

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

ADONIS ALS NARZISS: PROVENIENZ UND BEDEUTUNGSWANDEL
EINER STATUE AUS DER SAMMLUNG CESARINI*

LOTHAR SICKEL

Im Jahr 1772 gelangte die antike Statue eines jugendlichen Mannes zum Kaufpreis von 900 scudi aus dem römischen Besitz der Cornelia Costanza Barberini in das Vatikanische Museum, wo sie sich noch heute befindet (Abb. 1).¹ Die mit einer Höhe von 2,10 Meter deutlich überlebensgroße Skulptur galt damals als Darstellung des vom eigenen Spiegelbild verzückten Narziss. Ennio Quirino Visconti bemerkte jedoch bald, dass diese Interpretation nicht der ursprünglichen Konzeption der Statue entsprechen kann. Am rechten Oberschenkel trägt der Jüngling deutlich sichtbar eine klaffende Wunde (Abb. 2), die zweifelsohne zum antiken Bildkonzept der Skulptur gehört, die im zweiten Drittel des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein dürfte.² Die Wunde gibt einen klaren Hinweis darauf, dass der nackte Jüngling ursprünglich den von einem Eber tödlich verwundeten Adonis darstellen sollte. In der Linken hielt Adonis gewiss den Jagdspeer. Unterhalb der Wunde sind noch die Ansätze von vier Fingern einer Hand zu erkennen. Der Adonis war also keine Einzelfigur. Neben ihm stand wenigstens noch eine weitere Figur, die ihn am Oberschenkel berührte. Die von Amelung vertretene Annahme, es sei ein kleiner Amor gewesen, der die Wunde versorgte, erscheint im Hinblick auf die ikonographische Tradition des Adonis-Mythos plausibel. Die Szene der Wundpflege durch Venus und Putti ist auf Sarkophagreliefs verschiedentlich dargestellt (Abb. 3).³

Amelung ist indes auch zuzustimmen, wenn er den Rätselcharakter der Statue betont. Innerhalb der künstlerischen Tradition ist die Skulptur ein Unikum, denn vollplastische Darstellungen des Adonis sind nicht bekannt, und als Einzelfigur begegnet er nur selten. Ein Beispiel ist das Relief im Palazzo Spada zu Rom, das den verwundeten Adonis auf dem Rückweg von der Jagd zeigt.⁴ Einer Rekonstruktion aus archäologischer Perspektive fehlt es somit an geeigneten Vergleichsbeispielen. Von kunstgeschichtlicher Seite kann gleichwohl ein Beitrag zum präziseren Verständnis der Statue geleistet werden, indem im Folgenden dargelegt wird, wie es dazu kam, dass die Statue im späten 18. Jahrhundert entgegen klarer ikonographischer Indizien als Darstellung des Narziss gedeutet wurde. Zur Klärung dieser Problematik ist die frühe Provenienz des Adonis zu rekonstruieren.

*1 Adonis, Musei Vaticani,
Museo Pio-Clementino*

Die Geschichte der Statue lässt sich bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen. Sie gehörte damals zu der heute wenig bekannten Sammlung der Familie Cesarini und galt als Darstellung des Adonis.⁵ Ulisse Aldrovandi, der am Ende des Jahres 1549 nach Rom gekommen war, sah die Statue noch im Innenhof des Palastes des Giuliano Cesarini bei Torre Argentina: »Si trova nel cortiglio di questo palagio uno Adone ignudo in piedi ma senza

² *Adonis, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Detail mit der Wunde am Oberschenkel*

³ *Venus pflegt den verwundeten Adonis, Sarkophagrelief (Ausschnitt), Mantua, Palazzo Ducale*

braccia«.⁶ Bei der Identifizierung des Themas gab es für Aldrovandi offenbar keinen Zweifel. Seine kurze Beschreibung entspricht dem heutigen Befund der Statue. Bei ihrer Auffindung muss sie weitgehend vollständig erhalten gewesen sein. Die Beine waren unterhalb der Knie gebrochen, wurden aber

