungshilfen der genannten Art, ist es dagegen kaum möglich, ohne alte Illustrationen einzelne Stücke zu identifizieren. Das gilt z. B. für eine – als neuzeitlich angesehene – Büste in Kansas City, die 1948 als eines der letzten Stücke die Sammlung Barberini verlassen hat.⁴² Sie trägt heute den Rufnamen »Lucius Verus«, ist unter dieser Bezeichnung in den Barberini-Inventaren aber nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Marilyn Aronberg Lavin glaubt, diese Büste mit einem »petto ... con barba riccia in abito de Imperatore tutto moderno« verbinden zu können,⁴³ doch kann auf die nackte Büste in Kansas City die Charakterisierung »abito de Imperatore« (= Panzer!) kaum angewandt werden.

II SAMMLUNG GIUSTINIANI

Wie einige der angeführten Beispiele lehren, setzt das Wiederauffinden ›alter Bekannter‹ nicht nur voraus, daß sie in älteren Publikationen in Abbildungen vorliegen, sondern daß diese Publikationen auch jederzeit zugänglich sind. Das ist jedoch in der Regel nicht der Fall. In den meisten Seminar- und Museumsbibliotheken sind Bücher aus der Zeit vor dem Ende des 19. Jahrhunderts nur selten vertreten. Und die großen Zentralbibliotheken rücken die kostbaren alten Bücher für den täglichen Gebrauch natürlich nicht heraus. Der unbeschränkte Zugriff ist aber die Voraussetzung für das Wiederfinden. Denn das gelingt in der Regel nicht durch systematisches Suchen, sondern erfolgt spontan, nämlich wenn ein im Formgedächtnis des Betrachters durch wiederholtes Anschauen gespeichertes Bild ein Wiedererkennen auslöst. Jedenfalls geht es mir so. Auch aus diesem Grund wäre es hilfreich, wenn es die – ja nicht gerade zahlreichen – Bildpublikationen älterer Sammlungen im Nachdruck gäbe. Bisher ist meines Wissens nur die Publikation der Sammlung Giustiniani von 1635/6 im (verkleinerten) Nachdruck vorgelegt worden.⁴⁴ Die folgenden Ausführungen können belegen, wie hilfreich dieser Nachdruck ist.

Aus der einstmals riesigen Sammlung Giustiniani sind zwar viele Stücke in das Museo Torlonia übernommen worden, wo sie nun schon seit einem halben Jahrhundert für die Forschung unzugänglich sind;⁴⁵ das gilt aber keineswegs für alle. Ob die Büste des »Augusto giovane« der Galleria Giustiniani (Abb. 6 unten)⁴⁶ mit einer Büste im Museo Torlonia⁴⁷ identisch ist, wie Carlo Gasparri⁴⁸ und Dietrich Boschung⁴⁹ annehmen, dürfte schwer zu beweisen sein, da das erstere auf einer Schuppenpanzerbüste, das letztere auf einer Panzerpaludamentbüste sitzt. Möglich ist diese Annahme also nur dann, wenn man eine Umrestaurierung postuliert. Wenn es darüber keine eindeutigen Nachrichten gibt, worauf könnte sich die Annahme der Identität dann stützen?⁵⁰

Der »Augusto vecchio« (Abb. 6 oben)⁵¹ ist, wie schon Bernoulli gesehen hat, ein Menander,⁵² ein weiterer Beleg für die leichte Verwechselbarkeit von Augustus und Menander.⁵³ Unter den mehr als 75 antiken Repliken des Menander-Porträts, die bisher bekannt sind, konnte der »Menander Giustiniani« noch nicht nachgewiesen werden. Andererseits gibt es einige neuzeitliche Wiederholungen dieses Bildnistypus, deren antike Vorbilder auch nicht identifiziert worden sind, die also ebenfalls als verschollen gelten müssen.⁵⁴ Hierin zeigt sich exemplarisch, wie viele antike Bildwerke in Renaissance und Barock noch bekannt waren, die im heutigen Bestand nicht mehr nachzuweisen sind.

6 *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 9: »Augusto vecchio« und »Augusto giovane«, Kupferstich*

Daß der berühmte »Nero Giustiniani«⁵⁵ und viele Bildnisse von Griechen⁵⁶ über die erste Sammlung Albani in das Museo Capitolino gelangt sind, ist schon lange bekannt. Nicht bemerkt wurde bisher, daß auch die Panzerbüste mit dem nicht zugehörigen Kopf des Nerva, die heute im Palazzo Braschi ausgestellt ist (Abb. 7),⁵⁷ ursprünglich zur Sammlung Giustiniani gehörte (Abb. 8).⁵⁸ Das ergibt sich aus der Übereinstimmung der Physiognomie und der Details des Panzers. Freilich ist der Panzer in der Publikation von 1635/6 viel kürzer: der halbrunde Panzerabschluß schneidet den unteren Teil des Gorgokopfes ab. Vermutlich hat der Stecher die zeichnerische Vorlage aus Platzgründen verkürzt.

In wie viele andere Richtungen die Sammlung Giustiniani verstreut worden ist, belegen weitere Stücke in anderen Sammlungen: der »Gallienus« (Abb. 9)⁵⁹ befindet sich heute im Museo Gregoriano Profano (Abb. 10, 12),⁶⁰ der »Seianus«

7 *Büste des Nerva; Rom, Palazzo Braschi*

8 *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 12 oben: Büste des »Claudius«, Kupferstich*

(Abb. 13),⁶¹ gemäß der Beschriftung einer Photographie im DAI Rom, im Palazzo Venezia (Abb. 14)⁶² und die Büste einer Frau frühseverischer Zeit (Abb. 15)⁶³ in der Sammlung Petworth in England (Abb. 16).⁶⁴ Der »Gallienus« (Abb. 10, 12) ist deswegen von besonderem Interesse, weil er einem nur in einer Profilzeichnung im Fossombronner Skizzenbuch überlieferten Kopf ähnelt, der dort die ganz unverständliche Bezeichnung »Scipio« trägt (Abb. 11).⁶⁵ Falls tatsächlich der Kopf aus der Sammlung Giustiniani das Vorbild für den Zeichner gewesen ist, wäre erwiesen, daß er schon über hundert Jahre vor der Entstehung der Sammlung bekannt gewesen sein muß.

