

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 8 · 2006

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

www.census.de/pegasus.htm

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter, Anne Leicht, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

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

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

ISSN 1436-3461

INHALT

| | |
|---|-----|
| Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i> | 5 |
| The Codex Stosch: Surveys of Ancient Buildings by Giovanni Battista da Sangallo <i>Ian Campbell / Arnold Nesselrath</i> | 9 |
| Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte? <i>Luca Giuliani</i> | 91 |
| Neuplatonische Elemente und deren Ironisierung in einem unbekanntem Loblied von 1539 zum Apoll im Belvedere. Untersuchungen zu den »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra la statua d'Apollo« oder die Capricci des Eurialo <i>Annalis Leibundgut</i> | 117 |
| Alte Bekannte. Zur Identifizierung verschollen geglaubter antiker Bildnisse <i>Klaus Fittschen</i> | 169 |
| A Frame for the Barberini / Oldenburg »Rape of Europa« Mosaic <i>Jennifer Montagu</i> | 195 |
| Die romantische Transformation der Antike im Alten Museum Berlins <i>Henning Wrede</i> | 207 |
| J. B. Trapp. 16. 7. 1925 – 14. 7. 2005 <i>Arnold Nesselrath</i> | 253 |
| L'Association des Historiens de l'Art Italien (AHAI) | 267 |

VORWORT

Im soeben erschienenen, den Jahren 1950 bis 1956 gewidmeten Band III der Korrespondenz Erwin Panofskys findet sich unter dem Datum des 30. Juli 1950 ein Brief von William S. Heckscher an Panofsky, in dem es am Ende heißt:

»Harry's wife, Phyllis, and I have been working on the Census of Antiques. I hope that Frankfort will write to you more officially about the enterprise. What we have done so far is the evolving of mechanics by which a number of people can contribute to a centralized depository of information. / Strangely, or typically, some of the older people around here, Kurz, Gombrich, Mitchell, are strenuously against the whole scheme. Bing and Wittkower are in favor. Frankfort holds a middle line. From what I have seen so far I believe that very much could come out of systematic reading of sources.«¹

Der Brief dokumentiert, dass Heckscher über die anfänglich mit ihm geführten Konsultationen² hinaus auch vier Jahre nach dem Beginn des *Census of Antique Works Known in the Renaissance* noch mit dem Projekt verbunden war und großes Interesse daran hatte. Nachdem Panofsky anders als Krautheimer und Lehmann-Hartleben zunächst nicht von Saxl für das Unternehmen zu gewinnen gewesen war,³ klingt die Briefstelle seines vormaligen Schülers Heckscher wie ein letzter Versuch ihn zu überreden. Immerhin erwähnt er in einem Schreiben vom 18. 11. 1953 Heckschers Arbeit für das Projekt lobend.⁴

Gemäß Panofskys berühmtem Satz über kunsthistorische Forschung: »We do not have to worry about anything except the facts«, hatte Heckscher offenbar seinen ehemaligen Lehrer von seinem sachlichen Ansatz zu überzeugen verstanden. Hingegen macht Heckschers brieflicher Bericht die alte Konfliktlinie deutlich, die das Wirken des *Census* von Beginn an häufig begleitet hat und bisweilen immer noch zu Missverständnissen über seine Aufgabe führt. Es geht darum, eine sauber erforschte Grundlage von Fakten zu legen, auf der das Nachleben der Antike in alle erdenklichen Richtungen untersucht werden kann und sinnvolle Hypothesen aufgebaut werden können. Dass Gertrud Bing, engste Mitarbeiterin Aby Warburgs in Hamburg und spätere Nachfolgerin von Henry Frankfort als Direktor des Warburg Institute, und Rudolf Wittkower, Emigrant aus Köln, ab 1949 Professor am University College der University of

London, einem beträchtlichen Widerstand bei der Integration des Projektes am Institut begegneten, hat exemplarische Züge. Otto Kurz war als Emigrant aus Wien seit 1949 erster Bibliothekar am Warburg Institute; mit ihm eng verbunden war der ebenfalls aus Wien emigrierte Ernst Gombrich, der als Senior Research Fellow am Warburg Institute forschte, sowie Charles Mitchell, der damals als Lecturer am Warburg Institute wirkte, der aber schließlich den sachlichen Ansatz unterstützt und mit Erna Mandowsky eine erste Edition aus den umfangreichen Materialien des Pirro Ligorio vorgelegt hat.⁵ Im *Census* sind Ligorios Manuskripte heute in Microfilm-Ausdrucken konsultierbar, eine konsequente Fortsetzung der Arbeit von Mandowsky und Mitchell steht aber nach wie vor aus. Die systematische Erfassung der Quellen ist von den Kritikern offenbar als Schwächung eines vermeintlich authentischen Zuganges zur Antike und deren Rezeption verstanden worden. Wo die Regeln eines »*Census*« im strengen Wortsinn gelten, würde – so hat immer wieder einer der Kritikpunkte geheißt – der Eros des Zuganges gemindert. Die Vorbehalte wirken als ebenso bezeichnend wie der Umstand, dass sie auch durch die eine »Mittellinie« haltende Position von Henri Frankfort, Nachfolger von Fritz Saxl als Direktor des Warburg Institute, überwunden werden konnten.