sorgfältig zusammengefügt. Der Kopf mit dem für Adonis untypisch kurzen Haar ist zugehörig und weist mit Ausnahme eines Risses am Halsansatz keine Bruchstellen auf.⁷ Ob es sich um ein Portrait handelte, kann weder bestätigt noch ausgeschlossen werden.⁸ Zweifelsohne wurde die Statue im 16. Jahrhundert zumindest einmal vollständig restauriert. Dabei könnte auch der Kopf überarbeitet worden sein. Ergänzt wurden jedenfalls die beiden Arme, die zum Zeitpunkt von Aldrovandis Besuch in Rom noch fehlten. Sie dürften in den Jahren um 1580 angefügt worden sein. Damals begann Giulianos Erbe, Giovan Giorgio Cesarini (1549–1585), eine kleine Besitzung bei San Pietro in Vincoli zu einer Stadtvilla auszubauen. Er ließ ein Galeriegebäude errichten, das die kostbarsten Stücke seiner ständig wachsenden Antikensammlung beherbergte.⁹ Der Adonis hingegen sollte im Garten der Villa aufgestellt werden. Die Restaurierung der Statue erfolgte im Hinblick auf diese neue Situation.

Einen Hinweis auf die Aufstellung der Statue in der Villa Cesarini gibt Fulvio Orsini in einem Brief an den Kardinal Odoardo Farnese vom 22. September 1593. Wenige Wochen zuvor hatten die Farnese von Giovan Giorgios Sohn Giuliano (1572–1613) eine Auswahl der besten Skulpturen aus der Sammlung Cesarini erworben.¹⁰ Der Adonis war nicht Teil dieses Handels. Möglicherweise verzichtete Farnese, um einem anderen Interessenten den Vortritt zu lassen. **Denn Orsini schreibt:**

»Il sudetto signor Alessandro [Sanguini] per compiacere al signor Cardinale Sforza, che desiderava la statua di Meleagro, o vero d'Adone secondo altri (il che non credo perchè non somiglia) ha pagato la detta statua cento cinquanta scudi, et ottenutela con molta difficoltà, per essere in un nicchio nel giardino da basso, dove era il fiume, et donatela al signor Cardinale Sforza.«

Orsinis Mitteilung ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Zum einen gibt sie einen wichtigen Hinweis auf die spätere Provenienz der Statue, der im Detail nachzugehen sein wird. Zum anderen wird in der Notiz angedeutet, dass sich das Verständnis der Statue inzwischen gewandelt hatte. In seiner Bezeichnung als Adonis oder Meleager beruft sich Orsini zwar noch auf die traditionelle Auffassung, wie sie durch Aldrovandi bezeugt ist. Er selbst war aber offenbar nicht dieser Ansicht oder zumindest im Zweifel. Der Grund für seine Skepsis ist in dem Umstand zu erkennen, dass die Statue seit der Restaurierung nicht mehr unmittelbar an einen Adonis erinnerte. Giovan Giorgio hatte ihr eine neue Rolle als Narziss zgedacht.

Mit diesem Titel ist die Statue in den »Icones statuarum« des Girolamo Franzini von 1589 reproduziert (Abb. 4). Der Holzschnitt zeigt sie spiegelver-

4 Anonym: »Narziss«, *Holzschnittillustration*
aus *Girolamo Franzini, Icones statuarum,*
Rom 1589

kehrt. Markantestes Merkmal ist der Haarschopf, während der Baumstumpf ohne das Tuch und sehr schematisch wiedergegeben ist. Die Inschrift nennt den Standort und die neue Deutung als »Narziss«. Sie ist der erste Nachweis für den Bedeutungswandel, den die Statue im Hause Cesarini erfahren hatte. Giovan Giorgio muss gewusst haben, dass die Statue eigentlich einen Adonis vorstellte. Mit seiner Entscheidung, sie in einen »Narziss« zu transformieren, gab er also einem Wunschbild den Vorzug vor dem archäologischen Kenntnisstand. Zu diesem Zweck waren die beiden Arme in einer Haltung ergänzt worden, dass sie eine Gebärde der Überraschung und Verwunderung anzeigen. Die Statue sollte nunmehr den Moment veranschaulichen, in dem Narziss sein Spiegelbild erblickt und darüber in Verzückung gerät. Statt des physischen Leids des Adonis wird eine innere Passion zum Ausdruck gebracht.