III ANDERE SAMMLUNGEN DES 17. JAHRHUNDERTS

Sehr viel seltener läßt sich der Verbleib einzelner Stücke aus anderen Sammlungen der Barockzeit aufklären. Dafür nur einige Beispiele: Nur mit Hilfe der Stiche in der von Giovanni Giacomo De Rossi herausgegebenen Publikation über die Villa (Doria-)Pamphilj⁶⁶ war es möglich festzustellen, daß eine weibliche Büste trajanischer Zeit (Abb. 17)⁶⁷ sich heute im Museo Capitolino befindet (Abb. 18),⁶⁸ ein wohl neronisches Knabenporträt⁶⁹ dagegen nach England in die Sammlung von Ince Blundell Hall (heute Liverpool) gelangt ist.⁷⁰

9 *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 21 oben: Büste des »Gallienus«, Kupferstich*

10 *Bildnis eines Unbekannten severischer Zeit; Rom, Vatican, Museo Gregoriano Profano*

11 *Fossombroner Skizzenbuch, fol. 89v, Detail, Bildnis des »Scipio«*

12 *Bildnis eines Unbekannten severischer Zeit; Rom, Vatican, Museo Gregoriano Profano*

13 *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 22 oben: Büste des »Seianus«, Kupferstich*

14 *Büste einer Unbekannten caracalleischer Zeit; Rom, Palazzo Venezia*

15 *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 60 oben: Büste einer severischen Frau, Kupferstich*

16 *Büste einer severischen Frau; Petworth, Sammlung Leconfield*

In das von Cassiano dal Pozzo (1588–1657) um 1620 angelegte Museum Chartaceum sind anscheinend nur wenige Porträts aufgenommen worden. Zu den in Abbildungen bekannt gemachten gehört die Büste einer jungen Frau frühantoninischer Zeit, die sich nicht im Museo Capitolino befindet, wie Cornelius Vermeule vermutete,⁷¹ sondern im Museo Torlonia steht.⁷² Ebenfalls im Museo Capitolino vermutete Vermeule das antike Vorbild für die Zeichnung eines Kahlkopfes mit realistischen Zügen und einer Büste frühaugusteischen Typs.⁷³ Dort gibt es ein solches Bildnis jedoch nicht. Am ähnlichsten sind zwei Büsten unbekannter Herkunft in Detroit⁷⁴ und in norwegischem Privatbesitz,⁷⁵ deren realistische Merkmale (Hals-, Wangen- und Nasolabialfalten) durchaus vergleichbar sind, deren Büstenausschnitt jedoch in beiden Fällen deutlich größer ist. Wenn der Zeichner sein Vorbild in diesem Detail genau wiedergegeben hat, kann keine der beiden Büsten die Vorlage abgegeben haben, nach der also weiter gesucht werden müsste.

Mit Hilfe einer Zeichnung von Theodor Galle im Codex Capponianus 228 der Vatikanischen Bibliothek⁷⁶ und den Angaben in der von Johann Faber besorgten Neuausgabe der »Illustrium imagines« von Fulvius Ursinus aus dem Jahr 1606⁷⁷ war es möglich zu beweisen, daß ein Bronzobildnis in Neapel⁷⁸ aus der Sammlung Farnese stammt⁷⁹ und nicht erst 1829 als Schenkung eines gewissen Giovanni Antonio Lamberti in das Museum gelangt ist.⁸⁰ Daß es tatsächlich schon im 16. Jahrhundert bekannt war, ergibt sich auch aus zwei Terrakotta-Nachahmungen aus der Della Robbia-Schule.⁸¹

Durch neuere Publikationen haben zwei berühmte Antikensammlungen, die schon lange nicht mehr existieren, eine auch archäologisch auswertbare Gestalt gewonnen: die Sammlung des Kardinals Richelieu (1585–1642)⁸² und die des Amsterdamer Bürgers Gerhard Reynst (1599–1658).⁸³ In beiden Fällen ist es den Bearbeitern gelungen, den Verbleib einzelner Bildwerke herauszufinden. Zur ersteren kann hier ein weiteres Beispiel nachgetragen werden: Das Bildnis einer Frau mit einer ungewöhnlichen Frisur trajanisch-hadrianischer Zeit, »Scribonia« (Abb. 19)⁸⁴, wird heute in Wien aufbewahrt (Abb. 20).⁸⁵ Aber die Mehrzahl der Stücke scheint z.Z. tatsächlich unauffindbar. Das ist besonders irritierend in den Fällen, in denen wir die Bildnisse dank der treffenden Wiedergabe genau benennen können: In der ehemaligen Sammlung Richelieu sind das z. B. eine Büste Marc Aurels im 2. Bildnistypus⁸⁶ sowie eine Büste des Antoninus Pius,⁸⁷ beide vom Zeichner Canini richtig benannt. In der ehemaligen Sammlung Reynst lassen sich eine Agrippina minor im Typus Ancona,⁸⁸ eine Faustina maior im Schlichten Typus (capite velato)⁸⁹ und – besonders interes-

17 Giovanni Giacomo De Rossi, *De Rubeis: Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuæ, fontes, vivaria, theatra, Rom o. J.* (ca. 1648), Taf. 62: Büste einer »Heroina«, Kupferstich

18 Büste einer trajanischen Frau; Rom, Museo Capitolino

19 Angelo Canini: *Album Canini*, fol. 88 rechts, Paris, Louvre: Bildnis der »Scribonia« in der Sammlung Richelieu

20 Bildnis einer früh-hadrianischen Frau; Wien, Kunsthistorisches Museum

sant – eine Büste des Polydeukion (Abb. 21)⁹⁰ genau bestimmen. Da in der Sammlung Reynst viele Bildwerke aus der venezianischen Sammlung Vendramin stammten, könnte diese Herkunft auch für das Bildnis des Polydeukion gelten, woraus dann wohl geschlossen werden darf, daß das Bildnis aus Griechenland nach Venedig gelangt ist.⁹¹

Ob man die vielen verschollenen Bildnisse aus beiden Sammlungen als endgültige Verluste abschreiben muß, steht allerdings nicht fest, da – wie ich hier vorgeführt habe – längst verloren geglaubte Stücke gelegentlich wiedererkannt werden. Aber man muß doch auch mit hohen Verlusten rechnen. Daß sich nur ein kleiner Bruchteil der antiken Denkmäler erhalten

21 *Signorum Veterum Icones*, hg. von Nicolaes Visscher, Amsterdam ca. 1670, Taf. 91: Büste des Polydeukion in der Sammlung Gerrit Reynst, Kupferstich

hat, weiß jeder Archäologe. Daß aber auch viele seit der Renaissance gefundenen Antiken danach wieder verloren gegangen sind, wird in der Forschung wenig beachtet. In der kunsthistorischen Forschung scheint man sich inzwischen einig, daß solche Verluste auch die nachantike Kunst gleichermaßen betroffen hat, wenn auch die Zahlen, die genannt werden, übertrieben erscheinen.⁹²

IV AUS DEM MUSEUM CHARTACEUM DES CIACCONIUS

Den umfangreichsten, allerdings noch ungehobenen Schatz an Porträtzeichnungen aus dem späten 16. Jh. bieten die beiden Manuskripte des spanischen Prälaten und Humanisten Ciacconius (Alonso Chacon, 1530–1599), die in der Biblioteca Angelica in Rom und in der Biblioteca Oliveriana in Pesaro verwahrt werden. Die Existenz dieses »Museum Chartaceum« ist zwar seit fünfundzwanzig Jahren bekannt,⁹³ aber es ist unbegreiflich, wieso die Manuskripte davor solange der Aufmerksamkeit der Forschung haben entgehen können und auch jetzt noch als unveröffentlicht gelten müssen. Ich kenne nur

22 *Alphonsus Ciacconius: Codex MS 1564, fol.
227r: Bildnis des »Elagabal« in der Sammlung
Dominicus a Camois*