Nun, da der *Census* als Datenbank weitreichender zugänglich ist als der Kartenindex unter der liebenswerten Führung von Ruth Olitsky Rubinstein in der Photo Collection des Warburg Institute, wirkt die alte Spannung immer noch befruchtend, wenn er konsultiert und benutzt wird. Der *Census* wurde im Jahre 1946 gegründet, um intrinsisch zu zeigen, dass die systematische Erschließung die deutende Analyse nicht erschwert, sondern bedingt. Wie seinerzeit am Warburg Institute die Editionen der Zeichnungsbücher neben dem »Card Index« produziert wurden, stehen heute dem Internetzugriff auf die Daten und Abbildungen Publikationen wie der *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* und »*Cyriacus. Studien zur Rezeption der Antike*« sowie Dissertationen und Magisterarbeiten gegenüber. Das sechzigjährige Bestehen des *Census* koinzidiert ausgerechnet am 14. Januar 2006 mit der fünfhundertsten Wiederkehr des Jahrestages der Auffindung des Laokoon, eines der berühmtesten antiken Monumente, ein zentrales Forschungsobjekt des *Census* und ein Leitstern. Damit ist unumwunden das 500jährige Bestehen der Vatikanischen Museen verbunden, die mit der Erwerbung des Laokoon durch Papst Julius II. begonnen haben – ein Ankauf, der eine der gewaltigsten Folgen von Nachleben der Antike in Gang gesetzt hat.⁶ Vor 25 Jahren haben Joe Trapp und Jennifer

Montagu dem *Census* neue Impulse gegeben und eine neue Ära eingeläutet, damals begann außerdem die Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Hertziana unter den damals neuen Direktoren Matthias Winner und Christoph Luitpold Frommel sowie dem wohlwollenden Rat des emeritierten Direktors Wolfgang Lotz. Schließlich bezieht der *Census* seit nunmehr 25 Jahren architektonische Monumente gemeinsam mit den figürlichen ein.

Astrologischen Themen und der Analyse sowie der Erstellung von Horoskopen hat immer ein großes Interesse am Warburg Institute gegolten; man denke nur an Saxls Analyse des Horoskops des Sieneser Bankiers Agostino Chigi in dessen Villa Farnesina in Rom⁷. Die Herausgeber des *Pegasus* freuen sich, unter dieser Konstellation von Jubiläen des Jahres 2006 und als Gedenkheft für J. B. Trapp einen Band mit Beiträgen präsentieren zu können, die in der Subtilität der Erschließung des Materials zugleich von der Kraft ihrer Thesenbildung erfüllt sind und die im besten Sinn in das Fach hinein und darüber hinaus in Nachbardisziplinen zu blicken vermögen. Es ist, so hoffen wir, ein angemessenes Jubiläumsheft geworden!

Die Herausgeber

ANMERKUNGEN

- 1 Erwin Panofsky. Korrespondenz 1950 bis 1956, hg. von Dieter Wuttke, Wiesbaden 2006, Nr. 1383, S. 59.
- 2 J. B. Trapp: The Census: its Past, its Present and its Future, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 1 (1999), S. 15–16.
- 3 Trapp 1999 (Anm. 2), S. 16.
- 4 Panofsky 2006 (Anm. 1), Nr. 1652, S. 496. – Vielleicht hat Phyllis Bober an solche Äußerungen Panofskys gedacht, als sie während der Tagung zur Vorstellung des *Census* Retrieval Systems am Warburg Institute im März 1992 über seine Beziehung zum *Census* seine Haltung dazu positiver als allgemein bekannt erwähnte.
- 5 Erna Mandowsky, Charles Mitchell: Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in MS XIII B 7 in the National Library in Naples, London 1963.
- 6 S. dazu z. B. den Beitrag von Annalis Leibundgut zu Eurialo d'Ascoli in diesem Band und die Beiträge der Mitarbeiter des *Census* im Katalog der vatikanischen Jubiläumsausstellung »Laocoonte – Alle origini dei Musei Vaticani«.
- 7 Fritz Saxl: La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala della Farnesina, Roma 1934.

THE CODEX STOSCH: SURVEYS OF ANCIENT BUILDINGS
BY GIOVANNI BATTISTA DA SANGALLO

IAN CAMPBELL AND ARNOLD NESSELRATH

PREAMBLE*

In March 2005, the Edinburgh auction house, Lyon and Turnbull, consulted the authors about an album of drawings of ancient Roman buildings. Within days, it was established that, in the eighteenth century, the drawings had belonged to Philipp von Stosch and were thought to be Raphael's lost reconstruction of ancient Rome, but that, in fact, the draughtsman was Giovanni Battista da Sangallo. One of the present authors prepared a descriptive catalogue for the sale of the album, given the name the »Codex Stosch«, in July 2005. The present article goes beyond that catalogue and tries to answer outstanding questions about the dating of the drawings, their purpose, and their relationship, if any, with Raphael and other draughtsmen of his period. We begin with a short description of the volume, which was acquired by the RIBA British Architectural Library in May 2006.¹

DESCRIPTION

The vellum binding, which certainly dates after 1706, and probably from around 1760, on the evidence of the endpapers,² contains 23 folios, all roughly 278 × 210 mm in size, of which only folio 3, 4 and 17 are single sheets, the rest making up ten bifolia. Folios 18/21 and 19/20 comprise a gathering. Several carry an anchor watermark very similar to examples on paper used around 1517–22.³

Out of a total of 46 pages 43 carry drawings. All are executed in brown ink, with signs of the use of stylus for straight lines and compass for curves. Black chalk seems to have been used only as underdrawing for the reliefs in the frieze of the Temple of Antoninus and Faustina (fol. 10r) and for the corrections in the lettering of formal inscriptions (fols 11, 9v and 14r).⁴

The subjects of the drawings are reconstructions of temples and arches in Rome and two temples at Cori, south-east of Rome.