Möglicherweise ist der Bezug des Holzschnitts auf die Statue im Vatikan bislang deshalb nicht erkannt worden, weil die Illustration in den »Icones« nicht der heutigen Erscheinung der Skulptur entspricht. Es ist anzunehmen, dass der Holzschnitt nicht auf der Autopsie der Statue in der Villa Cesarini basiert, sondern auf einem anderen graphischen Vorbild, das bislang noch nicht identifiziert werden konnte.¹¹ Die Reproduktion bei Franzini dürfte gleichwohl den realen Zustand der Statue in den Jahren um 1589 annähernd getreu wiedergeben. Wenn der rechte Arm damals ebenso hoch erhoben war wie der linke, ist davon auszugehen, dass die Statue nach 1589 einer weiteren

Restaurierung unterzogen wurde, bei der der rechte Arm neu ergänzt wurde. Für diese Annahme spricht die Tatsache, dass nur die rechte Hand Verbindungsstege zwischen den Fingern aufweist. Gerade die künstlerische Unzulänglichkeit des Holzschnitts lässt es als ausgeschlossen erscheinen, dass der Illustrator das Vorbild eigenmächtig verändert haben soll. Wann jene zweite Überarbeitung der Statue erfolgte, ist nicht genau zu bestimmen. Wahrscheinlich aber wurde der rechte Arm bald nach dem Erwerb der Statue durch die Barberini im Jahr 1630 erneuert. Darauf ist noch näher einzugehen.

Es ist anzunehmen, dass sich in oder unterhalb der Nische, in der die Statue stand, eine kleine Wasserfläche ausbreitete. Darauf verweist die nahe Gegenwart der Statue eines Flussgottes (>fiume<), die in Orsinis Brief erwähnt wird.¹² Möglicherweise wurde der »Narziss« sogar wie eine Brunnenfigur von Wasser umspült. Diese Assoziation wird durch die moderne Gestaltung des Baumstumpfes geweckt, der im Bereich der Wurzeln schneckenförmige Wellenformen zeigt, als sei dort ein Wasserlauf imitiert (Abb. 5). Die neue Inszenierung des Adonis als Narziss wäre demnach sehr effekthaft gewesen, wie es den Vorlieben der Zeit und insbesondere denen des Giovan Giorgio Cesarini entsprach.

Das lyrische Konzept der Inszenierung erschließt sich auch aus dem Kontext anderer Statuen, die zusammen mit dem Adonis-Narziss in jenem unteren Garten aufgestellt waren. Das Bildprogramm lässt sich anhand eines Inventars der Villa Cesarini vom März 1616 rekonstruieren.¹³ Damals waren die prominentesten Stücke der Sammlung Cesarini zwar längst verkauft, aber einige weniger wertvolle Skulpturen standen noch an ihrem Platz. Nach Aussage des Inventares betrat man den >giardino da basso< durch ein Portal, über dem die Sitzstatue eines Philosophen aufgestellt war. Eine weitere Statue ei-

nes sitzenden Philosophen stand über einer der beiden Nischen in der Begrenzungsmauer des Gartens. In der Nische selbst befand sich die Statue eines liegenden Bacchus, die bislang nicht zu identifizieren war. Die zweite Nische war leer. In ihr muss bis 1593 der Adonis-Narziss gestanden haben. Besucher des Gartens sahen die Statue im Verbund mit einem sitzenden Apoll, der oberhalb der Nische auf der Mauer stand. Als 1616 das Inventar erstellt wurde, fehlte der Kopf des Apoll, was 20 Jahre zuvor nicht der Fall gewesen sein muss.¹⁴ Der Apoll aus der Sammlung Cesarini ist mit einer Statue zu identifizieren, die um 1622 zusammen mit den erwähnten Philosophenstatuen in den Besitz der Ludovisi gelangte. Die Skulpturen dienten zur Ausstattung der Villa des Kardinals Ludovisi auf dem Pincio. Heute gehören sie zum Bestand der Antikensammlung der Amerikanischen Botschaft in Rom.¹⁵ Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde der Kopf des Apoll ergänzt (Abb. 6). Die Statue hat nunmehr eine Höhe von 1,42 Meter. Anhand dieser Angaben lässt sich leicht eine Vorstellung des Wandaufnisses mit den beiden übereinander stehenden Skulpturen gewinnen. Das Ensemble dürfte eine Gesamthöhe von etwa fünf Metern erreicht haben.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Aufstellung der Statuen einem klar definierten Programm folgte. Sicher ist jedoch, daß Giovan Giorgio Cesarini die philosophisch-poetischen Stimmungen seiner Zeit aufgriff und nach seinen Vorstellungen umzusetzen suchte. Als Beispiel idyllischer Tragik ist der Mythos des Narziss in der Kunst, Literatur und Emblematik der Renaissance vielfach behandelt worden.¹⁶ Darstellungen in der Skulptur waren am Ende des 16. Jahrhunderts jedoch überaus selten.¹⁷ Ein Beweggrund für die Umgestaltung des Adonis in einen Narziss ist daher auch in der ausgeprägten Konkurrenz zwischen den römischen Sammlern zu erkennen. Man suchte sich gegenseitig an Originalität zu überbieten. Skulpturen, von denen man meinte, sie würden Adonis darstellen, waren in Rom vielerorts zu sehen. Die berühmteste von ihnen stand bekanntlich im Haus des Francesco Fusconi nahe beim Campo dei Fiori und befindet sich heute ebenfalls im Vatikan.¹⁸ Einen antiken Narziss aber hatte kein römischer Sammler vorzuweisen. Der Hauptgrund für die Umwandlung der Statue war aber gewiss die thematische Affinität des Narziss-Mythos zur Gartenanlage.

