

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 9 · 2007

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

www.census.de

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: Tatjana Bartsch, Viktoria Krason, Anne Leicht, Barbara Lück,
Eva Maurer, Carolin Ott, Charlotte Schreiter, Frederike Steinhoff,
Marina Unger

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2007 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Punkt.Satz, Zimmer und Partner, Berlin
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

»VI È ANCHO UN'ALTRA STATUA DI BRONZO VESTITA IN PIE CON
UNA MANO SPORTA IN FUORI: LA CHIAMANO VOLGARMENTE LA
ZINGARA, PER QUELLO HABITO, CHE TIENE [...]«.
ZUR REZEPTION DES KAPITOLINISCHEN »CAMILLUS« IM
16. JAHRHUNDERT*

MICHAIL CHATZIDAKIS

»CAMILLUS« UND DIE »STATUENSTIFTUNG«

Zu den ehernen Bildwerken, die Papst Sixtus IV. im Jahre 1471 vom Lateran auf das Kapitol transportieren und in einem politisch wohldurchdachten, mit dem Mantel der ›liberalitas‹ verkleideten Gestus dem römischen Volk »zurückerstatten« und »schenken« ließ,¹ wurde von Beginn an auch der so genannte »Camillus-Knabe« (Abb. 1) gezählt.² Doch während die »Wölfin«, der »Dornauszieher« und die Überreste des Bronzekolosses – Kopf, Hand und Kugel – immer wieder das Interesse der Forschung auf sich gezogen haben,³ sucht man vergebens nach einer Untersuchung, die den »Camillus« in diesem Zusammenhang behandelt.

Dies ist kaum verwunderlich, denn weder der ausgewählte Aufstellungsort der Figur auf dem Kapitol noch das Quellenstudium erweisen sich in dieser Hinsicht als ergiebig: Dezentral präsentiert – der Bronze wurde ein Platz im Inneren des Konservatorenpalastes zugewiesen – blieb dem »Camillus« das Zwiesgespräch mit den anderen Bildwerken auf dem Kapitolsplatz verwehrt. Derart dem öffentlichen Anblick und damit jeglichem Symbolwert entzogen, ließ sich die Figur in kunsthistorischen Interpretationen, die in die kapitolinischen Lateranbronzen politisch-ideologischen Sinngehalt hineinlesen wollten, nicht gut integrieren. Abhängig von Blickwinkel und Lesart der Konservatoreninschrift plädiert die Forschung für den Papst oder die römische Bürgerschaft als Initiator der Überbringung der Kunstwerke auf das Kapitol. Im Rahmen dieser Diskussion und der Versuche, die tieferen, diesem zweifellos politisch bedingten Akt zugrunde liegenden Beweggründe zu erschließen, bleibt der »Camillus« der sich am wenigsten einfügende Mosaikstein. Die Irritation, die diese Figur ausgelöst hat, zeigt sich besonders deutlich bei jenen Ansätzen, die der gestifteten Statuengruppe einen ideologisch-symbolträchtigen Gehalt beimessen. Denn weder als Romasymbol⁴ noch als Gerichtswahrzeichen⁵ lässt sich das Standbild in ein Interpretationsschema einordnen.

1 Sogenannter »Camillus«, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. Nr. 1184

118 MICHAEL CHATZIDAKIS

Bezeichnend ist die resignierende Feststellung von Sybille Ebert-Schifferer: »Lediglich aufgrund der gemeinsamen Aufstellung mit dem Dornauszieher wird allgemein angenommen, auch diese Bronze [der »Camillus«] sei der Kommune 1471 von Sixtus IV. geschenkt worden.«⁶

Die Tatsache, dass der »Camillus« in der Literatur zur »Statuenstiftung« Sixtus' IV. eher stiefmütterlich behandelt wird, hängt nicht zuletzt mit den spärlichen literarischen Zeugnissen zusammen, die man bezüglich der Provenienz der Bronze vor dem ausgehenden Quattrocento besitzt. In den »Mirabilia Urbis Romae«, jenen frühen Romreiseführern und unerlässlichen Quellenzeugnissen hinsichtlich der Lokalisierung und Rezeption von Kunstwerken im Mittelalter, wird die Figur nicht erwähnt.⁷ Es ist allerdings schwer vorstellbar, dass eine fast unversehrt überlieferte Bronze von den mittelalterlichen Pilgern nicht erwähnt worden sein soll, zumal bei der Wahrnehmung antiker Bronzen neben der allgemeinen Faszination der mittelalterlichen Romreisenden für die hohe Kunstfertigkeit sicherlich die Kostbarkeit des Materials und das Staunen über die erfolgreiche Lösung der technischen Anforderungen des Gusses hinzugekommen wären.⁸ Deshalb ist nicht nur die mittelalterliche Kenntnis von der Existenz der Bronze, sondern sogar die bisher von der Forschung stillschweigend akzeptierte Herkunft vom Lateran zweifelhaft.

Erstmals wird die bronzene Statue von Prospettivo Milanese erwähnt. Als der Norditaliener um 1490 in Rom weilte, sah er die Bronze im Konservatorenpalast und identifizierte sie als eine weibliche Gestalt, und zwar als eine »Zigeunerin«.⁹ Als »la zinchana nella sala« wird die Figur ebenfalls vom anonymen Autor der in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts verfassten »Nota d'anticaglie« beschrieben.¹⁰ Dass die hier als »Zing[a]ra« bzw. »zinchana« bezeichnete bronzene Statue mit dem »Camillus« gleichzusetzen ist, beweist zum einen die Tatsache, dass die Beschreibung der Figur in Milanese's Text unmittelbar an diejenige des »Spinario« anschließt, zum anderen legt dies eine Gegenüberstellung des Passus mit Quellen des 16. Jahrhunderts nahe.¹¹ Das Datum 1490 als terminus ante quem für die Aufstellung des Werkes auf dem Kapitol, das mit der zeitlich nahe gelegenen Statuenübertragung Sixtus' IV. gut zusammenzupassen scheint, die unmittelbare Nachbarschaft mit dem mit Sicherheit aus dem Lateransbezirk stammenden »Dornauszieher« und die Übereinstimmung des Materials Bronze mit dem Wortlaut »aeneas insignes statuas« in der Konservatoreninschrift trugen trotz mangelnder handfester literarischer Zeugnisse zur Annahme der Zugehörigkeit des »Camillus« zur Gruppe der vom Rovere-Papst gestifteten Bildwerke bei.¹²

»ZINGARA« VERSUS »SERVO«. DIE REZEPTION DES »CAMILLUS«
IN DEN BILDLICHEN UND LITERARISCHEN QUELLEN DES 16.
JAHRHUNDERTS

Auch wenn weiterhin Unklarheit darüber herrscht, wie die Figur in den Konservatorenpalast gelangte, kann mit Sicherheit festgestellt werden, dass sie im 16. Jahrhundert zu einem der meistbewunderten antiken Kunstwerke Roms avancierte (Abb. 1). Dargestellt ist ein Jüngling in einer ärmellangen ›tunica‹ (›tunica manicata‹), die an den Hüften durch einen Knoten gegürtet ist und in reichen schüsselförmigen Falten bis zum Knie hinabfällt. Das lange, locker gewellte und in der Kalotte gescheitelte Haar ist im Nacken zu einem Haarwulst zusammengeschlagen. Ein schmales Band trennt das Kalotten- vom Nackenhaar ab. Der stark zur Seite gedrehte Kopf folgt der vorgestreckten rechten Hand. Der rechte Unterarm ist angewinkelt angehoben, der Handteller nach oben gekehrt. Auf der Standbeinseite hängt der linke Arm hingegen fast stabartig herab, ohne dabei den Körper zu berühren. Die Ferse des rechten Fußes ist leicht vom Boden abgehoben und löst eine Körpermotorik aus, die sich in dem unter dem Gewand erkennbar angewinkelten rechten Knie niederschlägt und in einem scheinbar bevorstehenden Schritt nach vorne ihre Entladung erfahren wird. Das linke, belastete Bein ist hingegen leicht vorge setzt und der linke Fuß tritt mit ganzer Sohle auf.

In der kapitolinischen Bronze erkennt die klassische Archäologie heute eine an hochklassischen Vorbildern orientierte Schöpfung der römischen Plastik der frühen Kaiserzeit.¹³ Was ihre inhaltliche Bedeutung anbelangt, so ist die Charakterisierung als ›minister‹, d. h. als »Diener«, die aufgrund der weitgehenden Übereinstimmungen in Tracht, Frisur und Haltung mit den zahlreich überlieferten Beispielen in pompejanischen Wandmalereien und in den kaiserzeitlichen Opferszenenreliefs nahe liegt,¹⁴ unangefochten.¹⁵ Attribute in den Händen, die eine Verknüpfung der Figur mit rituellen Handlungen zulassen würden, haben sich leider nicht erhalten. In der Rechten nimmt man eher eine Spendenschale (›patera‹) als das für einen ›minister sacrorum‹ üblichere Weihrauchkästchen (›acerra‹) an; in der Linken könnte der Junge eine Kanne (›gutus‹) oder eine Schöpfkelle (›simpvium/simpulum‹) gehalten haben.¹⁶

Problematischer verhält es sich hingegen mit einer spezifischen Benennung der Figur. Weil in der archäologischen Forschung bis in die jüngste Zeit hinein sämtliche jugendliche Opferminister unter der Bezeichnung ›camilli‹ sub-

sumiert wurden, taufte man ohne zu zögern auch die kapitolinische Bronze auf den Namen »Camillus«. Man stützte sich dabei auf die antike Überlieferung, die als »camilli« jene Knaben bezeichnete, die als Ministranten bei Kulthandlungen assistierten. Um ihre kultische Funktion ausüben zu dürfen, mussten sich die Jünglinge als Nachkommen einer patrizisch-aristokratischen römischen Familie ausweisen können und frei geboren und »patrimimatri-mique« sein, d. h. beide Elternteile mussten am Leben sein.¹⁷ Doch spätestens seit Friederike Fless' ebenso kritischer wie erhellender Untersuchung zu den Opferdienern auf stadtrömischen historischen Reliefs sollte deutlich geworden sein, dass diese Benennung streng wissenschaftlich nur bei den Opfergehilfen im kultischen Dienst des »flamen Dialis« Anwendung finden kann. Einen solchen »flaminus camillus« kann Fless nur in einem Beispiel, nämlich in der Darstellung eines Axträgers am Südfries der Ara Pacis, nachweisen.¹⁸

Wenn im Folgenden trotz der von Fless angeführten Einwände die in der Forschung gebräuchliche Bezeichnung »Camillus« für die Bronze auf dem Kapitol als Referenzpunkt beibehalten wird, dann erfolgt dies aus zweierlei Gründen: Zum einen ist im Hinblick auf die Fragestellung nach der Rezeption der Figur im 16. Jahrhundert ihre konkrete Benennung nur bedingt von Interesse, zum anderen sind potentielle Zeugnisse des 16. Jahrhunderts, die auf eine Identifikation der Bronze nicht nur als »Diener«, sondern speziell auch als »camillus« rückschließen lassen, insofern aufschlussreich, als sie uns einen willkommenen Einblick in die Gedankenwelt und in die Methoden der Antikenforscher dieser Zeit gewähren. Abgesehen davon, dass eine genaue Benennung auch heute noch nicht vorliegt, spielt die Frage, ob die jetzt entschlüsselte inhaltliche Bedeutung, die dienende Funktion der Figur, in der Renaissance richtig erkannt wurde, eine eminente Rolle.