TABLE OF SUBJECTS

The whole Codex is reproduced at the end of the article.

| Folio | r/v | Subject |
|-------|-----|---|
| 1 | r | Arch of Titus: Front Elevation |
| 1 | v | Arch of Titus: Section and Details |
| 2 | r | Janus Quadrifrons: Plan and Detail |
| 2 | v | Janus Quadrifrons: Elevation and Part-section |
| 3 | r | Cori, Door of Temple of Hercules: Elevation and Details |
| 3 | v | ›Archi Triophali‹ (no drawings) |
| 4 | r | Cori, Temple of Hercules: Side Elevation |
| 4 | v | Cori, Temple of Hercules: Plan and Details |
| 5 | r | Cori, Temple of Hercules: Front Elevation |
| 5 | v | Cori, Temple of Castor and Pollux: Plan |
| 6 | r | Hadrianeum: Plan |
| 6 | v | Hadrianeum: Side Elevation and Detail |
| 7 | r | Hadrianeum: Front Elevation and Section |
| 7 | v | Temple of Portunus: Plan |
| 8 | r | Temple of Portunus: Side Elevation |
| 8 | v | Temple of Portunus: Front Elevation |
| 9 | r | Temple of Antoninus and Faustina: Plan and Detail |
| 9 | v | Temple of Antoninus and Faustina: Front Elevation |
| 10 | r | Temple of Antoninus and Faustina: Side Elevation |
| 10 | v | Temple of Antoninus and Faustina: Details |
| 11 | r | S.Nicola in Carcere, Middle Temple: Plan |
| 11 | v | S.Nicola in Carcere, Middle Temple: Side Elevation |
| 12 | r | S.Nicola in Carcere, Middle Temple: Front Elevation and Detail |
| 12 | v | S.Nicola in Carcere, North Temple: Plan |
| 13 | r | S.Nicola in Carcere, North Temple: Front Elevation and Section, and Details |
| 13 | v | S.Nicola in Carcere, North Temple: Side Elevation |
| 14 | r | S.Nicola in Carcere, Doric Temple: Plan |
| 14 | v | S.Nicola in Carcere, Doric Temple: Side Elevation and Details |
| 15 | r | S.Nicola in Carcere, Doric Temple: Front Elevation and Door |
| 15 | v | Temple of Vespasian: Plan |
| 16 | r | Temple of Vespasian: Front Elevation and Details |
| 16 | v | Temple of Vespasian: Side Elevation |

| Folio | r/v | Subject |
|-------|-----|--|
| 17 | r | Temple of Vespasian: Details |
| 17 | v | Largo Argentina, Temple A: Plan |
| 18 | r | Blank |
| 18 | v | Temple of Saturn: Plan |
| 19 | r | Temple of Saturn: Front Elevation and Details |
| 19 | v | Rome, Temple of Castor and Pollux: Plan |
| 20 | r | Rome, Temple of Castor and Pollux: Front Elevation and Details |
| 20 | v | Rome, Temple of Castor and Pollux: Side Elevation |
| 21 | r | Ink Marks |
| 21 | v | Temple of Minerva, Forum of Nerva: Plan |
| 22 | r | Temple of Minerva, Forum of Nerva: Front Elevation and Details |
| 22 | v | Temple of Minerva, Forum of Nerva: Side Elevation and Details |
| 23 | r | Forum of Nerva: Details of the »Colonnacce« |
| 23 | v | Forum of Nerva: Details of the Temple of Minerva |

The table testifies that the draughtsman strove to represent the monuments comprehensively with plans, front and side elevations, sections and details, all of which are in orthogonal projection, except for one detail of the door of the Temple of Hercules at Cori (fol. 3r), which is depicted axonometrically.⁵ Sections are the drawing mode most often missing, possibly because, as in the case of the Temple of Antoninus and Faustina (fol. 9v), no evidence of the interior survived. Where there was some internal evidence, such as the Hadrianeum (fol. 7r), a section is usually included.

The monuments are fully, and, where we can check, accurately, measured using the »piede antico«, the ancient Roman foot (294.5 mm) divided into 16 »dita« (fingers), except for the temples at Cori, which are instead measured in »palmi romani« (Roman palms), the standard unit of length in medieval and early modern Rome, which measured 223 mm, and was divided into 12 »oncie« (inches).⁶ Several of the drawings include scales.

Despite the poor quality of paper, the drawings are highly finished and usually accompanied by rather formulaic inscriptions identifying the subjects, written in a formal italic hand, often placed symmetrically above or below the drawings. In some cases, such as most of the Latin inscriptions on monuments (fol. 12r) and some of the captions (fol. 5r), the lettering is written with a thicker pen, suggesting they were added sometime after the rest, although by the

1 a, b ›Fragmentum epistolae Coelii Calcagnini a[d] Jac. Zieglerum‹, an extract from the Calcagnini Letter, transcribed by Philipp von Stosch

same hand. Some of these later inscriptions have corrections in black chalk, which must have been added even later (fol. 9v). Human figures are sometimes included, explicitly to give a sense of scale to the buildings depicted, as the annotation on the side elevation of the Hadrianeum (fol. 6v) tells us: »Quelle fiurine son grande de Quanto naturale« (>those small figures are as big as natural<).⁷ They also impart a liveliness rarely found in architectural drawings, which undoubtedly enhances their attractiveness. Some sheets also have headings (>Temples<, >Triumphal Arches< and >Doors<; fols 3r, 3v, 4v, 23r) indicating that the drawings were to be ordered by building types or parts.⁸

The layout of the drawings on the page, the presence of figures, the formal nature of the inscriptions, and the explicitly recorded measurements all suggest that they were preparatory material to be worked up for presentation and/or publication.⁹ However, given that we have only two arches, and one door treated independently, compared with thirteen temples, there must have been at least an intention to include more material. Page numbers in ink from 1–46, indicate that nothing has been lost since they were added, but in style they could be as late as eighteenth century, and the fact that they are all upside down and start from the last folio demonstrate that they do not represent the original arrangement. More helpful are graphite folio numbers at the bottom right corner of each recto, beginning with 4 and running to 26, revealing that we are certainly lacking three folios. Since graphite only begins to be used in drawings from the late sixteenth century, and the condition of several sheets suggests they were poorly treated at some early stage in their history, it is possible that they were originally more sheets. The arbitrary placing of the subject headings (see above) certainly implies that the present foliation does not reflect their originally intended order.¹⁰

Besides the bound sheets, there is one unbound bifolium, 280 mm × 420 mm, with a horn watermark and bearing writing in Latin in an eighteenth-century italic hand (figs 1 a, b). It is headed »Fragmentum epistolae Coelii Calcagnini a[d] Jac. Zieglerum« (>Fragments of a letter of Celio Calcagnini to Jacob Ziegler<), and consists of extracts from the letter pertaining to the translation of Vitruvius, undertaken for Raphael (1483–1520) by Fabio Calvo (c. 1440–1527), and to Raphael's own graphic reconstruction of Rome, adumbrated in his famous letter to Pope Leo X (r. 1513–21), which is discussed below. Calcagnini's original letter was written about 1519, first published in 1544, and again in 1687, which is the version copied here.¹¹