Der »Narziss« gehörte bald nach seiner Aufstellung zu den prominentesten Skulpturen in der Villa Cesarini. Die besondere Wertschätzung ist daran zu ermesen, dass die Statue in Franzinis Kompendium der schönsten Bildwerke Roms aufgenommen wurde (Abb. 4). In den »Icones statuarum« ist außer dem

6 Apoll, Rom, Palazzo Margherita, Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika

»Narziss« sonst nur noch eine Statue aus der Sammlung Cesarini, nämlich die berühmte Venus Kallipygos, vertreten.¹⁹ Im Hinblick auf die Rezeption der Statue am Ende des Cinquecento ist indes verwunderlich, dass Fulvio Orsini in seinem Brief vom September 1593 keinen Hinweis auf die neue Deutung der Statue gibt, obwohl die Interpretation als »Narziss« spätestens seit Franzinis Publikation von 1589 gewissermaßen vorgeschrieben war. Dass die Bedeutung der Statue je nach Sachkenntnis des Betrachters changierte, mag gleichwohl den Intentionen Giovan Giorgios entsprochen haben. Immerhin sind Adonis und Narziss gleichermaßen Sinnbilder der Metamorphose. Die

7 »Narziss«, 1616 von Guillaume Berthelot restauriert,
Paris, Musée du Louvre

literarisch fundierte Verwandlung in Blumen mag im Kontext der Gartenanlage sogar sinnfällig gewesen sein.

Giovan Giorgios Umdeutung des Adonis in einen Narziss fand bald Nachfolge. Im Jahr 1616 schuf Guillaume Berthelot im Auftrag des Kardinals Borghese einen neuen Kopf sowie beide Arme zur Ergänzung eines antiken Torsos, der ab 1617 zunächst im Casino der Villa Borghese leicht erhöht auf einer Urne aufgestellt war und dort ebenfalls einen Narziss darstellen sollte (Abb. 7).²⁰ Wenige Jahre später schuf Orazio Censore eine Bronzekopie des »Narziss«, die auf dem zentralen Brunnen im hinteren Garten des Casinos aufgestellt

wurde und in das Wasserbecken hinab blickte, ähnlich wie es zuvor bereits der »Narziss« im Garten der Villa Cesarini getan haben dürfte.²¹ Der heute im Louvre bewahrten Statue ist indes leicht anzusehen, dass es sich bei dem von Berthelot ergänzten Torso um ein Exemplar vom Typus des berühmten Kroupezion und Krotola spielenden Satyrs (auch »Tanzender Faun« genannt) handelt, der am Ende des 16. Jahrhunderts aus der Villa Medici in Rom nach Florenz überführt wurde und seitdem in den Uffizien aufgestellt ist.²² Fachkundigen Besuchern der Villa Borghese dürfte der Zusammenhang ins Auge gesprungen sein, was Panegyriker des Borghese-Hofes wie Ludovico Leporeo natürlich nicht daran hinderte, Hymnen auf den »Narziss« zu verfassen.²³

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts befand sich der Adonis-Narziss aus der Villa Cesarini bereits im Besitz des Kardinals Francesco Sforza (1562–1624). Wann die Überführung erfolgte, lässt sich nicht genau bestimmen, aber der Bericht Orsinis, wonach es sich um ein Geschenk gehandelt habe, ist zutreffend. Der Name des Käufers »Alessandro Sanguini«, der angeblich 150 scudi für die Statue bezahlt hatte, wird von Orsini allerdings verfremdet wiedergegeben. Tatsächlich handelt es sich um den aus Neapel stammenden Alessandro de Sangro (1566–1633), der 1593 als Referendar beider Signaturen in Rom lebte.²⁴ Die Schenkung der Statue an den Kardinal Sforza mag der Förderung der eigenen Karriere an der römischen Kurie nützlich gewesen sein. Sie diente gewiss diesem Zweck. Namhaft ist Alessandro de Sangro als Begründer der bekannten Cappella di San Severo in Neapel, in der sich sein Grabmal befindet.²⁵