Hierzu ist es unumgänglich, die Untersuchungen der Antiquare im Kontext ihrer Epoche nachzuvollziehen. So stellt etwa Onofrio Panvinio illustrierter Überblick über das antike Opferwesen (Abb. 2), bei dem die »Benennungen der einzelnen Opferdiener und Kultmusiker im Wesentlichen mit den noch heute gebräuchlichen Bezeichnungen übereinstimmen«,¹⁹ ein eindeutiges Zeugnis für einen wissenschaftlich-archäologischen Umgang mit der Antike im Späthumanismus dar.²⁰

In der heutigen klassischen Archäologie gilt die inhaltliche Bedeutung der kapitolinischen Bronze weitgehend als unumstritten. Im Folgenden möchte ich die Spuren dieser Identifizierung im 16. Jahrhundert, einer Epoche, in der die Rezeption des »Camillus« weniger eindeutig war, nachvollziehen.

2 Onofrio Panvinio: »Antiquorum Sacrificandi Ritus«, Kupferstich, 1566

Wie bereits angedeutet, war die Bronze im 16. Jahrhundert weitgehend bekannt. Neben der unbestrittenen künstlerischen Qualität der Figur dürfte die Tatsache, dass sie als eine der wenigen die Antike überdauernden Bronzen für die Nachwelt in fast makellosem Zustand erhalten geblieben war,²¹ zu ihrer Berühmtheit beigetragen haben. So wurde sie sowohl in Ulisse Aldrovandis Statuensammelband²² als auch in den zahlreichen antiquarischen Abhandlungen zur römischen Topographie, einer seit dem frühen Cinquecento florierenden Literaturgattung, erwähnt.

Diese hohe Wertschätzung kulminierte in Benvenuto Cellinis Gleichsetzung der Figur mit den schönsten Antiken Roms: den päpstlichen Skulpturen im Hof des Belvedere im Vatikan. An einer Stelle seiner um 1558–1566 verfassten Autobiographie, in der er von Primaticcios Vorhaben, die Vatikanischen Statuen für Franz I. kopieren zu lassen, berichtet, ist zu lesen:

»In questo tempo il Bologna, pittore sopradditto, dette ad intendere al re che gli era bene che sua maesta lo lasciassi andare insino a Roma e gli facessi lettere di favori per le quali lui potessi formare di quelle prime belle anti-

caglie, cioè il Leoconte, la Cleopatra, la Venere, il Comodo, la Zingara ed Apollo. Queste veramente sono le piu belle cose che sieno in Roma«. ²³

Während die Aufnahme des »Camillus« in die Romführer und die Bestandsaufnahmen zur römischen Antikenrezeption auf der quantitativen Grundlage des Anspruchs auf Vollständigkeit ihre Erklärung findet, ²⁴ belegt seine Wiedergabe in Giovanni Battista de Cavalieris selektiver, illustrierter Anthologie der berühmtesten Statuen Roms aus dem Jahre 1584 (Abb. 3), dass sich die Bronze das ganze 16. Jahrhundert hindurch einer breiten Popularität erfreute. ²⁵

Neben Cavalieris Stich haben sich zwei Renaissancezeichnungen des »Camillus« erhalten. Ein anonymes, zuletzt dem Raffael-Umkreis zugeschriebenes Blatt (Abb. 4) ²⁶ zeigt zwar den »Camillus« in Übereinstimmung mit Aldrovandis Bericht auf einem Sockel, kann aber angesichts der vom Zeichner ausgewählten schrägen Rückenansicht und der fehlenden Beischrift kaum Licht auf unsere Fragestellung nach der Identifikation der Figur im 16. Jahrhundert werfen. Dem gegenüber lässt die Erläuterung »la zingara di campidoglio« in einer Zeichnung im sogenannten »römischen Skizzenbuch« Girolamo da Carpis (Abb. 5) keinen Zweifel daran, dass da Carpi in der Figur eine weibliche Gestalt erkannte. ²⁷ Dies schlägt sich zudem im feminin wirkenden, weich modellierten Kopf mit sorgfältig gekämmtem, in der Kalotte gescheiteltem Haar und dem schmalen Mund nieder. Auffällig ist jedoch die in den Proportionen unharmonische Abstimmung zwischen dem zerbrechlich wirkenden, winzigen Haupt mit seinen etwas überlängten Formen und der anatomisch begründeten Körperlichkeit der Figur unterhalb des Halsbereiches. Unter der langarmigen »unica« lässt sich ein kräftig gebauter Torso erkennen. Auch die langen, durchgebildeten Beine und die ebenso durchtrainierten, muskulösen Arme erinnern eher an einen jungen Athleten als an eine Frau. Weibliche und männliche Züge in sich vereinend, macht da Carpis Nachzeichnung des »Camillus« einen androgynen Eindruck; sie bietet sich damit als bildliches Pendant zur ambivalent-zwiespältigen literarischen »Camillus«-Rezeption im Cinquecento an, denn im 16. Jahrhundert konnte hinsichtlich der Frage der geschlechtlichen Bestimmung der Bronze keine endgültige Entscheidung getroffen werden, so dass die Deutung der Figur unter Künstlern und Gelehrten eine offene Frage blieb.

Zum einen gab es diejenigen, welche in der ehernen Statue eine Frau erblickten. Als das weibliche Pendant zum benachbarten »Spinario« erwähnt die Bronze Kardinal Bembo in einem Brief vom 27. Juni 1542, ohne jedoch die »Zingara«-Deutung zu übernehmen:

3 *Giovanni Battista de Cavalieri: Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus liber, Roma 1584, Taf. 73*

»[...] ma che alla fosse così bella, come e il Nudo dello spino o la femminetta sua compagna, che soleano vedersi con molta meraviglia nel capitolio qui in Roma [...]«.²⁸

Ähnlich ist der Tenor von Pirro Ligorio's ausführlicher Beschreibung der Figur in einem in Oxford in der Bodleian Bibliothek aufbewahrten Codex:

»Nel medesimo palazzo di conservatori dove e questa vi sono ancho due altre statue di Bronzo molto intere, l' una dele quali e di femina vestita con un camisotto corto a mezza gamba, con le maniche larghe, et curte quasi

4 *Anonym: »Camillus«,
Oxford, Ashmolean Museum,
Inv. Parker I, 56 d r*

a mezze braccia, le quali sono strette nella bocca et si agirano appunto alla grossezza delle braccia, e alta cinque palmi«. ²⁹

Zum anderen gab es die Fraktion derjenigen, welche die von Milanese eingeführte Interpretation der Figur als »Zingara« rezipierten, darunter Bernardo Gamucci in seinem 1565, 1569 und erneut 1588 in Venedig publizierten Werk »Le Antichità della città di Roma«:

»Vi sono anche due altre statue di Bronzo: l' una detta la Zinghera, e l' altra il satiro, le quali sono di bella maniera [...]«. ³⁰

5 *Girolamo da Carpi: »la zingara di campidoglio«, Philadelphia, Rosenbach Foundation, Rosenbach Album, Inv. Nr: D2/13, R 37,*

6 Maarten van Heemskerck:
Ansicht der Casa Sassi in Rom,
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett, Inv. KdZ
2783

Möchte man der Frage nach den Gründen dieser offenkundig weit verbreiteten »Zingara«-Benennung nachgehen, so dürften die gestikulierende Rechte mit dem nach oben gekehrten Handteller, die Tracht, die schwärzliche Färbung und die an eine weibliche Haartracht erinnernde Mittelscheitelfrisur mit dem Haarknoten ausschlaggebend für die irreführende Bezeichnung gewesen sein.

Insbesondere das lange, – wie hier – in einem Knoten zusammengebundene oder aber in kräuselnden Strähnen in den Nacken fallende Haar konnte ein mit den antiken Haartrachten wenig vertrautes Auge leicht täuschen. Die eindrucksvollsten Beispiele einer geschlechtlichen Verwechslung sind in der Renaissance zweifellos die beiden Apollostatuen im Hof der Casa Sassi. Maarten van Heemskerck, der in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts in Rom weilte, hielt die Skulpturen in einer berühmten Zeichnung fest (Abb. 6), bevor die Sammlung einige Jahre später an die Farnese verkauft werden sollte.³¹ Den »Apollo-Citharoedus« aus grünem Basalt links vorn nennt Aldrovandi »Hermaphrodit« – eine Bezeichnung, unter der die Figur 1552 auch in Lafreris »Speculum Romanae Magnificentiae« verzeichnet wurde.³² Offenbar schien dies dem Bologneser Antiquar die einzig mögliche Bezeichnung, um sowohl das enthüllte männliche Geschlechtsorgan mit seiner erotisierenden

Wirkung als auch das üppige, in spiralförmig gelockten Strähnen auf die Schulter fallende Haar der Figur zu erfassen.³³

Ähnlich verhält es sich mit der Rezeption der noch bekannteren sitzenden Apollstatue aus Porphyrt, die in Heemskercks Zeichnung in der Mitte des Sassi-Hofes dargestellt ist. Aldrovandi nannte sie »Roma triofante« und bis ins 18. Jahrhundert hielt man sie unter wechselnden Namen (»Kleopatra« oder »Roma«) für weiblich.³⁴ Diese geschlechtliche Verwechslung des »Apollo-Sassi« schlägt sich außerdem in der Rezeption der Porphyrtstatue in den bildenden Künsten nieder. Der sitzende Apoll diente den Künstlern im Cinquecento oft als Inspirationsquelle für das Bild der Mutter Gottes, wovon Heemskercks Tafel »Lukas malt die Madonna« im Museum von Rennes und Jacopo Sansovinos berühmte »Madonna del Parto« in der Kirche Sant'Agostino in Rom eindrucksvoll Zeugnis ablegen.³⁵

Die angeführten Beispiele zeigen deutlich, dass Langhaarigkeit als Kennzeichen männlicher Figurentypen in der Renaissance durchaus zur Austauschbarkeit des Geschlechts antiker Kunstwerke führen konnte. Im Falle der kapitolinischen Dienerfigur dürften auch die dunkle Haut, die weitärmelige Tracht und der auffällige Gestus der rechten Hand ihren Beitrag zur »Zingara«-Deutung geleistet haben. Alle drei Charakteristika verknüpfte man mit dem herkömmlichen Bild von Zigeunerinnen, die im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert die Gassen rund um die römischen Piazze bevölkerten und ihrem Gewerbe als Handleserinnen nachgingen.