BARON PHILIPP VON STOSCH AND JOHANN JOACHIM
WINCKELMANN

In 1754, an account of the antiquarian activities of Baron Philipp von Stosch (1691–1757) was published in a work collecting the lives of major Enlightenment figures across Europe.¹² Stosch was born in Prussia to a minor noble family so poor that it had abandoned the title, but Philipp resumed it to facilitate his European travels, which he began at the age of eighteen.¹³ A voracious collector of gems, coins, books, prints and drawings he financed his passion by a variety of means, including, from 1722, spying on the Jacobite court of the Old Pretender in Rome. While in Rome he published a work on antique engraved gems and cameos, which established his scholarly credentials.¹⁴ In 1731, after his cover as a spy was blown, he retreated to Florence, where the British government continued to pay him a pension until his death, even though he could only furnish them with second hand observations on the Stuarts. It was Stosch who, in 1755, recommended Johann Joachim Winckelmann (1717–68) as librarian to his old patron and friend in Rome, Cardinal Alessandro Albani (1692–1779), despite only knowing the art historian through correspondence.

A sequel to the 1754 article appeared in 1757, which gives an overview of Stosch's collections, among which occurs the earliest reference to the Codex Stosch:

»Mit der eigenen Hand des Rafael d'Urbino auf Kosten Leonis X. nachgemessene Zeichnungen; als welcher Pabst bis auf den tiefsten Grund der alten Gebäude zu Rom graben ließ. Der andere Theil dieser zu gleichem Zweck gefertigten Zeichnungen ist in den Händen des Lords Grafen von Leicester. Sie waren aber alle mit der Absicht gezeichnet, um unter der Aufsicht des Balthasar Castiglione einen vollständigen Abriß des alten Roms zu liefern.«¹⁵

The reference to the drawings attributed to Raphael owned by Lord Leicester is to an album containing drawings of miscellaneous antiquities, including a few buildings, which Thomas Coke (1691–1759), created Earl of Leicester in 1744, acquired in Rome during his Grand Tour which lasted from 1712 until 1718. It remains in the library of Holkham Hall in Norfolk, which Coke began building in the 1730s, but its fame has long since diminished and it is now recognized that none of the drawings has anything directly to do with Raphael, being by 23 different late fifteenth- and early sixteenth-century hands.¹⁶ It may

be difficult for us to understand how the Holkham Hall Album should ever have been bracketed with the very different Codex Stosch, as two parts of Raphael's project to create a graphic reconstruction of ancient Rome, but, given that the former had left Italy by 1718, it is unlikely that anyone had direct knowledge of both or had seen them side by side.

Turning now specifically to the drawings of the Codex Stosch, until their rediscovery in 2005, Winckelmann's writings were the only other testimony to their existence. In September 1760, he wrote from Rome to Jean-Jacques Barthélemy (1716–95), Louis XV's keeper of the Cabinet of Medals in Paris as follows:

»En parcourant les Monumens de M. le Roy j'aurois souhaité qu'il ait vu les temples di Piesti ou Pesto, et pour la troisieme Epoque de l'Ordre Dorique le Prostile tout entier d'un temple Dorique à Cori, Ville située vers Veletri. Je le tiens copié d'un dessein du grand Raphael quand il étoit plus entier, avec toutes les mesures. Raphael fit un nombre de desseins quand il eût a executer le grand dessein de Leon X. Ces Colonnes Doriques ont le Collarino et le plinthe comme les Corinthiennes et des bâtons au[x] canelures presque à leurs tiers. Le Diametre des Colonnes est de $3\frac{1}{4}$ Palmes, la hauteur de 27–10 palmes. Les Intercolonnes de $5\frac{1}{2}$ p. l'Intercol. au milieu ou l'entrée $10\frac{3}{4}$ p. L'étreccissement de la porte étoit de $10\frac{2}{3}$ à 10–1 palmes ...«¹⁷

The specific measurements cited by Winckelmann are those found in the Codex Stosch (fols 3r–4v).

By this date, the drawings belonged to Philipp von Stosch's nephew, Wilhelm Muzell (1723–82). He had inherited the collection (and debts) on his uncle's death in November 1757, on condition that he assumed the surname Stosch, but to avoid confusion we will refer to him as Muzell-Stosch. It was he, who, in 1758, invited Winckelmann to Florence to write a catalogue of his deceased uncle's gem collection, published in 1760, which succeeded persuading Frederick the Great to buy the collection. As an appendix to the catalogue Winckelmann listed the 324 volumes of Stosch's »Atlas«. ¹⁸ This was an enormous project to amass maps, topographical and architectural prints and drawings of all the world, following the order of Jan Blaeu's multi-volume atlas, published in the mid-seventeenth century, but probably also inspired by Casiano dal Pozzo's »Paper Museum«, the seventeenth-century encyclopaedic collection of several thousand drawings and prints, ranging from antiquities and Aztec herbals to zoological specimens, which Cardinal Albani acquired in

1714, the year before he first met Stosch, who would certainly have known it during his residence in Rome.¹⁹

One would expect to find the drawings attributed to Raphael to appear in the Atlas, which was acquired ›en bloc‹ by the imperial library in Vienna in 1769,²⁰ but nothing exactly fits their description. Nor do they appear in the sale catalogue printed in 1758, of the baron's vast library of printed books and manuscripts, which was sold to the Vatican Library in February 1759.²¹

Winckelmann refers to them twice more, firstly in a letter to Muzell-Stosch in December 1760, where he writes about his hopes to include a note about them in his forthcoming ›Anmerkungen über die Baukunst der Alten‹ (›Remarks on the Architecture of the Ancients‹), which was evidently near completion, and asked Muzell-Stosch to send him a copy of a letter about the drawings and details of the book where the letter appears.²²