23 *Bildnis eines Knaben, München; Glyptothek,
Inv. Nr. 360*

24 *Alphonsus Ciacconius: Codex MS 1564, fol.
216r: Büste des »Geta« in der Sammlung Fran-
ciscus Garimberti*

25 *Büste des jugendlichen Caracalla; Sammlung
Wallmoden, z. Z. in Göttingen, Archäologisches In-
stitut (Leihgabe SKH des Prinzen von Hannover)*

die Handschrift in Rom, welche Bildnisse griechischer Geistesgrößen und eine nahezu lückenlose Reihe von Abbildungen römischer Kaiser und Prinzen nach dem Kenntnisstand der Zeit enthält.⁹⁴ Viele Vorlagen der Zeichnungen lassen sich identifizieren; insgesamt liefern die Bilder für die Sammlungsgeschichte des 16. Jahrhunderts hochwillkommene Informationen.⁹⁵ Der seit langem erwarteten Veröffentlichung soll hier nicht vorgegriffen werden, aber zwei dieser Zeichnungen seien hier doch schon bekannt gemacht, da sie Porträts wiedergeben, die in deutsche Sammlungen gelangt sind.

In dem Bildnis eines auf Elagabal gedeuteten Knaben (Abb. 22)⁹⁶ ist anhand des charakteristischen Stirnhaares unschwer ein Kopf in der Münchner Glyptothek (Abb. 23)⁹⁷ wiederzuerkennen, der in den Kreis der Werke gehört, in denen einige Forscher den Kinderkaiser Severus Alexander, andere dessen Doppelgänger Philippus minor erkennen möchten.⁹⁸ Bevor das Bildnis nach München kam, befand es sich in der berühmten Sammlung Bevilacqua in Verona. In dem von Mario Bevilacqua, dem Begründer der Sammlung, 1589 angelegten Katalog ist es unter der Katalognummer 48 mit dem Namen »Diadumenian« belegt.⁹⁹ Aus dem Text zur Zeichnung im Codex der Biblioteca Angelica geht hervor, daß es sich vorher im Besitz des römischen Bürgers Dominicus a Camois befunden hat.¹⁰⁰

Die als »Geta« bezeichnete Büste eines Knaben (Abb. 24)¹⁰¹ ist sofort als ein Knabenbildnis des Caracalla zu identifizieren. Aus der Sichtbarkeit des linken Ohres (an den Caracalla-Bildnissen dieses Typs sind die Ohren stets verdeckt) und aus der nackten Büste mit Schwertband ergibt sich eindeutig, daß das Vorbild für die Zeichnung die Büste dieses Prinzen in der Sammlung Wallmoden ist (Abb. 25),¹⁰² die – darauf weist das vom Haar nicht verdeckte Ohr – aus einem älteren Bildnis umgearbeitet worden ist, vermutlich aus einem Bildnis des Pertinax Caesar.¹⁰³ In der Legende auf der Zeichnung wird mitgeteilt, daß sich zwei Bildnisse des »Geta« in den Sammlungen des Octavius Carus und des Giovanni Francesco Garimberti befinden; da unter den Zeichnungen der beiden Ciacconius-Handschriften mehrfach Stücke aus der Sammlung dieses Garimberti vorkommen, dürfte auch die hier abgebildete Büste diejenige im Besitz Garimbertis sein. Giovanni Francesco Garimberti war der Neffe des Gerolamo Garimberti, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kunstagent tätig war.¹⁰⁴ Es ist noch nicht bekannt, aus welcher Sammlung des 18. Jahrhunderts Wallmoden diese Büste erworben hat, die noch so erhalten ist, wie sie im 16. Jahrhundert ergänzt worden ist.

26 *Wachsmedaillon aus der Sammlung Santarelli; Florenz, Bargello*

27 *Bildnis eines Unbekannten; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe*

V BILDNIS UNBEKANNTER HERKUNFT

Es sind aber nicht immer nur Zeichnungen und Stiche, die uns zur Wiederentdeckung alter Bekannter verhelfen, wie ich an einem letzten Beispiel illustrieren will.

In einer Serie frühklassizistischer Wachsmedaillons aus der Sammlung Santarelli im Bargello in Florenz befindet sich auch das Profilbild eines kahlköpfigen Mannes (Abb. 26),¹⁰⁵ das im Katalog wegen seiner Glatze mit dem sog. Scipio-Typus verbunden worden ist, obwohl es auf der Stirn kein Kreuzzeichen trägt. Aber auch die Physiognomie widerspricht dieser Zuordnung. Das Medaillon gibt vielmehr ein Bildnis wieder, das vor rund dreißig Jahren aufgetaucht ist, sich damals in norddeutschem Privatbesitz befand (Abb. 27) und inzwischen dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gehört.¹⁰⁶ Es handelt sich also nicht um einen Neufund, vielmehr muß sich das Bildnis schon spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einer italienischen Sammlung befunden haben, die allerdings bisher nicht identifiziert ist.

Die hier versammelten Beispiele beweisen, daß nicht alle als verschollen geltenden ›alten Bekannten‹ tatsächlich verloren sind und daß die Hoffnung, daß solche Wiederentdeckungen auch künftig noch gelingen, nicht unbegründet ist. Auch die neuen elektronischen Medien können dafür wertvolle Hilfe leisten.

ZUSATZ DER REDAKTION

Im Einvernehmen mit dem Verfasser des vorstehenden Aufsatzes Klaus Fittschen werden hier noch folgende, ergänzende Hinweise gegeben:

- 1) Für die Identifizierung von antiken Denkmälern können natürlich Instrumente wie die Datenbank des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* (www.census.de) oder des Winckelmann-Projektes in Stendal »Corpus der antiken Denkmäler, die J.J. Winckelmann und seine Zeit kannten« (www.dyabola.de) hilfreich sein, da dort weitverstreute Einzelinformationen zusammengeführt werden. Für das 17. Jahrhundert, mit dem sich der Autor vor allem befasst hat, besteht freilich z.Z. noch eine Dokumentationslücke zwischen den Forschungsfeldern beider Projekte.
- 2) An Stelle von Nachdrucken älterer Bildpublikationen, die sich Klaus Fittschen wünscht, können teilweise Online-Publikationen treten, wie sie etwa das Projekt Arachne (www.Arachne.uni-koeln.de) anbietet, in dem einschlägige Bibliotheksbestände digital reproduziert erschlossen werden; allerdings können hier zunächst nur solche Werke im Internet zugänglich gemacht werden, die im Buchbestand in Köln, Stendal und im DAI Rom vorhanden sind.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Ulisse Aldroandi: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luogi, e case si veggono*, Venedig 1556, Nachdruck Hildesheim 1975.
- 2 Nur mit diesen Hilfen ist das in einigen Fällen gelungen, vgl. Beatrice Palma Venetucci: *Alcune osservazioni sugli »uomini illustri« dello Studiolo Cesi*, in: *Bollettino d'arte* 78 (1993), S.49–64; zu den beiden Scipio-Bildnissen des Kardinals Niccolò Ridolfi, vgl. Vincenzo Saladino: *Modelli di virtù. Le immagini dei due Scipioni*, in: *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Gabriella Capecchi, Florenz 2003, S.84–91, Abb. 1–6; Klaus Fittschen: *Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover. Zur Rezeptions- und Sammlungsgeschichte antiker Porträts*, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 2006, S.100–109, Taf. 13; 19.
- 3 Vgl. Girolamo Tetti: *Aedes Barberini ad Quirinale*, Rom 1642. Die beigegebenen Stiche sind – wie in diesem Genus üblich – durchweg seitenverkehrt.
- 4 Vgl. z.B. Michel-Ange de La Chausse: *Romanum Museum Sive Thesaurus Eruditae Antiquitatis*, Bd.I, Rom 1690, Nachdruck 1707 und 1746; Jacobus Gronovius: *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, Bd. 3, Leiden 1698.
- 5 Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. II, hg. von Hermine Speier, 4. Auflage, Tübingen 1966, S.751; Carlo Gasparri, in: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, 2. Supplement Bd. II, Rom 1994, S. 195; vgl. jetzt auch: Johann Joachim Winckelmann: *Ville e Palazzi di Roma*, hg. von Adolf Borbein, Max Kunze, Mainz 2003, S.173–176; 304–329. Vor dreißig Jahren sind die Inventare der