Die Aufstellung der Statue im Palazzo Sforza, der Cancelleria Vecchia, ist nicht näher dokumentiert. Gesichert ist lediglich, dass der Adonis Cesarini zu den Kunstschatzen gehörte, die nach dem Tod des Kardinals Sforza im September 1624 von der Apostolischen Kammer requiriert wurden, um die Verbindlichkeiten des Kardinals abzulösen.²⁶ Es vergingen allerdings sechs Jahre, bis die Bestände der ehemaligen Sammlung Sforza im Januar 1630 zum Verkauf ausgelobt wurden. Die Barberini ließen sich diese Gelegenheit nicht entgehen und erwarben die Sammlung komplett. Das Interesse galt primär der Gemäldesammlung, in der sich bedeutende Werke von Dürer, Raffael und Correggio befanden.²⁷ Daran gemessen war der Adonis-Narziss eigentlich eher eine Beigabe, deren Wert man aber sehr wohl erkannte. In einem Nebenraum der Sala dei Palafrenieri des Palazzo Barberini alle Quattro Fontane wurde die Statue im Rahmen eines neostoisch inspirierten Gesamtprogramms effektiv neu inszeniert.²⁸

8 *Cornelis Bloemart, »Narziss«, Kupferstich in Girolamo Teti: Aedes Barberinae, Rom 1644*

Für die Edition der »Aedes Barberinae« des Girolamo Teti von 1644 schuf Cornelis Bloemart einen Kupferstich, der die Statue in leichter Untersicht und mit dem erneuerten rechten Arm zeigt (Abb. 8). Die Gebärde ist nun verhaltener und sehr wahrscheinlich auf die erwähnte Neuinszenierung im Palazzo Barberini abgestimmt. Insofern ist anzunehmen, dass die Überarbeitung der Statue nach dem Erwerb durch die Barberini im Jahr 1630 erfolgte.

In der Sammlung Barberini galt die Skulptur »offiziell« als Darstellung des Narziss. Diese Deutung wird von Teti aufwendig entwickelt und erläutert. Er schreibt, der »Narziss« habe ein Pendant in Gestalt einer Venus gehabt, und um den Sinngehalt zu verdeutlichen, ist seiner Beschreibung ein langes Gedicht beigelegt, das Angelo Giori auf den »Narziss« verfasst hatte.²⁹ Tetis

Angaben werden durch das Inventar der Sammlung Barberini vom April 1644 weitgehend bestätigt.³⁰ Demnach standen die ebenfalls überlebensgroße Venus und der »Narziss« auf antiken Sockeln, die äußerst reich mit Reliefs und Inschriften verziert waren. Sie bildeten indes keine Gruppe. Die Zusammenstellung erfolgte sicher erst im Palazzo Barberini und ist Indiz für die hohe Wertschätzung, die der »Narziss« auch in der Sammlung Barberini genoss. Umso erstaunlicher ist es, dass die Statue im Inventar von 1644 noch immer als »Adonis« bezeichnet wird.³¹ Auf unbekanntem Wegen war das ältere Verständnis weiter tradiert worden und manifestierte sich hier erneut. Zu erklären ist dieser Sachverhalt wohl durch den Umstand, dass die Statue – entgegen der von Giovan Giorgio Cesarini vorgesehenen Lektüre – als »Adonis« in die Sammlung Sforza gelangt war und dort für etwa 40 Jahre in diesem Verständnis aufbewahrt wurde. Dokumentiert ist dies nicht, aber die irritierte Notiz des Fulvio Orsini von 1593 deutet darauf hin. Die Neuinszenierung im Palazzo Barberini als »Narziss« wäre demnach eine Wiederholung desjenigen Vorgangs gewesen, im Zuge dessen der Statue um 1580 in der Villa Cesarini erstmals diese neue Rolle beigemessen wurde.