Finally in the ›Anmerkungen‹, published in 1762, Winckelmann refers in the main text to drawings by Raphael of the temple at Cori.²³ The accompanying footnote explains that the drawing belonged with drawings of other buildings, which together made up a volume of ›twenty something‹ sheets, in the ›museum of the renowned Herr von Stosch‹.²⁴ He goes on to say that Raphael made the drawings after he became architect of New St Peter's (1514), as part of the commission of Leo X to prepare a paper reconstruction of ancient Rome (see below). He gives his source of information on that project as a letter from Celio Calcagnini (1479–1541) to Jacob Ziegler (c. 1470–1549), published in a miscellany of letters appended to an edition of St Clement's two Epistles to the Corinthians.²⁵

By 1762, however, it is likely that the drawings no longer formed part of the Stosch ›museum‹. Muzell-Stosch may have originally intended to hold on to them, which would explain their omission from the Atlas, but the fact that they were bound in plain vellum with endpapers dating around 1760 (see above p. 9) suggests a sudden change of plan, perhaps connected with his extended visit to England which began in July 1760.²⁶ From his correspondence with Horace Walpole (1717–97) and the latter's with Horace Mann (1706–84), we know that Muzell-Stosch came primarily to find a buyer for his uncle's collections, but also to learn English and to find employment as a travelling companion to ›a young man of fashion‹.²⁷ He spent the first few weeks in London before moving to Salisbury for the autumn.²⁸ In early December he was in Bath (where Winckelmann's request for the Calcagnini transcription would have reached him) with the intention of being back in London within the month, although

he had not arrived by late January.²⁹ He was probably there by mid-April when he was elected to the Society of Antiquaries.³⁰ By August 1761, unable to afford to stay longer, and disappointed to have found neither buyer nor employer, he had started his return journey to Florence.³¹

London seems the most likely location for him to have sold the codex directly or through an intermediary to Anthony Askew M.D., who was accumulating one of the greatest private classical libraries known in England at his house in Hampstead, which was dispersed after his death in 1775.³² No item in the Askew sale catalogue resembles the codex and so we can assume that it remained the property of his heirs, who brought them to Pallinsburn, a minor country house in Northumberland, to lie unregarded on the shelves of its library for over two centuries.

Since 1762, Winckelmann's references have tantalized art historians but the mystery has remained unsolved until the appearance of the present volume, which entirely fits his description, and, hence, it seems appropriate to dub it the *Codex Stosch*.³³

AUTHORSHIP

Having rediscovered the drawings seen by Winckelmann, we can immediately dismiss the attribution to Raphael. The drawings and annotations are so close in both character and style to those by Giovanni Battista da Sangallo (1496–1548), brother of Antonio da Sangallo the Younger (1487–1546), illustrating and elucidating a copy of Sulpitius' first edition of Vitruvius' *De Architectura* (Rome, c. 1486), preserved in Rome, that we can conclude that he is also the draughtsman of the *Codex Stosch*.³⁴

One of the general characteristics shared by both sets of drawings is that the plans of peripteral temples (with columns on all four sides) are shown on stylobates (steps all the way round) following the Greek practice favoured by Vitruvius, rather than putting them on Roman-style podia. The fact that most of the temples were so buried that evidence for the podia was not visible could excuse Giovanni Battista's errors. However, in the case of the Doric temple at S. Nicola in Carcere (fol. 14r), he admits that *»Questa scalea non ci poteua essere tutta·p[er]che le scale du naltro tempio le impediuaano«* (*[t]here cannot have been all these steps here because the steps of another temple got in their way*) and the corresponding front and side elevations (fols 14v and 15r) both

correctly show the temple on a podium.³⁵ The same plan (fol. 14r), like all those of the peripteral temples in both sets of drawings, erroneously has the cella shown open at both ends, a feature derived from the first illustrated edition of Vitruvius, that of Fra Giocondo, published in Venice in 1511.³⁶

Another idiosyncrasy found in both sets of drawings is the occasional use of Roman numerals in place of Arabic for dimensions as on fols 13r, 17v, 18v and 19v of the Codex Stosch and on the plan of Vitruvius' basilica at Fano in the Corsini Incunabulum.³⁷

There are also strong correspondences between some of the individual drawings. The Corsini Incunabulum drawing illustrating the side elevation of an Ionic temple to elucidate Vitruvius' enigmatic ›scamilli in pares‹ (Vit. 3.4.5) makes the point well (fig. 2). The annotation below refers to the Temple of Antoninus and Faustina in the Roman Forum. The side elevation of that temple in the Codex Stosch (fol. 10r), includes identical latticed parapets between the columns of the porch, which are almost certainly taken from Roman coins depicting the temple, which show a fence in front.³⁸

From the similarities between the two sets of drawings, one might expect that they form part of a single project or at least were executed around the same time. However this does not appear to be the case. The drawings in the ›Corsini Incunabulum‹, which are sometimes on the wide margins of the printed pages and sometimes on interleaved folios (which Rowland believes were added in more than one campaign³⁹) fall into two broad groupings. Some are characterised by neat and careful draughtsmanship and are found mainly in the margins of the original book, the rest, which form the majority, are sketchier and occur both in the margins and on the interleaved folios. Similarly the accompanying annotations in Italian are sometimes in a neater hand and at other times in an untidy, hurried hand. This suggests that both the drawings and the annotations were executed in at least two phases, but definitive dating of these is not yet established. Based largely on dating the different handwriting styles, Pagliara suggests Giovanni Battista began work on the volume before 1531 and continued until the late 1530s.⁴⁰ Rowland instead puts the earliest drawings and annotations to the 1520s and the latest to after 1546.⁴¹

The Codex Stosch drawings, instead, have a stylistic consistency, which suggests they were executed in a single campaign (with the possible exception of the Cori drawings which are measured in a different unit). They are generally even more highly finished than those in the neater Corsini Incunabulum drawing group. The handwriting of the annotations, however, ranges from neat to untidy. The former is close to the earliest firmly attributed sample of Giovanni Battista's handwriting on a drawing datable 1521–4.⁴²