- Barberini-Sammlungen aus dem 17. Jahrhundert in vorbildlicher Weise publiziert worden: Marilyn Aronberg Lavin: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975. Dieses Buch scheint unter Archäologen unbekannt geblieben zu sein; in der oben genannten Winckelmann-Edition von Borbein und Kunze taucht es zwar im Abkürzungsverzeichnis auf, ist im Kommentar aber nur von den kunsthistorischen Bearbeitern herangezogen worden, wodurch dem Benutzer in Bezug auf die antiken Denkmäler wichtige Informationen entgehen. Zwar haben auch diese Inventare die Identifizierung der einzelnen Antiken nicht leichter gemacht, sie bieten aber zu den Erwerbungsdaten, den Herkunftsfunden und zur ursprünglichen Aufstellung interessante Hinweise.
- 6 Ein beträchtlicher Teil gelangte in die Sammlung Sciarra, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts versteigert wurde, vgl. Palazzo Sciarra, hg. von Carlo Pietrangeli, Rom 1986.
 - 7 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 174 mit Taf. A bei S. 197; Johann Jacob Bernoulli: *Römische Ikonographie*, Bd. I, Stuttgart 1882, S. 138 f. Taf. 12; Henry Stuart Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 249, Nr. 75, Taf. 58–59; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 46, Anm. 9, Taf. 6.4.
 - 8 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 175 f. mit Taf. C bei S. 201; Bernoulli 1882 (Anm. 7), S. 82, Abb. 9; Raimund Wünsche: »Marius« und »Sulla«. Untersuchungen zu republikanischen Porträts und deren neuzeitlichen Nachahmungen, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge 33 (1982), S. 7–38; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 136 ff., Nr. 2, Taf. 7, 1–2 (mit weiterer Literatur).
 - 9 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 175 mit Taf. B bei S. 199; Bernoulli 1882 (Anm. 7), S. 90.
 - 10 Vgl. Vagn Poulsen: *Les portraits romains*, Bd. I, Kopenhagen 1962, S. 138 f., Nr. 122, Taf. 196–197; Fleming Johansen: *Catalogue Roman Portraits*, Bd. I, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen 1994, S. 284 f., Nr. 125 mit Abb.; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 140 ff., Nr. 3, Taf. 7, 3–4 (mit weiterer Literatur).
 - 11 Vgl. Eduard Schmidt: *Römerbildnisse vom Ausgang der Republik*, Berlin 1944 (Winckelmannprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 103), S. 3, Anm. 2.
 - 12 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 178 mit Taf. F bei S. 207.
 - 13 Vgl. Poulsen 1962 (Anm. 10), S. 47 f., Nr. 9, Taf. 16–17; Johansen 1994 (Anm. 10), S. 42 f., Nr. 9 mit Abb.; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 144 ff., Nr. 4, Taf. 31, 1–4; 32, 1–2. In Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 322 zu S. 96, 3–4 wird zurecht festgestellt, daß Winckelmanns Beschreibung auf den Kopf des Juba in Kopenhagen nicht recht paßt; vermutlich hat Winckelmann ein anderes Bildnis mit dem Namen »Ptolemäeus« gesehen: Es gab nämlich in der Sammlung-Barberini noch mindestens ein weiteres so benanntes Bildnis, vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 329, Nr. 829 (Inventar von 1671) = (?), S. 453, Nr. 640 (Inventar von 1692–1704).
 - 14 Vgl. Johansen 1994 (Anm. 10), S. 42.
 - 15 Vgl. Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 144 ff., Nr. 4, Taf. 30.
 - 16 Vgl. Fittschen 2006 (Anm. 2), Taf. 7, 3–4; 32, 1–2.
 - 17 Nur anhand einer falschen neuzeitlichen Ergänzung der Büste des Antinoos in München aus der Sammlung Bevilacqua, die inzwischen abgenommen worden ist, läßt sich nachweisen, daß diese Skulptur schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt gewesen sein muß, vgl. Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 254 f., Taf. 74, 1–2.
 - 18 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 177 f. mit Taf. E bei S. 205; danach Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 323 f. zu S. 46, 27–28 mit Abb. In den Inventaren der Barberini-Sammlung aus dem 17. Jahrhundert kommt eine »Aquila Severa« nicht vor; vielleicht ist die Büste mit