Als »Narziss« verblieb der Adonis Cesarini im Besitz der Barberini. Das ältere Verständnis ging allmählich verloren. Die Statue scheint jedoch mehrfach den Standort gewechselt zu haben. 1671 ist sie im Besitz des Kardinals Antonio Barberini im Palazzo ai Giubbonari, dem römischen Stammsitz der Barberini, registriert. Um 1700 stand sie hingegen erneut im Palast bei Quattro Fontane. In beiden Inventaren wird der reich verzierte Sockel erwähnt, auf dem der »Narziss« also immer noch stand.³² Am Ende des 18. Jahrhunderts befand sich die Statue erneut im Palast in der Via Giubbonari, bis sie, wie eingangs erwähnt, 1772 in den Vatikan gelangte. Nur durch den lückenlosen Nachvollzug der Provenienz ist gesichert, dass es sich bei der Statue im Vatikan tatsächlich um dieselbe Statue handelt, die von Aldrovandi und Orsini als Adonis im Besitz der Cesarini beschrieben wird. Der von Amelung betonte Rätselcharakter der Figur ist somit wesentlich ein Resultat moderner Transformationen, die sowohl die äußere Erscheinung der Statue wie auch ihr inhaltliches Verständnis betrafen. Diesen Prozess galt es hier zu rekonstruieren.

ANMERKUNGEN

- * Der vorliegende Beitrag entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Geschichte und zum Kunstbesitz der Familie Cesarini, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert wurde. Für die kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath, Anna Seidel und Henning Wrede.
- 1 Walther Amelung: Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, 3 Bde., Berlin 1903–1936, Bd. 2, 1908, S. 594–597, Nr. 396 und Tafel 56, sowie Giandomenico Spinola: Il Museo Pio-Clementino, bislang 3 Bde., Città del Vaticano, 1996–, Bd. 2, 1999, S. 34–36, Nr. 39; *CensusID* 158551. Zur Provenienz aus der Sammlung Barberini vgl. auch den Kommentar von Lucia Faedo zu Hieronymus Tetius: Aedes Barberinae ad Quirinale descriptae, hg. von Lucia Faedo, Thomas Frangenberg, Pisa 2005, S. 488–489.
 - 2 Zur Datierung der Statue vgl. Henning Wrede: Consecratio in formam deorum: Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1981, S. 195, Nr. 1 (ohne Abbildung der Statue).
 - 3 Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 8 Bde., Zürich/München 1981–1999, Bde. I.1 und I.2, 1981, S. 222–229, s.v. Adonis (Brigitte Servais-Soyez) sowie Dagmar Grassinger: Die mythologischen Sarkophage, Teil 1, Berlin 1999, S. 70–90; 211–221, Nr. 43–67.
 - 4 Vgl. Stefan Lehmann: Die Reliefs im Palazzo Spada und ihre Ergänzungen, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, hg. von Richard Harprath, Henning Wrede, Mainz 1989, S. 221–263, sowie ders.: Mythologische Prachtreliefs, Bamberg 1996, zum Adonis-Relief dort S. 16–22.
 - 5 Die Publikation einer Monographie zur Villa Cesarini bei San Pietro in Vincoli ist für 2008 vorgesehen. Zu Teilergebnissen vgl. Lothar Sickel: Il *Cristo benedicente* di Raffaello nel testamento del vescovo Ascanio Cesarini, in: *Atti e studi – Accademia Raffaello*, N.S. (2008), sowie ders.: *La Roma Capitolina: Da Villa Cesarini al Campidoglio*, in: *Bollettino d'arte*, 93 (2008) (im Druck).
 - 6 Zur Beschreibung der Sammlung Cesarini vgl. Ulisse Aldrovandi: Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono, Venezia 1562, S. 221–224; *CensusID* 56817.
 - 7 Die Gestaltung des Haares und die Bohrung der Pupillen erlauben eine Datierung in das zweite Drittel des 2. Jahrhunderts. Zur Typik jener Erscheinungsmerkmale vgl. Klaus Fittschen: Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, Mainz 1999. Schwer zu deuten ist das Stirnband, das sonst eher als Attribut des Dionysos bekannt ist.
 - 8 Zu dieser Problematik vgl. Wrede 1981 (Anm. 2).
 - 9 Die Geschichte und Ausstattung der Villa Cesarini bei San Pietro in Vincoli wird im Zentrum der in Anm. 5 angezeigten Monographie stehen.
 - 10 Der von Roberto Zapperi aufgefundene Brief im Staatsarchiv zu Parma ist vollständig publiziert bei Christina Riebesell: Die Antikensammlung Farnese zur Carracci-Zeit, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rome 1988, S. 373–417; hier S. 381–382, Anm. 24. Der Aufsatz von Riebesell repräsentiert den gegenwärtigen Forschungsstand zur Erwerbung der Sammlung Cesarini durch die Farnese.
 - 11 Zur römischen Bildpublizistik als Quelle zur Beurteilung moderner Überarbeitungen antiker Statuen vgl. Peter Gerlach: Ein »Antinous« des Guglielmo della Porta? Zum Datum einer Restaurierung des »Hermes-Andros« des Belvedere, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F., 12, 1989, S. 151–178.
 - 12 Bei dem von Orsini erwähnten »fiume« handelt es sich um die Statue des »Oceanus« aus der Sammlung Fabi, den die Farnese 1593 von den Cesarini erwarben; *CensusID* 156757. Die Statue befindet sich heute im Nationalmuseum zu Neapel (Inv. 5977); vgl. Riebesell 1988 (Anm. 10). Anders als Riebesell vermutete, stammt die zweite Statue eines Flussgottes, die in