The date range 1521–4 corresponds well with the 1517–22 range of the anchor watermark found on the folios of the Codex Stosch (see above, p.9),

and some of the content of the annotations also point to an early dating. One example is the presence of the spelling mistake »iochinicho« instead of »ionicho« (fols 8r and 12r), which appears to display a lack of familiarity with basic architectural vocabulary for someone engaged in illustrating Vitruvius. If this were a solitary piece of evidence, one would be unwise to put too much weight on it since it could be a mere slip of the pen. In fact, »ionicho« appears correctly on fol. 8v and in the same paragraph on fol. 12r as the incorrect spelling. However, it has to be seen together with the identifications Sangallo gives to the three temples from the Forum Holitorium, which were incorporated into the Romanesque rebuilding of S. Nicola in Carcere: Honour for the southern Doric temple, Virtue for the north and »Templum Mariana« or the middle temple, which last he also describes as »dermodi« (fols 11r–15r).⁴³ These are not the conventional names given by humanist topographers but depend on a passage in Vitruvius 3.2.5: »... quemadmodum est in porticu Metelli Iovis Statoris Hermodori et ad Mariana Honoris et Virtutis sine postico a Mucio facta«, which can be translated »... just as there is in Hermodorus' Temple of Jove Stator in the Porticus of Metellus and, in the Temple of Honour and Virtue, made by Mucius, without a rear porch, near the Monuments of Marius«. Giovanni Battista has catastrophically misread the Latin, splitting into two the Temple of Honour and Virtue (which was on the slopes of the Capitoline not far from the Forum Holitorium), and taking »Mariana« to mean a third temple. He compounded his mistake by linking the middle temple, his »Templum Mariana«, with Hermodorus (»Dermodi«) instead of the Temple of Jove Stator.⁴⁴ It is difficult to believe Giovanni Battista could have gone so astray once he had access to translations of Vitruvius into Italian.⁴⁵

The earliest possibility is the manuscript translation by Fabio Calvo undertaken for Raphael to which Calcagnini refers in his letter of circa 1519 to Ziegler,⁴⁶ but, although it was physically present in Rome, we have no proof that it was accessible to Giovanni Battista. Secondly there is Cesare Cesariano's translation, the first printed, which was published in Como in 1521, but its distribution is believed to have been very limited and again there is no evidence Giovanni Battista knew it.⁴⁷ A third and most likely possibility is Lucio Durantino's 1524 Vitruvius, which plagiarised Cesariano's translation for the text together with the woodcuts from Fra Giocondo's Latin edition of 1511, a copy of which was owned and annotated by Giovanni Battista's brother, Antonio.⁴⁸ We do not know when he acquired it, but even if it did not reach Rome immediately after publication, Antonio could have brought it back with him from his

3 *Antonio da Sangallo the Younger: Studies of the temples at S. Nicola in Carcere; Florence, Uffizi, UA 1174r*

visit with Michele Sanmicheli (1484–1559) to the Veneto in spring 1526 (possibly accompanied by Giovanni Battista).⁴⁹ Annotations on some of Antonio's drawings of the Forum Holitorium temples in the Uffizi, reveal that he too thought they were Vitruvius' examples, identifying the Doric one with Jove Stator and the northern one with Honour and Virtue (fig. 3).⁵⁰ However, these names reveal a correct understanding of Vitruvius (apart from the siting of the temples) and must thus post-date the Codex Stosch, even though there are many correspondences between the actual drawings.⁵¹

There is, however, a problem in that the mistakes that display the misunderstanding of Vitruvius and the mis-spelled »iochinicho« are written in the untidy hand, which, if we were to date them on the basis of the untidier hand in the annotations to the Corsini Incunabulum, would put them into at least the 1530s if not 1540s. This would be improbably late given what we have argued about the access to translations of Vitruvius. It is difficult to conceive that the second phase of annotations, in the untidy hand in the Codex Stosch could have been added after 1530, and therefore we must include that Giovanni Battista had already begun to write in an untidy hand on occasion at some point later in the 1520s. In support of this are the annotations by Antonio the

Younger on his group of parallel drawings to those in Codex Stosch (see below, p. 23 f.), which appear to date to the 1520s.

To sum up, the strongest evidence for dating the Codex Stosch is the errors in understanding Vitruvius, which have to have been made before Giovanni Battista had access to an Italian translation, which could be as early as 1519, but was almost certainly by 1530. Such a dating is consistent with the watermark evidence, with the drawing style, with some of the handwriting of the annotations, and with those on the parallel drawings of Antonio.

RELATIONSHIP TO OTHER DRAWINGS FROM THE SANGALLO CIRCLE

Of the fifteen monuments represented in the album, only the drawings of the Temple of Castor and Pollux in Rome (fols 19v–20v), are completely unrelated to other drawings from elsewhere within the Sangallo Circle.⁵² The rest fall into three categories: the largest group of drawings, comprising ten subjects, has exact or very close parallels on four sheets of drawings by Antonio da Sangallo the Younger in the Uffizi in Florence. The drawings of the second group of subjects, the three S. Nicola in Carcere temples, display many correspondences both in drawing and in the annotations, with the large corpus of studies of the temples in the Uffizi, by various members of the Sangallo Circle, although exact parallels are fewer.⁵³ The third category is represented by a single drawing, the front elevation of the Arch of Titus (fol. 11), which echoes in some of its details the elevation by his uncle, Giuliano da Sangallo (1445–1516) in the »Barberini Codex«.⁵⁴ We will discuss them in order.