- einer »Giulia Pia Augusta« (= Julia Domna) des Inventars von 1671 identisch, vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 325, Nr. 708; das wäre jedenfalls eine plausible Benennung.
- 19 Vgl. Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729–1812), hg. vom Archäologischen Institut der Universität Göttingen, Göttingen 1979, S. 83 f., Nr. 39 mit Abb. (Klaus Fittschen).
 - 20 Vgl. Nachrichten von einer Kunstsammlung zu Hannover, Hannover 1781, S. 56, Nr. 26.
 - 21 Vgl. etwa Carl Küthmann: Katalog der antiken Skulpturen, Provinzial-Museum Hannover, Hannover 1914, S. 64 ff., Nr. 38; Jutta Meischner: Das Frauenporträt der severischen Zeit, Diss. Berlin 1964, S. 69, Nr. 47, Abb. 46–47; Heinz Bernhard Wiggers, Max Wegner: Caracalla bis Balbinus, in: Das römische Herrscherbild, III. Abt. Bd. 1, Berlin 1971, S. 156.
 - 22 Vgl. dazu Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden 1979 (Anm. 19), S. 5 f. (Klaus Fittschen).
 - 23 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 176 mit Taf. D bei S. 202; danach Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 323 zu S. 96, 26 mit Abb. Die Büste ist erwähnt unter dem Namen »Giulia Menza« im Inventar von 1626–1631 [vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5) S. 79, Nr. 122], unter dem Namen »Giulia Misa« im Inventar von 1671 [vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5) S. 324, Nr. 686]. An der letzteren Stelle ist noch vermerkt, daß der Büstenfuß aus schwarzem Stein (Nero antico) besteht; offenbar hat sich auch dieser ergänzte Fuß erhalten, s. die folgenden Anmerkungen. Da in einigen Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts das Material der neuzeitlichen Büstensockelungen häufig eigens erwähnt wird, können auch solche Details für eine Identifizierung aufschlussreich sein. Es ist deshalb zu empfehlen, bei der Dokumentation von Skulpturen aus historischen Sammlungen auch die restaurierten Teile zu berücksichtigen, eine Einsicht, zu der auch ich erst durch die Beschäftigung mit Fragen der Sammlungsgeschichte gelangt bin.
 - 24 Vgl. Joachim Raeder: Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex), Mainz 2000 (Monumenta Artis Romanae 28), S. 196–198, Nr. 72, Taf. 94. Daß die Herkunft des Werkes aus der Sammlung Barberini in England nicht mehr bekannt war, kann man auch daran erkennen, daß das Bildnis einen neuen Rufnamen erhalten hat: »Didia Clara«.
 - 25 Zu den Kopien nach dem »Marius« und »Sulla« vgl. Wünsche 1982 (Anm. 8), S. 7 ff.; zur Rezeption des »Ptolemaeus«/Juba II. vgl. Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 147 ff. Eine Zusammenstellung der neuzeitlichen Kopien nach dem »Cicero Barberini« steht noch aus.
 - 26 Vgl. Dietrich von Bothmer, in: Ancient Art from New York Private Collections, Ausstellungskatalog, New York 1959, S. 43, Nr. 162, Taf. 39; Ulrich Hiesinger: Julia Domna. Two Portraits in Bronze, in: American Journal of Archaeology 73 (1969), S. 39–44, Taf. 16–17; zuletzt: Götz Lahusen, Edilberto Formigli: Römische Bildnisse aus Bronze, München 2001, S. 251–252, Nr. 155, Abb. 1–4 (mit weiterer Literatur).
 - 27 So mit Recht Rendel Schlüter: Die Bildnisse der Kaiserin Julia Domna, Diss. Münster 1977, S. 140; Norbert Franken: Rezension von Lahusen/Formigli 2001 (Anm. 26), in: Bonner Jahrbücher 202/3 (2002/3), S. 616 zu Nr. 155; Jerome Eisenberg: An Analysis of Metallurgical Analyses on Roman Bronze Heads. Reading between the Lines, in: Kölner Jahrbuch 33 (2000), S. 585–592, Abb. 1. Es ist nicht recht verständlich, warum die beiden Spezialisten für antiken Bronzeguß, Lahusen und Formigli, diese Bronze für antik halten.
 - 28 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 178 mit Taf. G bei S. 209.
 - 29 Vgl. Teti 1642 (Anm. 3), S. 179 mit Taf. H bei S. 211; danach Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 315 zu S. 91, 12.
 - 30 Beide Büsten sind als Paar vermutlich im Inventar von 1692–1704 aufgeführt, vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 452, Nr. 612. Es kann nach dem Stich bei Teti nicht entschieden

- werden, ob die Bildnisköpfe antik oder – wie die Büsten – neueren Datums sind. Sie machen aber einen unverdächtigen Eindruck.
- 31 Vgl. Domenico Mustilli: *Il Museo Mussolini*, Rom 1939, S. 7 f., Nr. 13, Taf. 14, 47–50; Helbig 1966 (Anm. 5), Nr. 1615; demnächst Klaus Fittschen, Paul Zanker: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. II (in Vorbereitung), Nr. 28 und 38 mit der – inzwischen gewaltig angeschwollenen – Literatur.
 - 32 Vgl. Mustilli 1939 (Anm. 31), S. 7; zuletzt: Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 173 zu S. 3 f. Das Barberini-Inventar von 1738 ist publiziert in: *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, Bd. IV, Rom 1880.
 - 33 Vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 78 f., Nr. 112 (Inventar von 1626–1631) zum 6. Dez. 1627: »una statua di marmo bianco, alta p.mi 8 d'un Console Rom.o che tiene due teste in mano, cioè una con la mano destra, e l'altra con la sinistra, donata dal S.v. Conte Stabile Colonna«; S. 118, Nr. 112 (Inventar von 1631–1636) mit dem gleichen Inhalt, aber ohne Datumsangabe.
 - 34 Neben der neutralen Bezeichnung »Console« sind in den Inventaren des 17. Jahrhunderts noch belegt: Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 136, Nr. 179 (Inventar Menghini von 1632–1640): »una statua alta palmi 8 di un bruto in Labbi Consolare dove tiene una testa per mano mandato dal Contestabile Colonna«; S. 447, Nr. 490 (Inventar von 1692–1704): »un filosofo, che tiene in mano duo teste appoggiato ad un tronco di Dattilo«. Die Identifizierung mit Lucius Brutus, dem legendären Begründer der römischen Republik, wurde im 18. Jahrhundert die allgemein übliche.
 - 35 Vgl. dazu Hans Rupprecht Goette: *Mulleus–Embas–Calceus*. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103 (1988), S. 401–464, bes. 449 ff., Abb. 35–37.
 - 36 Vgl. Klaus Fittschen: *Der »Arringatore«, ein römischer Bürger?*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 77 (1970), S. 177–184; Paul Zanker: *Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser*, in: *Les »bourgeoisies« municipales italiennes aux IIe e Ier siècles av. J. C.*, Colloque Intern. Centre Jean Bérard Neapel 1981, Paris 1983, S. 251–266.
 - 37 Vgl. *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. XXVII, Rom 1982, S. 297 ff.
 - 38 Vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 140, Nr. 301 (Inventar Menghini von 1632–1640): »una testa di selice [= Basalt] quale e di un Giulio Cesare alta palmi dui con suo Pieduccio«.
 - 39 Vgl. Klaus Fittschen: *Über einige römische Porträts in Venedig*. Antike Vorbilder und neuzeitliche Nachahmungen, in: *Venezia e l'archeologia*, Congresso Internazionale Venezia 1988, in: *Rivista di Archeologia Suppl.* 7 (1990), S. 204, Nr. 6, Taf. 44, 5; 45, 11; Roberta Belli Pasqua: *Sculture di età romana in »basalto«*, Rom 1995 (*Xenia Antiqua Monografie* 2), S. 147 f., Nr. 11, Abb. 37.
 - 40 Zum Typus vgl. Fittschen 1990 (Anm. 39), S. 203 ff., Taf. 43–46. Die dort vorgelegte Liste neuzeitlicher Repliken läßt sich inzwischen erheblich erweitern. Einige dieser Repliken sind nachweislich als Caesar-Porträts angesehen worden. Zu einer Replik aus gleichem Material auf großer »bunter« Büste im Kunsthandel vgl. Roberta Belli Pasqua: *Teste in basalto »all'antica«*, in: *Xenia* 22 (1991), S. 20–23, Nr. 9, Abb. 18–21.
 - 41 Vgl. Johann Joachim Winckelmann 2003 (Anm. 5), S. 309 f. zu S. 88, 21–22 mit Abb.; diese Venusstatue ist im Inventar von 1644 beschrieben: vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 181, Nr. 655.