- der Sammlung Farnese als Pendant zum »Oceanus« fungierte (Neapel, Inv. 5976), nicht aus dem Besitz der Cesarini. Die Provenienz dieser Statue ist unklar.
- 13 Das Inventar datiert vom 17. März 1616; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, uff. 4, vol. 97, fol. 440 und 451. Auszüge aus dem Inventar publizierte bereits Theodor Schreiber: *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi*, Leipzig 1880, S. 26–27, Nr. I.
 - 14 »Item sopra le porte e nicchi del detto primo giardino l'infrascritte statue cioè nella nicchia sopra la porta piccola incontro la Madonna de Monti un Bacco à giacere et sopra detta nicchia un filosofo a sedere. Item sopra la nicchia compagna della sopradetta: un Apollo à sedere senza testa.«
 - 15 Zur Statue des Apoll und den drei Philosophen-Statuen aus der Sammlung Cesarini vgl. Beatrice Palma: *I marmi Ludovisi dispersi*, Roma 1986, S. 191–201, Nr. VII, 35–38.
 - 16 Claudia Nordhoff: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1992, sowie die Materialsammlung von Ursula und Rebekka Orłowsky: *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*, München 1992.
 - 17 Ein Beispiel ist Cellinis »Narziss« im Bargello zu Florenz. Die Statue entstand ab 1547 und befand sich beim Tod des Künstlers 1571 noch in dessen Atelier; vgl. John Pope-Hennessy: *Cellini*, London 1985, S. 231–232; 309, Anm. 39. Zu weiteren Beispielen vgl. Anm. 21.
 - 18 Die Statue wurde 1770 von Clemens XIV. erworben und war zunächst im Kapitolinischen Museum aufgestellt, *CensusID* 151522. Seit der Rückgabe aus Paris im Jahr 1816 steht der Meleager im Vatikanischen Museum; vgl. *Amelung* 1908 (Anm. 1), S. 33–38, Nr. 10. Im 16. und 17. Jahrhundert galt die Skulptur als Darstellung des Adonis. Erst 1704 widersprach Paolo Alessandro Maffei dieser Auffassung in seiner »Raccolta di statue antiche e moderne«.
 - 19 Girolamo Franzini: *Icones statuarum antiquarum urbis Romae*, Roma 1589, D 3. Die Skulptur ist dort als »Bellanatica« bezeichnet. Sie befindet sich heute ebenfalls im Nationalmuseum zu Neapel; vgl. *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli: La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese [...]*, Roma 1989, S. 156, Nr. 18 (Inv. 6020).
 - 20 Vgl. Katrin Kalveram: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms 1995, S. 115–119; 201–202, Nr. 83.
 - 21 Die Aufstellung der Bronzekopie zeigt ein Stich von Alessandro Specchi; vgl. ebd., Abb. 43, sowie Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus*, Stendal 2000, S. 145, Abb. 97. Einen Präzedenzfall bietet eine Skulptur im Victoria & Albert Museum zu London (Inv. 7560–1861, Höhe 91 cm). Sie galt früher als Darstellung eines Cupido von Michelangelo. Der Torso ist indes antik und wurde vermutlich von Valerio Cioli (ca. 1529–1599) zu einem Narziss ergänzt. Auch in diesem Fall erfolgte die Überarbeitung wahrscheinlich im Hinblick auf eine Aufstellung der Statue als Brunnenfigur; vgl. John Pope-Hennessy: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 Bde., London 1964, Bd. 2, S. 451–455, Nr. 482.
 - 22 Die Skulptur ist erstmals 1597 im Bestand der Florentiner Sammlungen registriert. Zur Provenienz der Statue vgl. zuletzt Jacquelin Biscontin: *Nouveauté et remarques sur le »Faune Dansant« des Offices*, in: *Xenia antiqua* 10 (2001), S. 207–218. Die Annahme von Kalveram, der Faun sei in Rom wenig bekannt gewesen, ist durch die neuere Forschung widerlegt.
 - 23 Vgl. Kalveram 1995 (Anm. 20), S. 118.
 - 24 Zur frühen Karriere des Alessandro de Sangro vgl. Christoph Weber: *Die päpstlichen Referendare: 1566–1809*, bislang 3 Bde., Stuttgart 2003–, Bd. 3, 2004, S. 876–877. Die Schreibvariante des Familiennamens »Sanguini« begegnet primär bei römischen Autoren. Sie findet sich auch in der Korrespondenz des Kardinals Francesco Maria del Monte; vgl. Zygmunt Wązbiński: *Il viaggio del Cardinale Francesco Maria Del Monte a Napoli negli anni 1607–*