Antonio da Sangallo the Younger's parallels

If we only had Antonio's sheets UA 1165r and v (figs 4 and 5),⁵⁵ with the parallels of the two temples at Cori and the Hadrianeum, and UA 1166r (fig. 6) and v,⁵⁶ on which appear the Temple of Portunus and that of Antoninus and Faustina, one might conclude that Antonio was simply copying the Codex Stosch, since his freehand sketches either repeat or abbreviate the information. The fact that he distorts the proportions of the Temple of Antoninus and Faustina to fit the page, making the figures no longer to scale, seems to support the

4 *Antonio da Sangallo the Younger: Studies of the temples of Hercules and Castor and Pollux at Cori; Florence, Uffizi, UA 1165r*

assumption that he is dependent on Giovanni Battista rather, but it could also merely reflect the fact that Antonio's parallels are generally sketchier than his brother's ›in pulito‹ versions. The only case where one of Antonio's drawings apparently includes more information than his brother's is that of the side elevation of the Temple of Hercules at Cori, which is complete on UA 1165v (fig. 5) whereas the rear corner is omitted in the Codex Stosch (fol. 4r). In fact, looking closer, one sees that Giovanni Battista had to omit it for reasons of space, and includes a note on fol. 4r, »mancha·ancora/ unpilastro qua·adrieto«, which can be translated as ›another pilaster is missing behind here‹.⁵⁷

However, some of the drawings on Antonio's other two sheets complicate matters. While the plan and detail of the Janus Quadrifrons on UA 1046r are so close to those on fol. 2r that they may even been copied by superimposing the sheets, Antonio's elevation reconstructs the attic very differently and adds a perspectival sketch of the cross-vault of the arch, absent from the Codex Stosch.⁵⁸ These differences could be interpreted as Antonio borrowing from Giovanni Battista but, subsequently, adapting the drawings for his own purposes. However, it is not so easy to explain away the divergences in the drawings of details of the Temple of Vespasian on UA 1140r and v, which also in-

5 *Antonio da Sangallo the Younger: Studies of the Temple of Hercules at Cori, and of the Hadrianeum; Florence, Uffizi, UA 1165v*

clude parallel drawings of the Temple of Saturn (fols 18v–19r), Temple >A< at Largo Argentina (fol. 17v), and a detail of the >Colonnacce< of the Forum of Nerva (fols 22r and 23r).⁵⁹ Whereas Giovanni Battista’s detail of the entablature shows it entirely in elevation (fol. 17r),⁶⁰ Antonio draws the upper parts of the cornice accurately in section, providing information absent from the Codex Stosch. Similarly, an adjacent detail shows the ornament on the abacus of a Corinthian capital from the temple. Giovanni Battista draws more of the capital but fails to include the ornament of the abacus. It appears as if Antonio had access to other information to add to or alter that which he had from the Codex Stosch. This could have been gained from direct examination of the temple, but might also mean that both his and Giovanni Battista’s drawings depend on another independent source.

As far as dating Antonio’s parallels, the handwriting of the annotations on UA 1046 is similar to that on UA 717r, datable to circa 1523,⁶¹ which fits well with the possible 1521–4 dating for the neat hand in Giovanni Battista’s annotations to the Codex Stosch. None of Antonio’s parallels includes annotations which appear in the Codex Stosch somewhat later untidy hand, and Antonio’s inscription of the Temple of Antoninus and Faustina (UA 1166r) does not in-

6 *Antonio da Sangallo the Younger: Studies of the temples of Portunus and of Antoninus and Faustina; Florence, Uffizi, UA 1166r*

clude Giovanni Battista's corrections added in black chalk, again suggesting Antonio's parallel sheets are close in date with the first phase of the drawings of the Codex Stosch. The Cori drawings, however, may derive from surveys going back to around 1514, since there is an eighteenth-century report that the humanist Giovanni Battista Veralli recommended that Cardinal Alessandro Farnese (the future Pope Paul III), to model the doors and windows of the new Palazzo Farnese on the door of the Temple of Hercules at Cori.⁶² The long brackets supporting the lintels of the ground-floor windows of the palace do indeed resemble those of the temple, and work was already well advanced by 1514–5.⁶³ The Cori drawings differ in two respects: they are the only monuments included from outside Rome and, they are measured in a different unit, suggesting that they do not belong in the main sequence of drawings, but rather were either the first or last. It is worth noting here that the earliest evidence that Giovanni Battista had arrived in Rome to work with Antonio is an orthogonal profile of the entablature of the Temple of Castor and Pollux dated to a little after 1513–5 (UA 1181v).⁶⁴

The drawings of the temples at S. Nicola in Carcere

The three temples incorporated into S. Nicola in Carcere, were the subject of intense scrutiny by members of the Sangallo circle as is testified by the mass of surviving drawings in the Uffizi. They are often combined with Vitruvian theoretical studies, because, as we have seen, they were believed to be the very exemplars Vitruvius cites.⁶⁵ Some of the drawings, mainly measured using the Florentine ›braccio‹, are not closely related to the Codex Stosch but, others using the ›piede antico‹, are: only a handful will be discussed here, namely UA 1090r+1230v and 1090v+1230r, UA 1174r and UA 1657r.⁶⁶ The last, by Giovanni Battista, is the closest with sketch plans and details of all three temples. Most of the annotations echo those on the Codex Stosch parallels and the drawings themselves are either exact or very close parallels, even though the plans of the middle and north temples are both one bay longer, which can be put down to carelessness in copying. There are, however, some minor differences in measurements, suggesting that they include information from other sources, most probably some of the other survey drawings.

Antonio's UA 1090r+1230v has sketch plans of all three temples. Those of the middle and northern temples match those in the Codex Stosch, but the cella of the Doric temple is drawn accurately with only one entrance and the pronaos three intercolumniations deep leaving only one at the rear. This suggests that Antonio corrected his plan in the light of the evidence from the temple which was already largely demolished by the late 1520s, some of its stone being taken to the Palazzo Farnese, probably for re-use.⁶⁷ We have already referred to the other sides of these sheets (see above p. 21), UA 1090v+1230r (fig. 7), where Antonio identifies the Doric temple as that of Honour and Virtue, the northern ›Jove Stator‹ and crosses out at some unknown stage ›Santo Nicola di Ermodi‹ as his name for the middle temple, all additional evidence that the sheet is later than the Codex Stosch.