- 42 Bisher unzureichend publiziert, vgl. *Gods and Heroes, Baroque Image of Antiquity*, Ausstellungskatalog New York, New York 1968, S. 16, Nr. 67 mit Abb. Die Frage einer möglichen antiken Herkunft ist nicht abschließend geklärt. Es gibt antike Parallelen, aber kein antikes Vorbild. Lucius Verus ist nicht dargestellt; wenn die Büste antik ist, kann sie nicht später als in frühhadrianischer Zeit entstanden sein.
- 43 Vgl. Aronberg Lavin 1975 (Anm. 5), S. 581 (Index s. Emperors) zu 146 Nr. 419 = (?), S. 330, Nr. 852.
- 44 Vgl. *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, Bd. I-II, Rom ca. 1635/1636 (aus dieser Ausgabe stammen die Vorlagen für die hier abgedruckten Abbildungen); danach: *I Giustiniani e l'antico*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Giulia Fusconi, Rom 2001. Leider ist dieser Katalog in offenbar so kleiner Auflage erschienen, daß es davon in Deutschland kaum Exemplare gibt. Ich zitiere im Folgenden nach diesem Nachdruck, der Band- und Tafelbezeichnungen der Originale beibehalten hat.
- 45 Vgl. Carlo Gasparri: *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica*, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, Serie VIII Vol. XXIV fasc. 2, Rom 1980, S. 35–239.
- 46 *Galleria Giustiniana 1635/36* (Anm. 44), Bd. II, Taf. 9 unten; vgl. *I Giustiniani 2001* (Anm. 44), S. 566, Abb. II 9 unten.
- 47 Vgl. Carlo Ludovico Visconti: *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototopia*, Rom 1884–1885, Taf. 132, Nr. 513.
- 48 Gasparri 1980 (Anm. 45), S. 216, Nr. 513. Gasparri zitiert Bd. II, Taf. 9,2 mit dem Zusatz »senza busto«; das wäre aber Bd. II, Taf. 9,1 oben, kein Augustus, sondern ein Menander (vgl. Anm. 52).
- 49 Dietrich Boschung: *Die Bildnisse des Augustus*, in: *Das Römische Herrscherbild*, 1. Abt. Bd. I, Berlin 1993, S. 177, Nr. 167, Taf. 154, 1. Dieses Augustusbildnis hat nach Boschung eine wichtige Rolle in der Rezeptionsgeschichte gespielt, insofern es das einzige ist, das im 17. und 18. Jahrhundert häufiger kopiert worden ist. Deswegen wäre die Klärung seiner Sammlungsgeschichte besonders dringlich. Ich bin in Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 152, Anm. 7–9 noch der Auffassung von Gasparri und Boschung gefolgt.
- 50 Möglicherweise ist die Schuppenpanzerbüste des »Augusto giovane« der Sammlung Giustiniani mit der Büste identisch, die im Museo Torlonia heute mit einem Bildnis des Gallienus verbunden ist, vgl. Visconti 1884/5 (Anm. 47), Taf. 156, Nr. 603; dann hätte eine Umrestaurierung in derselben Sammlung stattgefunden, und der Augustus Torlonia könnte tatsächlich der aus der Sammlung Giustiniani sein.
- 51 *Galleria Giustiniana 1635/36* (Anm. 44), Bd. II, Taf. 9 oben; vgl. *I Giustiniani 2001* (Anm. 44), S. 566 Abb. II 9 oben.
- 52 Vgl. Johann Jacob Bernoulli: *Griechische Ikonographie*, Bd. II, München 1901, S. 111, Anm. 3; so jetzt auch Maria Grazia Picozzi: *Ritratti greci della collezione Giustiniani*, in: *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea*, *Atti dell' incontro internazionale* Warschau – Nieborów 1996, hg. von Manuela Fano Santi, in: *Rivista di Archeologia*, Suppl. 21 (1999), S. 66, Anm. 7.
- 53 Vgl. dazu Klaus Fittschen: *Die Bildnisse des Augustus*, in: *Saeculum Augustum*, hg. von Gerhard Binder, Bd. III, Darmstadt 1991, S. 179, Anm. 117; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 51, Anm. 15. Ich verstehe deshalb nicht, warum Boschung 1993 (Anm. 49), S. 56, Anm. 230 diesen Tatbestand leugnet.
- 54 Vgl. die Replikenliste bei Klaus Fittschen: *Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen*. 1. Teil: *Die Statue des Menander*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*

- Athenische Abteilung 106 (1991), S. 243–253; vgl. Klaus Fittschen: The Bronze Bust of the »Young Marcus Aurelius« by Antico and its Antique Model, in: The J. Paul Getty Museum Journal 18 (1990), S. 121, Abb. 12 a–b; S. 12 a–b; S. 13–14; Klaus Fittschen: Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hg. von Salvatore Settis, Bd. II, Turin 1985, S. 403 mit Abb. 336–339.
- 55 Vgl. I Giustiniani 2001 (Anm. 44), S. 567, Abb. II 11 oben; dazu jetzt Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 177 ff., Nr. 10, Taf. 49, 1–4; 50, 2 mit weiteren Nachweisen.
- 56 Vgl. Picozzi 1999 (Anm. 52), S. 62 ff.
- 57 Vgl. Stuart Jones 1912 (Anm. 7), S. 190, Nr. 12, Taf. 48; Klaus Fittschen, Paul Zanker: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. I, Mainz 1985, S. 37 f., Nr. 35, Taf. 38–39.
- 58 Galleria Giustiniana 1635/36 (Anm. 44), Bd. II, Taf. 12 oben; vgl. I Giustiniani 2001 (Anm. 44), S. 567, Abb. II 12 oben.
- 59 Galleria Giustiniana 1635/36 (Anm. 43), Bd. II, Taf. 21 oben; vgl. I Giustiniani 2001 (Anm. 43), S. 570, Abb. II 21 oben.
- 60 Vgl. Antonio Giuliano: Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense, Città del Vaticano 1957, S. 53, Nr. 58, Taf. 34 (Aelius Verus); Helga von Heintze: Rezension von Giuliano 1957 (a.O.), in: Gnomon 32 (1960), S. 158 zu Nr. 58 (wohl 1. Viertel 3. Jh. n. Chr.); Niels Hannestad: The Portraits of Aelius Caesar, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 7 (1974), S. 94 (kein Aelius Verus). Früh- bis mittelseverisch.
- 61 Galleria Giustiniana 1635/36 (Anm. 44), Bd. II, Taf. 22 oben; vgl. I Giustiniani 2001 (Anm. 44), S. 570, Abb. II 22 oben.
- 62 Vgl. Negativ des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 74.1672–1674; non vidi; caracalleisch.
- 63 Galleria Giustiniana 1635/36 (Anm. 44), Bd. II, Taf. 60 oben; vgl. I Giustiniani 2001 (Anm. 44), S. 583, Abb. II 60 oben.
- 64 Vgl. Raeder 2000 (Anm. 24), S. 198 ff., Nr. 73, Taf. 95; 96, 1–2 (um 200 n. Chr.). Die Identität wird nicht nur durch den Porträtkopf, sondern vor allem durch die – nicht zugehörige – Büste gesichert.
- 65 *Census*, RecNo. 227952; Vgl. Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993, S. 202 ff., Abb. 76; Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 115 Anm. 55. Einige Abweichungen, z. B. die niedrigere Stirn des lateranischen Kopfes lassen allerdings auch Zweifel zu.
- 66 Vgl. Giovanni Giacomo De Rossi, *De Rubeis: Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra*, Rom o. J. (ca. 1648). Aus diesem Buch ist nur eine kleine Auswahl von Stichen in einer neuen Dokumentation wieder abgedruckt worden: *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, hg. von Raissa Calza, Rom 1977. Dagegen hat Sylvia Diebner alle Stiche für das Photoarchiv des DAI Rom reproduzieren lassen, was eine Erleichterung bei der Beschaffung von Druckvorlagen darstellt, aber natürlich zunächst nur den Ortsansässigen zugute kommt.
- 67 Vgl. De Rossi/De Rubeis 1648 (Anm. 66), Taf. 62.
- 68 Vgl. Fittschen/Zanker 1983 (Anm. 57), Bd. III, S. 61, Nr. 82, Taf. 102–103 mit Anm. 1 [dort wird die Herkunft schon mitgeteilt; nicht in *Antichità di Villa Doria Pamphilj* 1977 (Anm. 66)]. Interessanterweise hat der Stecher die Büstenbasis flavischen Typs durch eine solche der kanonischen Form des 2. Jahrhunderts n. Chr. ersetzt.
- 69 Vgl. De Rossi/De Rubeis 1648 (Anm. 66), Taf. 69; Jane Fejfer: *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture*, Bd. I Teil 2: *The Roman Male Portraits*, Liverpool 1997, S. 38, Abb. 24 zu Nr. 10; nicht in *Antichità di Villa Doria Pamphilj* 1977 (Anm. 66).