Die bis ins 19. Jahrhundert hinein weit verbreitete Hypothese einer orientalischen Herkunft der Sinti und Roma ist in unserem Zusammenhang insofern von Interesse, als ihre Dunkelhäutigkeit zum hervorstechenden Merkmal des kanonischen abendländischen Bildes von den Repräsentanten dieser Volksgruppe werden ließ, wie zahlreiche Beispiele in den bildenden Künsten des 16. und 17. Jahrhunderts belegen.³⁶

Doch nicht nur hinsichtlich der dunklen Haut dürfte der schwärzlich gefärbte »Camillus« für die zeitgenössischen Betrachter das vorgeprägte »Zingara«-Bild in Erinnerung gerufen haben. Auch die »tunica manicata«, welche der »Camillus« trägt, kommt mit ihren bauschigen, sackartig herabhängenden Ärmeln dem schlichten, hemdartigen, weitärmeligen Untergewand (»camicia«) einer »Sintiza« bzw. einer »Romni«, wie es uns sowohl schriftlich als auch bildlich überliefert ist, sehr nahe.³⁷ Aldrovandis Bericht ist in dieser Hinsicht besonders aussagekräftig: Denn seine bereits zitierte Formulierung »la chiamano volgarmente la Zingara, per quello habito, che tiene« bestätigt

die Annahme, dass die Tracht des »Camillus« von den Zeitgenossen als verwandt mit derjenigen einer wirklichen »Romni« empfunden wurde.³⁸

Die letzte ikonographische Komponente, welche die volkstümliche »Zingara«-Interpretation der kapitolinischen Bronze ermöglicht haben könnte, ist der auffallende Gestus der rechten Hand, der als Symbolzeichen in doppelter Hinsicht eine Verbindung mit dem stereotypen Bild einer »Zingara« im Rom des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts herstellen lässt. Die nach vorne weisende, einladende Hand konnte als eine Aufforderung an den Betrachter, sich aus der Hand lesen zu lassen,³⁹ aber auch als Bettelgestus verstanden werden.⁴⁰ Die nach oben geöffnete, vorgestreckte Hand wurde beispielsweise in Piero Valerianos »Hieroglyphen«, einem der einflussreichsten Emblembücher des 16. Jahrhunderts, am Beispiel einer »geizigen Filemon-Statue«, welche der Autor im Haus Raffaels in Rom gesehen haben will, als »Avaritia-Gestus« gedeutet.⁴¹ Habgier und Betteln sind einander aufs Engste verwandte Begriffe, wie das Sprichwort »mendici pera non implet« andeutet.⁴² In John Bulwers »Chirologia or the natural language of the hand« von 1644 ist in Tafel A (Abb. 7) das Betteln (»mendico«) durch eine der Handhaltung des »Camillus« ähnlich aussehende Handchiffre gekennzeichnet.⁴³

Langhaarigkeit, Dunkelhäutigkeit, schlichter Habitus und auffällige Handgestik sind also die vier Komponenten, welche in den Augen der Zeitgenossen eine Bezeichnung des »Camillus« als »Zingara« hätten plausibel erscheinen lassen können. Doch schon früh müssen diese eher volkstümlichen Hintergründe dieser Identifizierung erkannt worden sein.

Das Verdienst der frühesten korrekten Auslegung der kapitolinischen Bronze gebührt dem römischen Antiquar Andrea Fulvio. Fulvio hatte in der Erstauflage seines Hauptwerkes »Antiquitates Urbis Romae«, das 1513 in Rom erschien, den »Camillus« in einer originellen Deutung zunächst als einen »togatus stansque peroranti similis«, also als »einen »togatus« in Rednergestus« beschrieben.⁴⁴ Fulvios Identifizierung des »Camillus« als »Redner« basierte gewiss auf einer alternativen Interpretation des ausgestreckten rechten Arms. Als »Redner« (»Λόγιος«) bzw. als »Bote« wurde auch der so genannte »Hermes-Ludovisi« (Abb. 8), heute im Museo Nazionale Romano, lange Zeit aufgefasst und daher von Algardi im 17. Jahrhundert mit einer dem »Camillus« verwandten Armhaltung – weit geöffneter Arm mit nach oben gekehrter Handfläche und vorgestrecktem Zeigefinger – ausgestattet.⁴⁵

Doch in der Auflage der »Antiquitates« von 1527 korrigierte sich Fulvio selbst. Nun ist von »simulacrum stans servi habitu« die Rede, womit nicht nur die her-

7 *John Bulwer: Chirologia
or the natural language of the
hand, London 1644, Taf. A*

kömmliche Auslegung der Figur geschlechtlich ins Gegenteil verkehrt wird, sondern zugleich erstmals der Kernpunkt der Ikonographie der Bronze getroffen wird:

»Et in penetralibus duo aenea simulacra iuvenili forma, alterum stans servi habitu spectatur«. ⁴⁶

Fulvius Deutung des »Camillus« als Dienerfigur schlossen sich Bartolomeo Marliani in seiner »Topographia Urbis Romae« von 1534, ⁴⁷ der Frankfurter Jurist Johann Fichard in seiner »Italia« von 1536–1537 ⁴⁸ und Lucio Mauro in seinem Werk »Antichità de la città di Roma« von 1556 an. ⁴⁹

Auch der bereits erwähnte Aldrovandi darf zu den Anhängern dieser Interpretation gezählt werden. Zwar erfährt man aus seiner Berichterstattung, dass sich im Volksmund die Benennung der Figur als »Zingara« eingebürgert

8 *Hermes Ludovisi, Rom,*
Museo Nazionale, Inv. Nr.
8624

hatte, doch geht aus der Lektüre des Textes nicht hervor, dass der Autor selbst diese Auffassung guthieß.⁵⁰ Vielmehr scheint Aldrovandi sich für die Auslegung als »junger Diener« eingesetzt zu haben, wie aus einer anderen Stelle seines Statuenführers deutlich hervorgeht. In der Sammlung Archinto in Rom sah der Bologneser eine der kapitolinischen »Zingara« ähnliche Statue und beschreibt sie folgendermaßen:

»Ne la sala si trova una statua bella intiera di bronzo in habito servile, somigliantissima a quella del Campidoglio, che chiamano la Zingara: anzi fatta in un medesimo modello [...]«.⁵¹

Fast identisch mit dem oben zitierten Passus Aldrovandis ist eine auf den »Camillus« bezogene Textstelle, die in der dritten Ausgabe von Lucio Faunos (Giovanni Tarcagnota) weit verbreitetem antiquarischen Werk »Delle Antichità della città di Roma« aus dem Jahre 1552 enthalten ist:

»Si vede anco qui fu una statua di bronzo in piè vestita in habito di servo, che la chiamano volgarmente la Zingara; A questa un' altra somigliantissima e fatta da un stesso artifice e ne la medesima stampa, che pure la Zingara la chiamano, si vede in casa di Mons. Archinto Vicario di sua Santità«.⁵²

Die Informationen über den aktuellen »Spitznamen« des kapitolinischen »Camillus« und die verwandte Figur in der Sammlung Archinto muss Fauno von Aldrovandi erhalten haben, obwohl Aldrovandis »Delle Statue« erst im Jahre 1556 gedruckt erschien. Dennoch liegt die Schlussfolgerung auf der Hand, da in der Erstausgabe von Faunos »Antichità« aus dem Jahre 1548 die volkstümliche »Zingara«-Deutung bei der »Camillus«-Beschreibung noch ausgeblendet worden war:

»Dentro il palagio sono duo simulacra piccioli di bronzo, ma antichi, e bellissimi, l' un sta in piedi in habito di servo«.⁵³

Die »Zingara«-Ergänzungen in der Edition der »Antichità« von 1552 müssen deswegen auf Faunos Begegnung mit Aldrovandi zurückzuführen sein.⁵⁴ Aldrovandi weilte von November 1549 bis April 1551 in Rom und gab in seiner Autobiographie an, während dieser Zeit »einige Beobachtungen über die römischen Altertümer« in schriftlicher Form niedergelegt und Lucio Fauno, »Verfasser eines Werkes über die römischen Antiquitäten«, überlassen zu haben.⁵⁵

Die oben zitierten Schriftquellen führen die ambivalente Rezeption der kapitolinischen Bronze einprägsam vor Augen und belegen, dass die inhaltliche

Bedeutung des »Camillus« von einer Reihe von Literaten, eingeleitet von Andrea Fulvio in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts, zutreffend erkannt wurde.

Im Folgenden ist der nahe liegenden Frage nach dem Zeitpunkt einer potentiellen Bezeichnung der kapitolinischen Bronze nicht nur als »Diener«, sondern auch spezifisch als »Camillus« nachzugehen. Nicolas Penny und Francis Haskell argumentierten, dass die endgültige Umbenennung der Figur sich kaum vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vollzogen haben könne, denn erst dann wurde die Trajanssäule durch Pietro Santo Bartolis umfangreiche Publikation einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.⁵⁶ In dem reichen Reliefschmuck des Säulenmonuments, in dem zahlreiche Kaiseropfer dargestellt sind, wollten die beiden Gelehrten den Katalysator für die Umdeutung des »Camillus« erkennen. Dem ist jedoch entgegen zu halten, dass Bartolis Ausgabe der »Colonna Traiana«, mit deren Kommentierung Giovanni Battista Bellori betraut wurde, sich aus der »editio princeps« zur Trajanssäule des Alfonso Chacon aus dem Jahre 1576 rekrutiert.⁵⁷ Zudem waren die Forschungen zu den antiken »mores et instituta« im späten 17. Jahrhundert weit vorangeschritten. Manches spricht vielmehr dafür, dass die geheimnisvolle Bronze in gewissen gelehrten Kreisen spätestens in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts als »Camillus« gegolten haben muss.

GUILLAUME DUCHOULS »DELLA RELIGIONE ANTICA DE ROMANI«,
ONOFRIO PANVINIOS »DE LUDIS CIRCENSIBUS« UND DIE
»CAMILLUS«-KOPIE DELLA PORTAS FÜR DIE FARNESE

Guillaume DuChouls »Discours de la religion des anciens romains« erschien erstmals 1556 in Lyon und wurde bereits 1558 durch M. Gabriel Symeoni ins Italienische übersetzt.⁵⁸ Im Werk lassen sich zwei übergreifende Themenkomplexe erkennen. In einem ersten Teil werden die einzelnen römischen Götter, ihre Kulte und die ihnen geweihten Tempel dargelegt. Der Text wird sehr oft durch Zitate antiker Autoren und durch Transkriptionen von Inschriften bereichert, vor allem aber durch Illustrationen aus dem reichen Fundus kaiserzeitlicher Münzen, die Jacopo Stradas und Enea Vicos weit verbreiteten Kompendien zur antiken Numismatik verpflichtet sind, welche DuChoul offenkundig sehr gut kannte.⁵⁹ Die Erläuterungen zur Göttin »Vesta« leiten zum zweiten Teil über, der zwar verhältnismäßig kurz, aber in unserem Zu-

sammenhang von großem Interesse ist. Dort behandelt DuChoul sämtliche Facetten des antiken römischen Opferritus: Rituelle Handlungen, Priesterkollegien und Kultministranten, bzw. ihre Aufgaben, sowie die priesterlichen Insignien und Instrumente, die den Römern zu Opferzwecken dienten, werden im Text erläutert und durch das Heranziehen antiker Marmorreliefs auch visuell exemplifiziert.