- 1608, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti, hg. von Stefania Macioce, Roma 1996, S. 42–62.
- 25 Vgl. Oderisio de Sangro: Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero, Roma 1991, S. 158–159; Marina Causa Piccone: La Cappella Sansevero dal 1590 al 1652, in: Barocco napoletano, hg. von Gaetana Cantone, Roma 1992, S. 581–598.
- 26 Archivio di Stato di Roma, Segretari RCA, vol. 2053, fol. 353–363 und 374–376. Das Inventar erfasst die Skulpturen nur summarisch: »Nella Galleria – Una statua intiera. [...] Nella sala delle statue – [...] Cinque statue di pietre diverse.« Der Adonis war vermutlich die »statua intiera« in der Galerie.
- 27 Lucia Calzona: I quadri Sforza di Santafigora: storia di una collezione occultata, in: I Barberini e la cultura europea del Seicento, Atti del Convegno Internazionale (Roma 2004), hg. von Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, S. 71–82.
- 28 Vgl. Faedo, Frangenberg 2005 (Anm. 1). Zur Programmatik der Statuenaufstellung vgl. die Rezension zu Faedo und Frangenberg von Ingo Herklotz in: Journal für Kunstgeschichte 11 (2007), Heft 2, S. 126–132.
- 29 Zum lateinischen Text der Dichtung und dessen italienischer Übersetzung vgl. Faedo, Frangenberg 2005 (Anm. 1), S. 488–491.
- 30 Die Statue der Venus befindet sich heute im Prado zu Madrid (Inv. 1999/5); vgl. Faedo, Frangenberg 2005 (Anm. 1), S. 45–46.
- 31 »Nell’anticamera [...]: Una statua di Venere maggiore del naturale, con un pomo nella sinistra con un panno, che la copre in parte, sopra un piedestallo, con scrittione, con 2 angoli che sostengono un festone, con 2 aquile sotto, con altri bellissimi intagli. [...] Una statua di Adone tutta nuda maggiore del naturale, che guarda in terra con meraviglia, con un tronco dalla banda sinistra con un panno sopra un piedestallo, con l’iscrittione, con 2 angoli, aquile, e molti altri bellissimi intagli simili alla retroscritta statua di Venere.« zitiert nach Marilyn Aronberg Lavin: Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art, New York 1975, S. 181, Nr. 657 und 659.
- 32 Inventar von 1671: »Una statua di grandezza di palmi 10 di un giovane che riguarda in terra in atto di ammirazione, con suo piedestallo antico figurato et intagliato, di singolare maniera no. 1–4000.«; zitiert nach ebd., S. 325, Dokument IV. INV 71, Nr. 700. Inventar von 1692–1704: »Una statua in piedi rappresentante un Narciso con un tronchetto à canto sopra di una base di marmo intagliata con festoni di frutti, teste, e lettere.« Ebd., S. 445, Dokument VI. INV.92–04, Nr. 456.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 5: Vatikanstadt, Musei Vaticani. – Abb. 3: Grassinger 1999 (Anm. 3), Tafel 48.1. – Abb. 4: Rom, Biblioteca Casanatense. – Abb. 6: Rom, Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika. – Abb. 7: Kalveram 1995 (Anm. 20). – Abb. 8: Rom, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.