- 70 Vgl. Fejfer 1997 (Anm. 69), S. 37 ff., Nr. 10, Taf. 19–20.
- 71 Vgl. Cornelius Vermeule: The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle, in: *Transactions of the American Philosophical Society* 56 (1966), S. 66, Nr. 8852 (Fol. 69) mit Abb. 246 auf S. 162.
- 72 Vgl. Visconti 1884/5 (Anm. 47), Taf. 32, Nr. 128; Gasparri 1980 (Anm. 45), S. 171, Nr. 128 teilt dazu mit, daß diese Büste aus der Sammlung Vitali stamme. Zum Sammler Pietro Vitali, einem Zeitgenossen Canovas, vgl. Gasparri 1994 (Anm. 5), S. 211.
- 73 Vgl. Vermeule 1966 (Anm. 71), S. 59, Nr. 8832 (Fol. 49) mit Abb. 243 auf S. 161.
- 74 Vgl. Cornelius Vermeule: *Greek and Roman Sculpture in America*, Malibu 1981, S. 275, Abb. 232 (um 40 v. Chr.).
- 75 Vgl. Siri Sande: *Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 10 (1991), S. 42 f., Nr. 30, Taf. 30 (spätrepublikanisch).
- 76 Vgl. Klaus Fittschen: Zur Herkunft und Datierung der »Testa Lamberti« im Nationalmuseum von Neapel, in: *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, hg. von Hans von Steuben, Möhnesee 1999, S. 124, Anm. 15, Taf. 31,3 (mit weiteren Nachweisen). Die Zeichnung ist auch in einer Kopie der Rubensschule überliefert (a. O. S. 124, Anm. 14, Taf. 31,4).
- 77 Vgl. Fittschen 1999 (Anm. 76), S. 124 f., Anm. 16.
- 78 Museo Nazionale, Inv. 5606: Fittschen 1999 (Anm. 76), S. 123–130, Taf. 31,1; 32,3; 33,1 (mit weiterer Literatur); zuletzt: Edilberto Formigli, Marcello Miccio, Roberto Pecchioli: La testa Lamberti. Indagini tecniche su un ritratto bronzeo composito, in: *I bronzi antichi: Produzione e tecnologia*, Atti del XV Congresso Internazionale sui bronzi antichi, Grado – Aquileia 2001, hg. von Alessandra Giumliar-Mair, Montagnac 2002, S. 209–220, Abb. 1–16.
- 79 So zuerst Vagn Poulsen: *Miscellanea. II. Bildnisse des Pittakos*, in: *Acta Archaeologica* 14 (1943), S. 83; Fittschen 1999 (Anm. 76), 123 f.
- 80 Dies hatte Alfonso De Franciscis: La »Testa Lamberti«, in: *Klearchos* 10 (1968), S. 79–96 zu erweisen gesucht. Daß diese These nicht aufrecht erhalten werden kann, wird unabhängig von der Zeichnung Theodor Galles auch von der Existenz einer Marmorkopie aus dem 18. Jahrhundert in Holkham Hall erwiesen: Fittschen 1999 (Anm. 76), S. 130 mit Taf. 33, 2; Elizabeth Angelicoussis: *The Holkham Collection of Classical Sculpture*, Mainz 2001 (*Monumenta Artis Romanae* 30), S. 164, Nr. 64, Taf. 92, 1–2.
- 81 Vgl. Klaus Fittschen: *Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo*, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, Convegno di Studi Firenze-Pisa-Siena 1992, Bd. I, Pisa 1996, S. 22, Taf. 9, 1–2. Ob man daraus schließen kann, daß der Bronzekopf Neapel Inv. 5606 sich zunächst in Florenz befand, bevor er in die Sammlung Farnese gelangte, ist noch offen.
- 82 Vgl. Marie Montembault, John Schloder: *L'album Canini del Louvre et la collection d'antiquités de Richelieu*, in: *Notes et documents des Musées de France* 21 (1988), mit einer aus literarischen Quellen rekonstruierten Bestandsliste der Sammlung. Zum Zeichner Giovanni Angelo Canini (1615–1666) vgl. M. Pampalone: Giovanni Angelo Canini, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. XV, München 1997, S. 150 f.
- 83 Vgl. Anne-Marie Logan: *The Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam/Oxford/New York 1979 (Koninklijk Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Verhandelingen Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks 99). Weder Zeichner noch Stecher der sehr treffend wiedergegebenen Antiken sind bekannt.
- 84 Vgl. Montembault/Schloder 1988 (Anm. 82), S. 217, Abb. 121 rechts »Scribonia«.