Ein solches Beispiel sei an dieser Stelle exemplarisch aufgegriffen. Auf Seite 233 ist ein Opferrelief aus dem westlichen Pilaster des Ehrenbogens der Argentarii am Forum Boarium in Rom abgebildet (Abb. 9).⁶⁰ Die wiedergegebene Szene zeigt ein Stieropfer. Während der ›taurus‹ in Begleitung von gekränzten ›victimarii‹ zur Ausschachtung gebracht wird, holt der ebenfalls gekränzte, bärtige ›popa‹, der zentral in der Mitte des Bildes positioniert ist, mit der zeremoniellen Axt (›securis‹) zum Betäubungsschlag gegen den gebeugten Nacken des Tieres aus. Den Bildstreifen nach links schließen zwei weitere Gestalten ab: Ein ›minister sacrorum‹ mit verhülltem Haupt, der eine Opferschale (›patera‹) und eine Opferkanne (›gutus‹) in den Händen trägt, und ein Opferakolyth, der durch seine langärmelige ›tunica‹, das lange, offen auf die Schultern fallende Nackenhaar und durch den Weihrauchbehälter (›acerra‹) gekennzeichnet ist und deutliche Ähnlichkeiten mit der kapitolinischen Bronze aufweist.

Die an der Szene beteiligten Figuren werden in der Überschrift zum Argentarii-Relief ganz allgemein als »Ministri i quali ammazzano le vittime« bezeichnet, so dass es dahingestellt bleiben muss, ob DuChoul den Opferjungen mit der ›acerra‹ aus dem Argentarii-Relief auch namentlich als den aus den antiken Schriften überlieferten ›camillus‹ identifiziert hatte. Weitere Stellen aus seinem Werk, an denen die Opferdiener gelegentlich auch beim Namen genannt werden, beweisen jedenfalls, dass der französische Antiquar Namen und spezifische Funktion etlicher Ministergruppen sehr wohl kannte. So erfährt der Leser etwa auf Seite 212 auf indirektem Wege, dass ein ›victimarius‹ zu denjenigen Ministern gehört, die für die eigentliche Tötung des Opfertieres zuständig waren.⁶¹ Auf Seite 240 wird das rechteckige Kultgerät, das der Opferdiener ›capite aperto‹ ganz links in dem bereits besprochenen Relief in den Händen hält, als ein ›acerra‹ einzeln abgebildet und zutreffend identifiziert – als das Kästchen also, das zur Entnahme des Weihrauchs während der Opferzeremonie diente.⁶² Stellt man diese glänzenden Kenntnisse religiöser Ikonographie in Rechnung, darf man sowohl für den Kultministranten im Argentarii-Relief als auch für die Bronze im Konservatorenpalast die

9 *Guillaume DuChoul: Discours de la religion des anciens Romains illustre, Lyon 1556, S. 290, Detail einer Stieropferszene des Argentarierbogens auf dem Forum Boarium in Rom*

Möglichkeit nicht ausschließen, dass in der Zeit, in der DuChoul seine Studie vorlegte, die Funktion des dargestellten Opferjungen einer breiteren Öffentlichkeit geläufig gewesen ist.⁶³

Bestätigt wird diese Annahme auch von anderer Seite. Zwischen 1565 und 1566, nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von DuChouls »Della religione antica de romani« in Italien, verfasste der Veroneser Antiquar und Historiker Onofrio Panvinio (1529–1568) eine Untersuchung zu den antiken Spielen mit dem Titel »De ludis circensibus«, die jedoch erst posthum im Jahre 1600 veröffentlicht werden sollte. Bei seinem ambitionierten Vorhaben arbeitete Panvinio mit dem Franzosen Étienne Du Pérac zusammen, der die Stichvorlagen für sein Werk lieferte. Einer der Stiche illustriert den Opferritus am Rande der Zirkusspiele (Abb. 2).⁶⁴ Das Geschehen findet offenbar im heiligen Bezirk des »Iuppiter Capitolinus« statt, zu dessen Kult die »ludi circenses« gehörten. Um einen dem rächenden Zeus geweihten Rundtempel herum sind Szenen aus dem antiken Opferwesen angeordnet: Links wird die »hostia« in zeitlicher Abfolge dargestellt, von rechts nähern sich dem Ort »popae« und »victimarii« mit den zum Opfer bestimmten geschmückten Tieren, während das Zentrum des Stiches weiteren Gruppen von Priestern, Opferdienern und Musikanten vorbehalten ist. Diese verschiedenen Priesterkollegien, Kultmusiker und Opferakolythen benennt Panvinio präzise, darunter auch die »camilli«. Ein langlockiger Ministrant, ein als »camillus puer« bezeichneter Junge, hält in der Vordergrundszene, dem antikrömischen Opferritual entsprechend, dem

»princeps sacrificans« das Kästchen mit den Weihrauchkörnern (>acerra<) zum Voropfer entgegen. Um den Hals der als >camilli< bezeichneten, langhaarigen, mit Sandalen (>calcei<) und knielanger >tunica< abgebildeten Opfergehilfen ist sogar das aus den antiken Quellen für die freigebohrenen >ministri< überlieferte >ricinium< geworfen, ein langes fransenbesetztes, schalartiges Tuch.⁶⁵

Panvinios Panorama bietet einen im Großen und Ganzen zuverlässigen Gesamtüberblick über das antike Opferwesen, der sich durch eine übersichtliche Gliederungssystematik auszeichnet und – das ist von eminenter Bedeutung – durch Beischriften verdeutlicht wird. Die Begleittafel des Stiches liefert darüber hinaus die Antwort auf die Frage, wie Panvinio zu seinen Gruppenbezeichnungen gelangte. Der illustrierte antike Opferritus sei nämlich »ex vetusteis monumentis accurati expressus«. Für die Erschließung der antiken Kultur werden von Panvinio antike Zeugnisse ausgewertet, wobei die Arbeitsmethode des Veroneser Antiquars freilich die Erforschung der Schriftquellen und der materiellen Reste kombiniert.⁶⁶ Panvinios »De ludis« ist der erste Traktat innerhalb der antiquarischen Literatur des 16. Jahrhunderts, welcher die aus den antiken Quellen überlieferten >camilli< nicht nur dokumentiert, sondern anhand von existierenden antiken Monumenten Roms auch bildlich zu erfassen versucht.⁶⁷ Wurde im Falle DuChouls bereits eine Annäherung an die antike römische Kultpraxis nach wissenschaftlichen Kriterien festgestellt, die eine zutreffende Auslegung des kapitolinischen »Camillus« gegen 1556–1558 annehmen lässt, so bietet Panvinios Stich im Rückschlussverfahren einen terminus post quem für eine potentielle Identifizierung der Bronze als »Camillus«.

Im sechsten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts häufen sich also die Anzeichen dafür, dass Funktion und sogar Identität des kapitolinischen »Camillus« von einigen Antiquaren erkannt wurden. Weitere Indizien stützen diese Einschätzung. Im Falle des »Camillus« fällt nämlich auf, dass von der Figur keine Nachbildungen in kleinem Maßstab existieren. Bronze-Reduktionen, wie wir sie von den anderen kapitolinischen Antiken – dem »Marc Aurel«, der »Lupa«, dem »Dornauszieher« – zahlreich besitzen⁶⁸ und an denen sich der Berühmtheitsgrad eines antiken Stücks messen lässt, sind vom »Camillus« für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht überliefert. Interessanterweise beginnt die »Renaissance« der Rezeption des »Camillus« in der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und fällt mit den Sammelaktivitäten der antikenbegeisterten Familie der Farnese zusammen. Die Farnese besaßen die erste maßstabsgetreue nachantike Kopie des kapitolinischen

10 *Guglielmo della Porta: Farnese-Kopie des kapitolinischen »Camillus«, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv. IGMN 5611*

»Camillus« (H. 1,43 m), die von Guglielmo della Porta vor 1575 angefertigt wurde (Abb. 10).⁶⁹

Die Entstehung dieser Kopie ist in diesem Kontext auch deshalb bedeutsam, weil der Archäologe Panvinio dem Gelehrtenkreis am Hof der Farnese angehörte. Panvinio trat 1554 in den Dienst des mächtigen Kardinals Alessandro Farnese und begleitete noch in seinem Todesjahr seinen Herrn auf einer Reise nach Sizilien, wo er unerwartet einer fieberhaften Erkrankung erlag.⁷⁰ Es liegt auf der Hand, die entscheidenden Impulse für die Anfertigung der Farneser »Camillus«-Kopie in den antiquarischen Studien des Veroneser Gelehrten ausfindig machen zu wollen, die sich zu jenem Zeitpunkt, wie bereits gezeigt, unter anderem um die Erschließung der antiken römischen Religionskunde bemühten. Dabei sollte bedacht werden, dass der Farnese-Hof zur Zeit Panvinius als intellektuelles Sammelbecken und Ort des Austauschs für die Förderung der antiquarischen Wissenschaften fungierte, wovon die

Präsenz solch prominenter Literaten wie Girolamo Mercuriale, Pirro Ligorio und Fulvio Orsini in der unmittelbaren Nähe des kunstbeflissenen Kardinals Alessandro Farnese ein eindrucksvolles Zeugnis ablegt. Die Arbeitspraxis dieser Antiquare zeichnete sich durch die Bemühung aus, fundiertes Wissen durch eine mustergültige Verkoppelung von Erkenntnissen zu erhalten, welche sie einerseits aus den archäologischen Funden ableiteten, andererseits ihrer sorgfältigen Lektüre der antiken Autoren verdankten. Es war bezeichnenderweise der spanische Dominikaner Alfonso Chacon (Alphonsus Ciaccinius, 1530–1599), ein weiterer Historiker im Dienste der Farnese, welcher als erster in seiner illustrierten Publikation zur Colonna Traiana aus dem Jahre 1576 die zahlreich vertretenen Opferdiener in den Reliefepisoden der Säule mit den aus der antiken Überlieferung geläufigen ›camilli‹ zu identifizieren vermochte.⁷¹

Zieht man die oben angesprochenen, im höfischen Farnese-Milieu feierhaft vorangetriebenen antiquarischen Forschungen in Betracht, in deren Rahmen Panvinios und Chacons erste gesicherte Identifizierungen der ›camilli‹ anhand von tatsächlichen antiken römischen Staatsmonumenten zu dokumentieren sind, ist es nicht abwegig davon auszugehen, dass es sich bei der Della Porta-Kopie der kapitolinischen Bronze für die Farnese um eine programmatische Rezeption eines antiken Kunstwerkes handelte. Die ›camilli‹ galten in der Antike als Inbegriff von Frömmigkeit, denn in den Opferhandlungen, bei denen sie als Hilfspersonal aktiv teilnahmen, tat sich die kaiserliche Tugend der ›pietas Augusti‹ kund. Als Sinnbild von ›pietas‹ schlechthin muss der »Camillus« Della Portas dem reformierten Selbstverständnis seiner renommierten Auftraggeber zur Zeit des Tridentinischen Konzils besonders entgegengekommen sein.⁷²

ZUSAMMENFASSUNG

Der skizzierte Überblick über die unsicheren, ja kontroversen Urteile der Antiquare und Künstler des 16. Jahrhunderts in Bezug auf Geschlecht und Identität des »Camillus« zeigt sehr anschaulich, welche Mühen sich für die Humanisten bei ihrem Versuch der korrekten Identifizierung antiker Bildwerke ergeben konnten. Die antiken Kunstwerke standen jeweils in ihrer eigenen ikonographischen, typologischen und formalen Tradition, welche in ihrer Eigengesetzlichkeit nicht immer erkannt wurde.

Vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Umgangs mit der Antike in der Zeit des Humanismus, der aufgrund der dürftigen Anhaltspunkte – in unserem Beispiel das Fehlen jeglicher Attribute – die Antiquare oft in Verlegenheit brachte, sind Fulvios, Marlianis, Fichards, Aldrovandis, Mauros und Faunos Versuche den »Camillus« zu rehabilitieren, einzuschätzen. Mit der irrtümlichen Deutung als »Zingara«, einer Projektion zeitgenössischer Vorstellungen auf die Bronze, wollten sich viele Gelehrte nicht zufrieden geben. Bei der Gegenbezeichnung als »junger Diener« ist die richtige Spur getroffen, auch wenn eine konkretere Benennung der Figur aufgrund der schlechten ikonographischen Ausrüstung der Antiquare lange auf sich warten ließ. Wie bei zahlreichen anderen Fällen die Numismatik, die Porträtikographie der römischen Kaiser und die antiken Quellen als prüfenswerte Parameter herangezogen werden mussten, um die Identität des Dargestellten durch vergleichendes Sehen abzusichern, so waren die Erschließung der antiken Religionskunde und die genaue Beobachtung und das sorgfältige Studium von antiken Reliefs mit Opferdarstellungen, verbunden mit der Lektüre der antiken Autoren, unabdingbare Voraussetzungen für eine Identifizierung der kapitulinischen Bronze als »Camillus«.

DuChouls »Della religione antica de Romani« (1556/1558) und vor allem Panvinius »De ludis circensibus« (1565/1566), gefolgt von Chacon illustriertem Kommentar zur Colonna Traiana (1576), offenbaren allesamt die tiefen Kenntnisse ihrer Autoren von der antiken religiösen Ikonographie. Es sind diejenigen antiquarischen Traktate, denen der entscheidende Wendepunkt in der Rezeption des kapitulinischen »Camillus« zugeschrieben werden muss. Panvinio und Chacon waren zudem beide Farnese-Höflinge, so dass es wohl kein Zufall sein kann, dass gerade im Farnese-Kreis die erste maßstabsgetreue Nachbildung der kapitulinischen Bronze bei Guglielmo della Porta in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegeben wurde.

Es muss hingegen als eine verlockende, aber nicht mit letzter Sicherheit verifizierbare Hypothese dahingestellt bleiben, ob der Entstehungsgeschichte des »Camilli«-Paares im Louvre (Abb. 11–12),⁷³ das die Borghese vermutlich nach 1610 nach dem kapitulinischen Prototyp anfertigen ließen, derselbe programmatische Gedanke zugrunde lag. Der Faktor Gleichnamigkeit könnte jedenfalls Papst Paul V., der mit bürgerlichem Namen Camillo Borghese hieß, entscheidend zur Rezeption des »Camillus« motiviert haben. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der fromme Papst oder seine Ratgeber die Gleichnamigkeit instrumentalisierten, um eine schmeichelhafte Verbindung Camillo

11–12 *Anonym: Borghese »Camillus«-Kopien, Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 2222 und MA 2223*

Borgheses mit den antiken ›camilli‹ herzustellen.⁷⁴ Sollte diese Hypothese zutreffen, so würden die Borghese-»Camilli« angesichts des persönlichen Bezuges zu ihrem Auftraggeber den Höhepunkt in der Rezeption des kapitolinischen »Camillus« bilden. Zwar wurde die Bronze auch in späteren Zeiten immer wieder kopiert und rezipiert,⁷⁵ doch die inhaltlichen Konnotationen und vor allem die »Aura« der konfliktreichen Rezeption der geheimnisvollen Figur im Cinquecento ging in den Jahrhunderten der inflationären, massenhaften Reproduktion von antiken Kunstwerken für immer verloren.

ANMERKUNGEN

- * Für Kritik und hilfreiche Hinweise danke ich Tatjana Bartsch, Horst Bredekamp, Margaret Daly Davis, Malte Lohmann, Barbara Lück, Arnold Nesselrath, Alberto Saviello, Charlotte Schreiter, Anna Seidel, Peter Seiler, Frederike Steinhoff, Jacqueline Thalmann und Henning Wrede.
- 1 »restituendas condonandasque« heißt es in der Inschrift, die die »translatio« der Statuen kommemoriert und heute im Konservatorenpalast aufbewahrt ist; *CensusID* 47258.
 - 2 Konservatorenpalast, Sala dei Trionfi, Inv. 1184, H. 1,41 m; *CensusID* 155403. Leila Clement Spaulding: The »Camillus«-Type in Sculpture, Diss. Columbia 1911, S. 44 ff.; Stuart Jones: The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926, Nr. 3, S. 47–49; Kurt Kluge, Karl Lehmann-Hartleben: Die antiken Großbronzen, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927, Bd. 2, S. 91 f., Bd. III, Taf. XXVI; Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, hg. von Wolfgang Helbig, 4 Bde., Rom 1963–1972, Bd. 2, 1966, Nr. 1450, S. 270–272 (Simon); Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz am Rhein 1974, S. 77; Thomas Fröhlich: Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuv-städten. Untersuchungen zur »volkstümlichen« pompeianischen Malerei, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung (Ergänzungsheft 32), Mainz am Rhein 1991, S. 115; Friederike Fless: Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung, Mainz am Rhein 1995, S. 41 f.; Rossella Magri: Camillo (Zingara), in: Da Pisanello alla nascita dei musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Anna Cavallaro, Enrico Parlato, Roma 1988, Nr. 69, S. 221; Führer durch die Kapitolinischen Museen, Rom 2006, S. 82–83. Zur »Statuenstiftung« Sixtus' IV. s. Tilmann Buddensieg: Die Statuenstiftung Sixtus IV. im Jahre 1471, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20 (1983), S. 33–73.
 - 3 Wilhelm Sebastian Heckscher: Sixtus III aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit, S'Gravenhage 1955, rückte den »Dornauszieher« in den Mittelpunkt seiner Studie; Buddensieg 1983 (Anm. 2), ging vom Bronzekoloss aus; Cécile Dulière: Lupa Romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation, Bd. I–II, in: L'institut historique belge de Rome 18 (1979), befasste sich mit der Bronzewölfin. Zur »Lupa« vgl. auch: La Lupa Capitolina, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Claudio Parisi Presicce, Milano 2000.
 - 4 Herbert Siebenhüner: Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt, München 1954, S. 37–45; hier S. 43.
 - 5 Sybille Ebert-Schifferer: Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 23/24 (1988), S. 75–219; hier S. 110 f. und zum »Camillus«, S. 112.
 - 6 Ebert-Schifferer 1988 (Anm. 5), S. 112.
 - 7 Die Figur kommt in den zusammengetragenen mittelalterlichen Quellen im dritten Band des von Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti herausgegebenen Corpus (Codice topografico della città di Roma, 4 Bde., Roma 1940–1953, Bd. 3, 1946) nicht vor.
 - 8 Zur hohen Wertschätzung von Bronze als Werkstoff im Mittelalter s. Norberto Gramaccini: Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter, in: Städel-Jahrbuch 11 (1987), S. 147–170; hier S. 156.
 - 9 »Propinqu' a llui a una circata d' ochio/ è una zingra di maggior varitia/ che non son quelle che fece 'l Verocchio [...]«. Prospettivo Milanese, tercet 63; *CensusID* 52257, in: Gilberto Govi: Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato antiquarie prospettiche romane composte del prospettivo Milanese dipintore, Roma 1876. Vgl. Doris Diana Fienga: The »Antiquarie Prospettiche romane composte per Prospettivo Melanese Dipintore«: A Document for the Study of the relationship between Bramante and Leonardo da Vinci, Ann

- Arbor 1980, S. 47 und vor allem: Antiquarie Prospetive Romane, hg. von Giovanni Agosti, Dante Isella, Parma 2006, S. 17 f.; 90–91. Fienga interpretiert »varitia« als »avarizia«, (»Gier«) und will darin eine Kritik Prospettivo Milanese erkennen. Tilmann Buddensieg: Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32 (1969), S. 177–229; hier S. 181, schlägt dagegen vor »varitia« als »varietas«, d. h. detaillierende Formenvielfalt, zu lesen. Giovanni Agosti plädiert seinerseits für die Übersetzung von »magior varitia« mit »magior valore«, (»von großem Wert«). Der von Prospettivo Milanese angestellte stilistische Vergleich der »zing[a]ra« mit den Werken Verrocchios müsste in diesem Zusammenhang jedenfalls auf eine positive Auslegung von »varitia« hindeuten.
- 10 Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella città de Roma da vederle volentieri, hg. von Agnese Fantozzi, Roma 1994, S. 18.
 - 11 Milanese geschlechtliche Verwechslung der Figur und seine Identifikation als »Zigeunerin« verweisen bereits auf die Problematik der Rezeption der Statue im 16. und 17. Jahrhundert. Die schriftliche und bildliche Dokumentation der Bronze von Milanese bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert ist im *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* unter »Camillus« bzw. »Zingara« zusammengetragen. Zur Rezeption des »Camillus« seit der Renaissance vgl. auch Francis Haskell, Nicolas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, New Haven/London 1981, Nr. 16, S. 167–169; Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, London 1986, Nr. 192, S. 224.
 - 12 Es ist bezeichnend, dass seit der Publikation von Adolf Michaelis' grundlegendem Aufsatz »Storia della collezione Capitolina di antichità fino all' inaugurazione del museo (1734)«, in: Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 6 (1891), S. 3–66; hier S. 14 f., die Wirkung der These über die vermeintliche Zugehörigkeit des »Camillus« zur gestifteten Statuengruppe kaum verblasst ist, obwohl Michaelis schon damals auf die hier umrissene Problematik eingegangen war und die Lateranensische Provenienz der Bronze stark in Zweifel gezogen hatte: »Il plurale aeneas insignes statuas nell' iscrizione di Sisto, non sarebbe abbastanza giustificato, se ambedue queste statue non avessero fatto parte di quell dono del 1471, ma si manca una notizia precisa, se anch'esse siano di provenienza lateranense, o donde siano state tolte«. Vgl. hingegen Magri 1988 (Anm. 2), S. 221 und den »Camillus«-Eintrag in dem jüngst herausgegebenen Führer durch die Kapitولينischen Museen 2006 (Anm. 2), S. 83.
 - 13 Spaulding 1911 (Anm. 2), S. 44 ff.; Helbig 1966 (Anm. 2), S. 272 (Simon); Zanker 1974 (Anm. 2), S. 77.
 - 14 Die prominentesten Beispiele finden sich in der Opferprozession der Ara Pacis, in mehreren Reliefs mit Opferdarstellungen aus der Trajans- und Marcussäule, im so genannten »Suovetaurilienrelief« im Louvre, im Kaiseropferrelief am Durchgang des Trajansbogens in Benevent und in der Opferszene Marc Aurels in den sogenannten »Marc Aurel-Reliefs« im Konservatorenpalast. Siehe die entsprechenden Katalogeinträge zu den Reliefs bei Fless 1995 (Anm. 2), mit ausführlichen Literaturangaben.
 - 15 Verwiesen sei auf die in Anm. 2 aufgelistete Literatur. Selbst Friederike Fless, die sich auf keine deutende Benennung der Bronze festlegt, räumt in ihrer kritischen Untersuchung eine mögliche Verbindung der Figur mit Darstellungen von jugendlichen Dienern ein, s. Fless 1995 (Anm. 2), S. 42.
 - 16 Siehe Helbig 1966 (Anm. 2), S. 271 (Simon). Zu den einem jugendlichen Diener zugehörigen Opferutensilien s. ausführlich Renate von Schaewen: Römische Opfergeräte. Ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst, Berlin 1940.
 - 17 Siehe Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. von Georg Wissowa, Wilhelm Kroll, Hb. V, Stuttgart 1897, Sp. 1431–1433, s. v. »Camillus« (Samter). Vgl.