- 85 Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. I 240: Bilder aus dem Wüstensand. Mumienportraits aus dem Ägyptischen Museum Kairo, Ausstellungskatalog Wien, hg. von Wilfried Seipel, Mailand 1998, S. 216, Nr. 138 mit Abb. (Manuela Laubenberger: frühhadrianisch, 120–130 n. Chr.). Für Auskünfte danke ich Manuela Laubenberger. Der Bildniskopf ist inzwischen von seiner früheren Büste heruntergenommen und gereinigt; er wird hier nach einer älteren Museumsaufnahme abgebildet. Das Bildnis ist 1823 aus der Sammlung des Grafen Lamberg erworben worden.
- 86 Vgl. Montebault/Schloder 1988 (Anm. 82), S. 217, Abb. 100. Das Bildnis entspricht den zwischen 152 und 160 n. Chr. entstandenen Repliken, vgl. Klaus Fittschen: Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Mainz 1999, S. 25 ff., Taf. 48 ff.
- 87 Vgl. Montebault/Schloder 1988 (Anm. 82), S. 217, Abb. 101.
- 88 Vgl. Logan 1979 (Anm. 83), S. 187, Nr. 22 mit Abb. S. 22 (»Poppea Sabina«), aus der Sammlung des Andrea Vendramin.
- 89 Vgl. Logan 1979 (Anm. 83), S. 198, Nr. 55 mit Abb. S. 55 (»Faustina«), ebenfalls aus der Sammlung des Andrea Vendramin.
- 90 Vgl. Logan 1979 (Anm. 83), S. 210, Nr. 90 mit Abb. S. 90 (Caracalla?).
- 91 Zu venezianischen Sammlungen und der Herkunft der Objekte besonders aus dem östlichen Mittelmeerraum vgl. u. a.: Irene Favoretto: Antikensammlungen in Venedig. Ein historischer Streifzug vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, in: Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen, Ausstellungskatalog Bonn, Ostfildern-Ruit 2002, S. 34–42, hier: S. 37.
- 92 Vgl. dazu einen Bericht von Gary Schwartz: Denn alle Kunst will Ewigkeit, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31. 8. 1996, S. 31.
- 93 Vgl. Carlo Gasparri, Marco Leopoldo Ubaldelli: Le antichità Romane di Alonso Chacón. Prolegomena, in: *Studia Oliveriana* 11 (1991), S. 57–93, Abb. 1–8. Die dort angekündigte Publikation beider Handschriften ist bisher nicht erfolgt. Einzelne Zeichnungen sind gleichwohl in der Forschung schon mit Gewinn herangezogen worden, vgl. etwa Palma Venetucci 1993 (Anm. 2), S. 49 ff.; Pirro Ligorio e le erme tiburtine, in: *Uomini illustri dell'antichità*, hg. von Beatrice Palma Venetucci, Bd. I, Rom 1992, passim; danach Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 104 f.
- 94 Vgl. Biblioteca Angelica Rom, Ms. 1564. Die Zeichnungen dieses Manuskripts sind von der Bibliotheca Hertziana photographiert worden; ein Satz Abzüge befindet sich beim *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* in Berlin. Ich danke Dr. Charlotte Schreiter, daß sie mir diese Dokumentation zugänglich gemacht hat.
- 95 Vgl. z. B. die darauf basierende Rekonstruktion der Bildnisgalerie im Studiolo des Palazzo Cesi von Palma Venetucci 1993 (Anm. 2), S. 49 ff.
- 96 Vgl. Ms 1564 fol. 227r. Dazu auch Fittschen 2006 (Anm. 2), S. 153, Anm. 12 b.
- 97 Vgl. Raimund Wünsche: Bildnis eines Knaben, Glyptothek, Inv. Nr. 360, in: Glyptothek München 1830–1980, Ausstellungskatalog München 1980, hg. von Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz, München 1980, S. 47, Abb. 31; Lanfranco Franzoni: Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese, Verona 1978, S. 42 f., Nr. 17 mit Abb.
- 98 Vgl. Bianca Maria Felletti Maj: Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino (222–285 d. C.), Rom 1958, S. 85, Nr. 1, Taf. 1, 4 (Severus Alexander); Wiggers/Wegner 1971 (Anm. 21), S. 189 (kein Severus Alexander, »Bildnis eines unbekanntenen Knaben«); Max Wegner: Gordianus III. bis Carinus, in: *Das römische Herrscherbild*, Abt. III Bd. 3, Berlin 1979, S. 46 (kein Philippus minor); jeweils mit weiterer Literatur.

- 99 Vgl. Franzoni 1978 (Anm. 97), S. 54, Nr. 48 (»Diadumeniano con petto moderno«). Das Bildnis ist bisher stets ohne die moderne Büste abgebildet worden; ich weiß nicht, wann der antike Kopf abgenommen wurde und ob die Büste noch vorhanden ist.
- 100 Identisch mit dem Gemmenschneider Domenico Compagni? († vor 1586), vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, hg. von Ulrich Thieme, Felix Becker, Bd. VIII, Leipzig 1912, S. 281.
- 101 Vgl. Ms. 1564 fol. 216r.
- 102 Vgl. Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden 1979 (Anm. 19), S. 82, Nr. 38 mit Abb.
- 103 Vgl. Fittschen 1999 (Anm. 86), S. 76, Nr. b, Taf. 126 d-f.
- 104 Dazu ausführlich Clifford Malcolm Brown: *Our Accustomed Discours on the Antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberti. Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art*, New York/London 1993. Dort S. 203–207 mit Abb. 65–68 eine Zusammenstellung der Porträts der Sammlung des Giovanni Francesco Garimberti, die in den beiden Handschriften in Rom und Pesaro dokumentiert sind.
- 105 Vgl. *Ritrattini in cera d'epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze*, Ausstellungskatalog Florenz, hg. von Mariarita Casarosa Guadagni, Florenz 1981, S. 122, Nr. 240 mit Abb.
- 106 Inv. 1984.445: *Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*, Ausstellungskatalog Hamburg, hg. von Wilhelm Hornbostel, Mainz 1977, S. 30–33, Nr. 24 mit Abb. Den Hinweis auf den neuen Besitzer verdanke ich Wilhelm Hornbostel.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3: Girolamo Teti: *Aedes Barberini ad Quirinale*, Rom 1642, Taf. E, D. – Abb. 2, 25: nach Aufnahme von Ch. Loose, Archäologisches Institut Göttingen. – Abb. 4, 16: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln, Neg. 1441/1, 1452/1; Abb. 6, 8, 9, 13, 15: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln, Reproduktionen von: *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, Roma 1635/36, Bd. II, Taf. 9, 12, 21, 22, 60. – Abb. 5, 14: DAI Rom, Inst. Neg. 37.378; Inst. Neg. 74.1672. – Abb. 7, 10, 12, 18: Aufnahme von G. Fittschen-Badura. – Abb. 11: Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993, Abb. 76. – Abb. 17: Giovanni Giacomo De Rossi, *De Rubeis: Villa Pamphilia eiusque palatium cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra*, Rom o. J. (ca. 1648), Taf. 62. – Abb. 19: Marie Montembault, John Schloder: *L'album Canini del Louvre et la collection d'antiquités de Richelieu*, in: *Notes et Documents des Musées de France* 21 (1988), Abb. 121 rechts. – Abb. 20: Kunsthistorisches Museum Wien, Nr. I 10.947. – Abb. 21: Anne-Marie Logan: *The Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam/Oxford/New York 1979, S. 210, Taf. S. 90. – Abb. 22, 24: © Foto Bibliotheca Hertziana Rom; Biblioteca Angelica, Rom, Inv. Nr. Ms 1564, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, jegliche weitere Reproduktion der Abbildung ist untersagt. – Abb. 23: Aufnahme Hartwig Koppermann. – Abb. 26: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. – Abb. 27: *Kunst der Antike. Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*, Ausstellungskatalog Hamburg, hg. von Wilhelm Hornbostel, Mainz 1977, S. 30–33, Nr. 24.