Fless 1995 (Anm. 2), S. 45 ff. Die antiken Schriften, welche sich zu den »camilli« äußern, sind: a) Macrobius: Saturnalia, Buch III, 8.7: »Romani quoque pueros et puellas nobiles et investes camillos et camillas appellant, flaminicarum et flaminum praeministros«; b) Servius grammaticus: Commentarii in carmina Vergilii, Buch XI, 558: »ministros enim et ministras inpuberes camillos et camillas in sacris vocabant, unde et Mercurius Etrusca lingua Camillus dicitur, quasi minister deorum«. Vgl. auch Buch XI, 543: »Nomine casmillae Statius Tullianus de vocabulis rerum libro primo ait dixisse Callimachum apud Tuscos Camillum appellari Mercurium, quo vocabulo significant deorum praeministrum [...] Romani quoque pueros et puellas nobiles et investes camillos et camillas appellabant, flaminicarum et flaminum praeministros«; c) Dionysius von Halikarnass: Römische Altertümer, Buch II, 22: »ἄσα δὲ παρὰ Τυρρηνοῖς καὶ ἔτι πρότερον παρὰ Πελασγοῖς ἐτέλουν ἐπὶ τε Κουρήτων καὶ μεγάλων θεῶν ὀργανισμοῖς οἱ καλούμενοι πρὸς αὐτῶν κάμιλοι, ταῦτα κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ὑπηρετοῦν τοῖς ἱερεῦσιν οἱ λεγόμενοι νῦν ὑπὸ Ῥωμαίων κάμιλοι«; d) Marcus Terentius Varro: De lingua latina, Buch VII, 34: »itaque dicitur nuptiis camillus qui cumerum fert, in quo quid sit, in ministerio plerique extrinsecus ne[s]ciunt. Hinc Casmilus nominatur Samothrece[s] mysteri[i]s dius quidam amminister diis magnis«; e) Sextus Pompeius Festus: De verborum significatu, S. 93.3: »alii dicunt omnes pueros ab antiquis camillos appellatos, sicut habetur in antiquo carmine, cum pater filio de agricultura praeciperet: »Hiberno pulvere verno luto grandia farra, camille, metes« (derselbe Vers auch bei Servius: Commentarii in Vergilii Georgica, Buch I, 101 und Macrobius [s. o.], Buch V, 20.18).

- 18 Fless 1995 (Anm. 2), S. 48 ff. Vgl. die Stellen bei Macrobius und Servius (Anm. 17).
 19 Fless 1995 (Anm. 2), S. 13; 43.
 20 Siehe unten S. 135 f.
 21 Nur am linken Bein ist in späterer Zeit eine Ergänzung durchgeführt worden: Helbig 1966 (Anm. 2), S. 270 (Simon).
 22 Dem Bericht zufolge stand die Figur damals auf einem dreieckigen Sockel, s. Ulisse Aldrovandi: Di tutte le statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte [...] opera non fatta piu mai da scrittore alcuno, S. 274: »Vi è ancho un' altra statua di bronzo vestita in pie con una mano sporta in fuori: la chiamano volgarmente la zingara, per quello habito, che tiene: e sta posta sopra una basi triangolare: È bella statua e un' altra a questa simile si vede in casa di monsignor Archinto, presso a S. Agostino [...]«; *CensusID* 52260. Aldrovandis Statuenführer beruhte auf schriftlichen Aufzeichnungen, die er in Rom um 1550 gemacht hatte, wurde aber erst 1556 in Venedig als Anhang zu Lucio Mauro's »Le Antichità della città di Roma« publiziert. Weitere Auflagen erfolgten 1558 und 1562.
 23 Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini, hg. von Carlo Cordié, Milano/Napoli 1960, S. 834; *CensusID* 43682. Cellinis qualitative Gleichsetzung der »Zingara« mit den berühmtesten Antiken Roms ist nicht zuletzt deshalb erstaunlich, weil diese weder konzeptionelle noch materielle Gemeinsamkeiten aufweisen. Ein »Camillus«-Nachguss Primaticcios für Franz I. ist nicht überliefert. Vgl. Haskell, Penny 1981 (Anm. 11), S. 6.
 24 Dieses Anliegen manifestiert sich im Titel von Aldrovandis »Opus«, das sich als ein Führer für alle sich in Rom befindenden antiken Statuen versteht.
 25 Giovanni Battista de Cavalieri: Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus Liber, Roma 1584, Taf. 73: »simulacrum aeneum in Capitolio Romae«; *CensusID* 52262. Es handelt sich um eine erweiterte Neuauflage seines erfolgreichen, um 1561–1562 erschienenen Werkes »Antiquarum Statuarum Urbis Romae Liber Primus«. Zur Pionierstellung von Cavalieri innerhalb des literarischen Genres des Stichwerkes s. Thomas Ashby: Antiquae Statuae Urbis Romae, in: Papers of the British School in Rome 9 (1920), S. 107–158. Vgl.: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, hg. von Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994, S. 122–124.

- 26 Heute im Ashmolean Museum in Oxford: Inv. Parker I, 56 d r, s; *CensusID* 52263. D'Après l'antique, hg. von Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit, Alain Pasquier, Paris 2000, Nr. 56, S. 214 f. Vgl. Nicholas Turner: Three Raphaellesque Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford, in: *Drawing 10* (1988), S. 49–53; 52 f.
- 27 Philadelphia, Rosenbach Foundation: Rosenbach Album, R 37; *CensusID* 52264. Norman W. Canedy: The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi, London 1976, S. 43, Taf. 56. Beim »römischen Skizzenbuch« handelt es sich um einen über viele Orte verteilten corpusartigen Komplex von Zeichnungen, der um 1549–1553 zu datieren ist.
- 28 Opere del Cardinale Pietro Bembo, 9 Bde., Milano 1808–1810, Bd. 7, S. 453 f.; *CensusID* 52266.
- 29 Oxford, Ms. Canon. Ital. 138, datiert zwischen 1540 und 1568, fol. 27r; *CensusID* 52256. Thomas Ashby: The Bodleian Ms. of Pirro Ligorio, in: *The Journal of Roman Studies* 9 (1919), S. 170–201.
- 30 Bernardo Gamucci: *Le Antichità della città di Roma*, Venedig 1565, Buch I, fol. 17v; 1569, Buch I, fol. 16v (*CensusID* 195297); 1588, Buch I, fol. 21v. Zu Gamucci als Antiquar s. Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 46 f.
- 31 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 2783; *CensusID* 46722.
- 32 »Hermaphroditi Statua ex Basalte Duritatis colorisq Ferrei Romae in Pallatio Farnesiano Collocata. Ant Lafrerii Formis Romae MDLII«, s. Christian Hülsen: *Das Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri, in: *Collectanea variae doctrinae* L. S. Olschki, München 1921, S. 121–208, Nr. 56; *CensusID* 50246. Vgl. Taf. 37 bei Cavalieri 1584 (Anm. 25) (»Hermaphroditus ex indice lapide Romae in aedibus Cardinalis Farnesis«) für eine gemäß der Interpretation vom Autor vorgenommene Verweiblichung der Gesichtszüge des antiken Originals.
- 33 Zum so genannten »Apollo Farnese« (*CensusID* 153877) s. Aldrovandi 1556 (Anm. 22), S. 155: »Vi e ancho un Hermafrodito di paragone [...] ha capelli di donna: Ha uno strumento musico appresso«; *CensusID* 50239. Ähnlich der Tenor Aldrovandis bei anderen Fällen, z. B. S. 155; 309. Vgl. Gabriella Prisco: *Statue des Apoll*, in: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, Ausstellungskatalog Colorno/München/Neapel, hg. von Lucia Fornari Schianchi, Nicola Spinosa, München 1995, Nr. 176, S. 394 f.
- 34 Zum sitzenden Apoll (*CensusID* 155800), s. Aldrovandi 1556 (Anm. 22), S. 150. Vgl. dazu Christian Hülsen, Hermann Egger: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 2 Bde., Berlin 1913–1916, Bd. I, 1916, S. 42 f. und Taf. 81; Matthias Winner: *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450–1800*, Berlin 1967, Nr. 60, S. 97–99; Phyllis Pray Bober: *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London 1957, S. 71; Bober, Rubinstein 1986 (Anm. 11), Nr. 36, S. 77 f.
- 35 Siehe Mary D. Garard: *Jacopo Sansovino's Madonna in Sant' Agostino: An Antique Source Rediscovered*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), S. 333–338.
- 36 Das Standardwerk zur Geschichte der Sinti und Roma ist die Studie von Angus Fraser: *The Gypsies*, Oxford 1992, hier insbesondere S. 85–129. Verwiesen sei vor allem auf die Darstellungsweise in den zahlreich überlieferten Variationen zum Thema der »Wahrsagerin« aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts im Kreis der römischen Caravaggisti und speziell im Œuvre von Bartolomeo Manfredi, Simon Vouet, Nicolas Régnier und Valentin de Boulogne. Dazu zusammenfassend Helena Langdon: *Cardsharps, Gypsies and Street Vendors*, in: *The Genius of Rome (1592–1623)*, hg. von Beverly Louise Brown, London 2001, S. 44–65; dies.: *Gypsies, tricksters and whores: the street life of Caravaggio's Rome*, in: *Caravaggio & his world: darkness & light*, Ausstellungskatalog Sydney/Melbourne, Sydney 2003, S. 22–25. Zur schwärzlichen Färbung des »Camillus«, deren Reste an Kopf, Gewand und Beinen noch heute sichtbar sind s. Helbig 1966 (Anm. 2), S. 271 (Simon).
- 37 Die Gewandung der Sinti und Roma wird in der Bologneser Chronik anlässlich ihrer Ankunft in der italienischen Stadt im Jahre 1422 folgendermaßen beschrieben: »Le femmine loro an-

- davano in camicia, e portavano una schiavina ad armacollo, e le anella alle orrecchie con molto velame in testa«, s. *Rerum italicarum scriptores*, hg. von Ludovico Antonio Muratori, Bd. XVIII, Mailand 1731, Sp. 612. Übereinstimmend zeigt sich auch der Bericht in der Pariser Chronik von 1427: »pour tout costume une vieille couverture très grossière attachée par l'épaule par un lien de drap ou de corde, et dessous, un pauvre corsage ou chemise pour toute parure«, in: *Journal d'un Bourgeois à Paris de 1409 à 1449*, hg. von André Mary, Paris 1929, Bd. IV, ix, S. 361. Die hier beschriebene, für die Frauen typische Kleidung (Turban, Ohrringe, bauschiges Unterhemd, überzogen mit einem auf nur einer Schulter durch eine Schleife oder einen Riemen zugeknöpften Mantel) bestimmt weitgehend die Darstellungsweise der »Zingare« in den bildenden Künsten des 16. und 17. Jahrhunderts nördlich und südlich der Alpen. Vgl. am Beispiel Roms die Werke der in Anm. 36 angeführten Künstler.
- 38 Siehe Anm. 22. »Una statua di donna vestita ala Zingaresca [...]« erwähnt Aldrovandi außerdem im Haus des Latino Iuvenale, s. Aldrovandi 1556 (Anm. 22), S. 169; 1562, S. 165 (*CensusID* 57029; 57030).
- 39 In der bereits zitierten Bologneser Chronik aus dem Jahre 1422 liest man: »In quell tempo molta gente andava a vederli per rispetto della moglie del Duca, che diceano, che sapeva indovinare, e dir quello, che una persona dovea avere in sua vita, e anche quello, che avea al presente, e quanti figliuoli; [...]«, s. Muratori 1731 (Anm. 37), Sp. 612.
- 40 Die zusammengetragenen Belege dazu liefert John Francis Moffitt: *Caravaggio and the Gypsies*, in: *Paragone-Arte* 41/42 (2002), S. 129–156, insbesondere S. 143 f. Zu Rom des späten 16. Jahrhunderts als »Paradies der Schwindler« s.: *Il libro dei vagabondi: Lo »speculum cerretanorum« di Teseo Pini, il vagabondo di Rafaele Friano e altri testi di »furfanteria«*, hg. von Piero Camporesi, Torino 1973. Vgl. Peter Burke: *Bettler, Diebe, Gauner. Die Wahrnehmung einer Gegenkultur*, in: ders.: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, Berlin 1988, S. 67 f.
- 41 Siehe Joannis Pierii Valeriani bellunensis *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentaris commentariorum libri LVIII cum duobus aliis ab eruditissimo viro annexis [...]*, Frankfurt am Main 1614, Kap. XXXV (De iis quae per manus et pedes significantur), S. 431: »Avaritiam et ille gestus in manu significant, cum exporrecta capodunculam assimilate, quo gestu Philemonis Romae signum vidi, cum in altera volumē complicatum haberet, idque tenaciter restrictum, ut qui pretium sibi deposceret, non nisi eo numerato librum exhibiturus. Ferūt enim eum Comoediarum scriptorem, aere gravi solitum lucubrationes suas venundare. Inscriptio sanc erat ΦΙΛΗΜΩΝ. Apud Aristophanem iocus et Concionatricibus, ubi Phidolus deos exemplo ponit, quibus cum supplicamus boni alicuius gratia, stare eos supinam manū porrigentes, non ut quid dent, sed aliquid accipiant [...]«. Ähnlich im Kap. XLVII, S. 601: »Et nos Romae apud Raphaelem Urbinatem marmoream Philemon is statuam validate senectutis vidimus, qui una manu volumen replicatum continebat, alteram ad mercedem operas passam porrigebat: de cuius avaritia in scriptis suis vaenundandis alibi meminimus«. Vgl. Christian Hülsen: *Die Herminenschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 16 (1901), S. 172, Nr. 42; Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), S. 1–232; hier S. 117 f.; Margaret Daly Davis: *I geroglifici di marmor di Piero Valeriano*, in: *Labyrinthos. Studi e Ricerche sulle arti dal Medioevo all'Ottocento* 17/18 (1990), S. 47–77; hier S. 56; John K. G. Shearman: *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, 2 Bde., New Haven/London 2003, Bd. 2, S. 1053; Kathleen Wren Christian: *Raphael's »Philemon« and the collecting of antiquities in Rome*, in: *Burlington Magazine* 146 (2004), S. 760–763.

- 42 Siehe z. B. ein Emblem bei Petrus Costalius: *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lyon 1555, S. 151, reproduziert bei Arthur Henkel, Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, S. 1702.
- 43 John Bulwer: *Chirologia or the natural language of the hand*, London 1644, hg. von H. R. Gillis, New York 1975, Taf. A.
- 44 »Bina ubi cernuntur simulacra ex aere vetusto: Pubertate pari iuvenes: alterq[ue] togatus stans[que] peroranti similes sublatus ad auras. Altera forma sedens se se curvantis Ephebi visa pedis labem et contagia quaerere sicut Pastor acu spinam contracto crure revellit [...]«, in: Andrea Fulvius: *Antiquaria Urbis*, Roma 1513, Buch I, fol. 20r; *CensusID* 52265.
- 45 Siehe Helbig 1966 (Anm. 2), Bd. III, Tübingen 1969, Nr. 2326, S. 246 f. (Hans von Steuben); Beatrice Palma: *Statua di Hermes: Tipo Loghios* (inv. N. 8624), in: Museo Nazionale Romano. *Le Sculture*, I, 5: I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano, hg. von Antonio Giuliano, Roma 1983, Nr. 75, S. 177; Matilde De Angelis d'Ossat: *Statua di Hermes Loghios*, in: *Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*, hg. von Matilde De Angelis d'Ossat, Milano 2002, S. 155. Zu Algardis Ergänzung, s. Jennifer Montagu: *Allesandro Algardi*, Bd. I–II, New Haven/London 1985, Bd. I, S. 12 f., Bd. II, Nr. 120, S. 401, Taf. 7. Der Gestus des rechten Arms wurde in seinem Fall entsprechend der vorgezogenen »Redner«-Auslegung als Unterstreichung seiner Worte verstanden, s. Jale Inan: *Three Statues from Side*, in: *Antike Kunst* 13 (1970), S. 17–34; hier S. 30 f. Abweichend von »Redner«-Deutung aus Sicht der heutigen Forschung Semni Carusu: *Ερμής Ψυχοπομπός*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 76 (1961), S. 91–106; hier S. 95 f.
- 46 Andrea Fulvius: *Antiquitates Urbis*, Roma 1527, Buch II, fol. 21r; *CensusID* 52259. Ähnliches liest man in seinem 1543 in Venedig herausgegebenen Werk »*Opera di Andrea Fulvio della Antichità della città di Roma*«, Buch II, fol. 52r: »E piu a dentro que i Conservatori danno udienza, vi sono due Giovani, de quali uno sta in piedi in habito di servo [...]«; *CensusID* 52258. Vgl. auch die 1588-Ausgabe seiner »*Antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano*«, Buch II, fol. 41v. Zu Fulvius antiquarischen Studien s. Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 40 f.
- 47 »In eade aula cernere licet, duo Signa aenea iuvenili forma, alterum stans servi habitu [...]«, in: Johannes Bartholomaeus Marlianus: *Topographia Antiquae Romae*, Lyon 1534, hier zitiert nach der in Rom im Jahre 1544 erschienenen, durchweg neubearbeiteten Ausgabe, betitelt »*Urbis Romae Topographia*«, Buch II, fol. 17r. In der *Vulgata*-Ausgabe von 1548, Buch II, fol. 23r, heißt es: »Ne la medesima stanza vi sono due statue di bronzo, d'aspetto giovane, l'una dritta in habito di servo [...]«; *CensusID* 52234. Zu Marliani als Antiquar s. Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 42 f.
- 48 »[...] et duo simulacra aenea, forma iuvenili, alterum stans servi habitu [...]«, in: Johann Fichard: *Italia*, hier zitiert nach der Erstausgabe des heute im Original verschollenen lateinischen Textes von Johann Carl von Fichard, in: *Frankfurtisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte* 3 (1815), S. 1–130; hier S. 30.
- 49 »Vi sono ancho due altre, belle statue di bronzo, una di un satiro, l'altra picciola in habito servile«, in: *Aldrovandi* 1556 (Anm. 22), S. 12. So auch in der Ausgabe von 1558.
- 50 Siehe Anm. 22. Dies hielten hingegen Bober, Rubinstein 1986 (Anm. 11), S. 225 und Haskell, Penny 1981 (Anm. 11), S. 169, für selbstverständlich.
- 51 *Aldrovandi* 1556 (Anm. 22), S. 192 f.; 1562, S. 185 f. (*CensusID* 52267; 52268). Ähnlich der Tenor auch bei Bernardo Gamucci (»*detta la Zinghera*«, s. Anm. 30), welcher allerdings keine alternative Benennung der Figur in Erwägung zieht.
- 52 Lucio Fauno (Giovanni Tarcagnota): *Delle Antichità della città di Roma*, Erstausgabe 1548, zweite lateinische Ausgabe 1549, hier zitiert nach der dritten, 1552-Ausgabe, Buch II, fol. 39r.

- 53 Fauno 1548 (Anm. 52), Buch II, fol. 39r.
- 54 Vgl. Eliana Carrara: La nascita della descrizione antiquaria, in: Dell'antiquaria e dei suoi metodi, hg. von Elena Vaiani, Pisa 2001 (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni, 4. Ser. 6 (1998), S. 31–50; hier S. 36 und Anm. 50.
- 55 Zur persönlichen Bekanntschaft zwischen Aldrovandi und Fauno s. Antonio Baldacci: La vita d'Ulisse Aldrovandi cominciando dalla sua nativita sin'a l'eta di 64 anni vivendo ancora, in: Intorno alla vita e alle opera di Ulisse Aldrovandi, Bologna 1907, S. 1–27, insbesondere S. 26; Margaret Daly Davis: Two early »Fundberichte«: Lucio Fauno and the study of antiquities in Farnese Rome, in: Opere e Giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicate a Max Seidel, hg. von Klaus Bergoldt, Giorgio Bonsanti, Venedig 2001, S. 525–533; hier S. 531 und Anm. 6.
- 56 Pietro Santi Bartoli: Colonna Traiana [...] con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone [...] accresciuta di medaglie, iscrizioni e trofei, da Giovanni Pietro Bellori, Roma 1665, s. Haskell, Penny 1981 (Anm. 11), S. 169.
- 57 Siehe Anm. 71.
- 58 Guillaume DuChoul: Discorso della religione antica de romani, composto in francese dal S. Guglielmo Choul Gentilhuomo Lionese [...] et tradotto in Toscano da M. Gabrielo Symeonio Fiorentino, Lyon 1558; *CensusID* 63759. Zu DuChoul s. Jean Guillemin: Recherches sur l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul (ca. 1496–1560) (Thèses de l'école des chartes), Paris 2002; Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 100 f.; dies.: Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland (Tholos. Kunsthistorische Studien, Bd. I), hg. von Georg Satzinger, Münster 2004, S. 367–387; hier S. 376 f.
- 59 Jacopo Strada: Epitome thesauri antiquitatum, hoc est, imp. Rom. Orientalium et occidentali-um iconum, ex antiquis numismatibus [...] delineatum, ex Musaeo Jacobi Stradi de Mantuani Antiquarij, Lyon 1553; Enea Vico: Le imagini con tutti I riversi trovati et le vite degli Imperatori tratte dale medaglie e dale historie degli antichi, Parma 1548, zweite Ausgabe 1554. Explizit zum Einfluss der Forschungen Stradas auf DuChoul s. Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 376.
- 60 DuChoul 1558 (Anm. 58), S. 233. Das im Jahre 204 geweihte Monument wurde im Auftrag der »argentarii et negogiantes boarii huius loci qui invenhent« errichtet und war dem Kaiser Septimius Severus, seiner Frau, seinen Söhnen Caracalla und Gaeta und Caracallas Frau, Fulvia Plautilla gewidmet. Zur Inschrift s. Corpus Inscriptionum Latinarum VI, 1035. Allgemein s. Ernest Nash: Pictorial Dictionary of Ancient Rome, Bd. I, London 1961, S. 88–91; Eva Margareta Steinby: Lexicon Topographicum Urbis Romae, Bd. I, Rom 1993, S. 105 f., Abb. 57; Denys Eyre Lancaster Haynes, Paul E. Hirst: Porta Argentariorum (Supplementary Papers of the British School at Rome), London 1939, S. 31; Massimo Pallottino: L'arco degli Argentarii, Roma 1946, S. 82 f., Taf. VIII.
- 61 »Il ministro del sacrificio teneva un bue et unaltro detto vittimario l'amazava«, in: DuChoul 1558 (Anm. 58), S. 212. Vgl. auch S. 225; 230. Die »victimarii« werden als Opferdienergruppe bereits in Flavio Biondos »De Roma Triumphante«, dem ersten nachantiken, umfassenden Traktat zum antiken Religionswesen, verfasst zwischen 1453 und 1459, genannt: »Unde victimarii postea sunt introducti mansue faciendis bestiis«, s. Flavio Biondo: De Roma Triumphante, in: ders.: Roma Instaurata, Verona 1482, S. 151–330; hier Buch I, S. 164.
- 62 »La quale carne non era cosi tosto posta dentro al fuoco, che il prete vi spargeva sopra dell' incenso del costo, et alter cose odorifere, che ei pigliava dentro a una cassetta detta Acerra da I latini [...]«, in: DuChoul 1558 (Anm. 58), S. 240.
- 63 Ähnliche hervorragende Kenntnisse, diesmal der antikerömischen Militärkonographie, offenbart DuChoul in seinem anderen »Opus Magnum«, dem 1555 in Lyon gedruckten »Discours sur la Castramétation et discipline militaire des anciens Romains«. Dieser Traktat zum anti-

- ken Militärwesen speist sein Material aus einem antiken Monument, bei dem Opferdienerfiguren ebenfalls mehrfach dargestellt sind, nämlich der Colonna Traiana.
- 64 Onofrio Panvinio: *De Ludis Circensibus Libri II*, hier zitiert nach der Ausgabe Padua 1642. Es geht um die Tafel Y auf S. 90 mit dem Titel »Antiquorum Sacrificandi Ritus«, bzw. »Sacrificii in Circensibus Ludis ritus« (so der Titel im Inhaltsverzeichnis). Gekränzte »camilli« in voller Tracht und ausgestattet mit den nötigen Opferutensilien tauchen auch in Panvinios Buch »De Triumphis« auf, das als Anhang zu »De Ludis« gedruckt wurde, und zwar in der Illustration der Prozession des Triumphes des Lucius Aemilius Paulus Macedonicus, S. 137, Taf. C. Vgl. zu Panvinios Werk: Jean Louis Ferrary: *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Rome 1996, S. 26 ff. und Taf. 9; Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 71 f.
- 65 Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Anm. 17), Hb. I, Stuttgart 1914, Sp. 799, s. v. »Ricinium« (Hug). Weil das Tuch der Opferdiener in Panvinios Stich (vgl. auch den Opferdiener ganz links bei DuChoul 1558 [Anm. 58], hier Abb. 9) bis auf die Franzenkante glatt ist, kann es sich eher um das »ricinium« als um das ebenfalls für die »pueri patrimi matrimique« überlieferte »mantele« handeln. Das »mantele« war ein kleineres, mit flauschigen Zotteln versehenes Trockentuch, s. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Anm. 17), Hb. XXVII, Stuttgart 1928, Sp. 1254, s. v. »Mantele« (Schuppe). Vgl. Fless 1995 (Anm. 2), S. 17 und Anm. 26, Anm. 27, S. 51.
- 66 Daly Davis 1994 (Anm. 25), S. 71.
- 67 Sowohl in Flavio Biondos »De Roma Triumphante«, und zwar beim entsprechenden Passus zu den »flamines« (Buch II, S. 175 f., siehe Anm. 61), als auch in DuChouls Traktat finden die »camilli« als eigenständige Ministergruppe keine Erwähnung.
- 68 Verwiesen sei auf die zahlreichen Beispiele in den drei wichtigsten Ausstellungskatalogen zu diesem Thema: *Natur und Antike in der Renaissance*, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Frankfurt am Main 1985; *Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance*, hg. von Christoph Brockhaus, Duisburg 1994; *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, hg. von Volker Krahn, Berlin 1995.
- 69 Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Inv. IGMN 5611, s. Fernanda Capobianco: *Camillus*, in: *Der Glanz der Farnese 1995* (Anm. 33), Nr. 194, S. 413 f.; als terminus ante quem für die Datierung der Kopie gilt ihre Erwähnung im Entwurf Della Portas für den Kaufvertrag von 1575, der die Nachbildung als »Cingera simile a quella di Campo d'oglio« beschreibt. Eine frühe Datierung der Bronzen Della Portas für die Farnese um 1560, wird allerdings von der Forschung für sehr wahrscheinlich gehalten. Vgl. Bertrand Jestaz: *Copies d'antiques au palais Farnese. Les fontes de Guglielmo Della Porta*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome* 105 (1993), S. 7–48; hier S. 21–23.
- 70 Den Beleg für die enge Beziehung zwischen Panvinio und Alessandro Farnese liefert Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri*, Venedig 1584, S. 468: [Onofrio Panvinio] »e stato sempre amato, accarezzato favorito presentato e provisionato dal Cardinal Farnese«, s. auch Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, Traugott Bautz, 14 Bde., Herzberg 1990–, Bd. VI, 1993, Sp. 1486–1489, s. v. Onofrio Panvinio (Adolar Zumkeller); Hubert Jedin: *Onofrio Panvinio*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. von Josef Höfer, Bd. VIII, Freiburg 1963, S. 31.
- 71 Alfonso Chacon, *Historia utriusque Belli Dacici A Traiano Cesare Gestis, ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*, Roma 1576. Die betreffenden Reliefeinträge in Chacon's Kommentar, bei denen in Anlehnung an Panvinios Forschungen und unter Heranziehen antiker Autoren die »camilli« in aller Ausführlichkeit beschrieben und identifiziert werden, sind die Nummern 74, 242, 261, 264, 266.
- 72 Die Bezeichnung der »Camillus«-Kopie im Kaufvertrag Della Portas als »Cingera« (Anm. 69) bezeugt lediglich, dass in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts die »Zingara«-Benennung

der kapitolinischen Bronze weiterhin geläufig gewesen sein muss (vgl. auch Cellinis Bericht, Anm. 23). Dass das Vorkommen dieses volkstümlichen Spitznamens in den Quellen jedoch eine gleichzeitige Identifizierung der Figur als »Diener« nicht zwangsläufig ausschließt, legt der kritische Unterton des »Camillus«-Berichtes von Aldrovandi, in dem beide Bezeichnungen nebeneinander Erwähnung finden (Anm. 22 und 51), eindeutig dar. Panvinios Forschungen zur antiken Religion markieren, wie aufgezeigt, einen Meilenstein innerhalb der zwiespältigen »Camillus«-Rezeptionsgeschichte. In Anbetracht der hier vorgeschlagenen Einflussnahme und Anregung Panvinios in Bezug auf die Anfertigung der »Camillus«-Kopie Della Porta ist daher davon auszugehen, dass die Kenntnis der antiken Ikonographie eines Opferdieners auch den Farnese-Auftraggebern geläufig gewesen sein dürfte.

- 73 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MA 2222 (H. 1,38 m) und MA 2223 (H. 1,36 m), s. Katrin Kalveram: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, Worms am Rhein 1995, Nr. 101–102, S. 214 f.
- 74 Mit der hier aufgestellten Hypothese kompatibel zeigt sich die übereinstimmende Bezeichnung der »Camilli«-Kopien bei ihrer gemeinsamen Erwähnung in den frühesten Villa Borghese-Führern als »statue antiche [...] di due servi«, s. Giacomo Manili: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, S. 83; Domenico Montelatici: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1700, S. 212. Dass solche Namensspielereien die Borghese-Selbstinszenierung durchaus bestimmt hatten, hat die Forschung am Beispiel der Aeneas-Anchises-Gruppe Gianlorenzo Berninis längst erkannt. Dort wird in der visuellen Metapher des Tragens und Getragen-Werdens das Nepotismussystem sinnfällig zum Ausdruck gebracht, während das Werk durch die etymologische Auslegung des Namens des Kardinals Scipione Borghese – »scipio« ist der Knotenstock, auf den man sich in der Antike stützte – zusätzlich einen überraschend persönlichen Bezug zu der Person des Auftraggebers offenbart. Zum »argumentum a nomine«, s. Rudolf Preimesberger: Pignus Imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneasgruppe, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hg. von Friedrich Piel, Jörg Träger, Tübingen 1977, S. 322 und Anm. 104.
- 75 Haskell, Penny 1981 (Anm. 11), S. 169.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Singer, DAI Rom, Inst. Neg. 1967.0010, su gentile concessione dell'Archivio Fotografico dei Musei Capitolini.– Abb. 2: Bibliothèque nationale de France.– Abb. 3: Giovanni Battista de Cavalieri: Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus Liber, Roma 1584, mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut.– Abb. 4: Ashmolean Museum, Oxford. – Abb. 5: Rosenbach Museum & Library, Philadelphia.– Abb. 6: bpk/Kupferstichkabinett, SMB/ Jörg P. Anders.– Abb. 7: John Bulwer: Chirologia or the natural language of the hand, London 1644. – Abb. 8: Sasaini, DAI Rom, Inst. Neg. 1957.1181, su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Archeologica di Roma. – Abb. 9: DuChoul, Guillaume, Discours de la religion des anciens Romains illustre (The Renaissance and the gods, no. 9), Reprint of the 1556 ed. published by G. Rouille, New York/London 1976, S. 290. – Abb. 10: per gentile concessione della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Neg. N. 14033. – Abb. 11, 12: RMN / Musée du Louvre / Vertrieb bpk.