The same names for the Doric and northern temples appear on UA 1174r (fig. 3), but the middle one is now merely ›Santo Nichola‹ perhaps suggesting it is slightly later still. This is confirmed by the three plans, where now the cellas all correctly have only one entrance (although that of the Doric has regressed to having a pronaos only two intercolumniations deep, leaving two behind the cella). Despite these improvements, the sketch of the part section through the north temple still follows the Codex Stosch in wrongly giving it Corinthian capitals rather than Ionic, making the three temples exemplars also

of the three Greek orders. Presumably, no Ionic capital can have been readily visible to the Sangallo brothers, although Baldassare Peruzzi must have seen evidence of one, because he notes the temple was Ionic on his plan of all three temples (UA 478v+631r).⁶⁸ Another elevational detail on UA 1174r (fig. 3), demonstrating the difference in height between the Doric and the middle temples, also follows perhaps the oddest Codex Stosch drawing, the front elevation of the middle temple (fol. 12r), in showing the Ionic capitals side on. Giovanni Battista admits that this is a »cosa rara« (»a rare thing«).⁶⁹ The mistake was the result of the assumption that there were two rows of columns in front of the cella rather than three as in reality, so that the capitals drawn actually belonged to the inner row.

The bulk of the Sangallo Circle Uffizi Forum Holitorium studies have conventionally been dated to not earlier than 1519, largely on the basis that related studies of the adjacent Theatre of Marcellus probably date from when Peruzzi was believed to have begun work on converting the Theatre into the Palazzo Savelli, although more recent studies suggest he may have been working there around 1525.⁷⁰ This would fit well with a report that Antonio and Giovanni Battista's brother, Francesco (c. 1490 – after 1552) was paid for work at the »Carcer Tulliano« (i.e. the north temple) in the same year.⁷¹

The elevation of the Arch of Titus

As we said above, the first folio of the album with a front elevation of the Arch of Titus (fol. 1r) stands alone from all the succeeding drawings in displaying the influence of Giuliano da Sangallo's »Barberini Codex«.⁷² The conjectural pediments on the attic are clearly borrowed from the latter's reconstruction drawing, but the erroneous assumption that the aedicules in the piers were open rather than blind also derive from the same source. Apart from these two errors, the rest of the reconstruction is exemplary and comes close to matching in accuracy the drawings of »Master C of 1519« a member of the Raphael circle, whose reconstruction (fig. 8) has until now been regarded as giving us the best idea of what Raphael's project to reconstruct ancient Rome on paper might have looked like.⁷³ It is to that question that we now turn.

RELATIONSHIP TO RAPHAEL'S RECONSTRUCTION OF ROME AND
CALVO'S TRANSLATION OF VITRUVIUS; DATING IMPLICATIONS

The famous Letter to Pope Leo X, composed by Raphael together with Baldassare Castiglione, adumbrates the project. It survives in three versions, one in manuscript in Mantua, perhaps begun as early as 1515, another in manuscript in Munich from shortly before Raphael's death in 1520, while the third only survives in print from 1733.⁷⁴

The most explicit description of what was proposed only occurs in the Mantua first draft. It states that Raphael proposed a ›universal‹ plan of the whole city; then individual plans of each region, and, finally individual studies of the ›most noble‹ buildings.⁷⁵ The Munich draft tells us that the principal ancient source for the city was to be ›Publius Victor‹, a redaction of the fourth-century regionary catalogue, which lists all the significant monuments in the fourteen ancient regions of Rome, as well as the lengths of their boundaries.⁷⁶ Whatever the minor differences, all three versions agree that at least one plan of the city and plans, elevations and sections in orthogonal projection of particular buildings were intended.⁷⁷

That the reconstruction project was underway before Raphael's death on 6 April 1520 is attested by the letter from Calcagnini to Ziegler (fig. 1), which Stosch copied to go along with the drawings now bound in the Codex Stosch (see above p. 14), although the letter fails to provide any clue as to the project's exact nature. Within a day after Raphael's death, Marcantonio Michiel recorded in his diary that the artist had been unable to finish »la descrizione e pittura di Roma antiqua, che'l faceva, che era cosa bellissima ...« (›the description and picture of ancient Rome, which he was making, which was a most beautiful thing‹), which has been interpreted as if it was a single representation of the whole city.⁷⁸ However, in a letter dated 11 April, Michiel wrote that the reconstruction:

»... stendeva in un libro, sicome Ptholomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto harìa iscusato ad ogniuno haver veduta Roma antiqua; e già havea forniita la prima regione. Ne mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica e industria de le ruine saria raccolto, ma ancora le facia, cum li ornamenti quanto da Vitruvio e dalla ragione de la architectura e da le istorie antiche, ove le ruine non le rintenevano, havea expressimamente designava ...« (›It was displayed in a

8 >Master C of 1519<: *Front elevation and plan of the Arch of Titus; Vienna, Albertina, inv. Egger, no. 19, fol. 2v*

book, as Ptolemy has displayed the world, the ancient buildings of Rome showing so clearly their proportions, forms and ornaments, that, having seen it, it would be as if one had seen ancient Rome [itself]; and he had already finished the first region. Nor did it show only the plans of the buildings and the site, which will have been collected with the greatest effort and industry from the ruins, but the façades were most expressively drawn, with ornaments [reconstructed] according to Vitruvius and from the rationale of architecture and from ancient reliefs [alternative translation: histories], where the ruins did not retain them⁷⁹.

This is so explicit that one must conclude that Michiel had seen at least part of the project, and that it consisted of more than a single plan, and included detailed elevation drawings of individual buildings. The reference to Ptolemy is probably to his »Geographia«, which includes both overall maps of the world and continents and maps of individual countries and regions.⁸⁰ However, Michiel records that only the »first region« had been completed. Quite what this means is not obvious: »Regio I« (Porta Capena) was outlying and contained few major monuments apart from the Baths of Caracalla, but it is feasible that the plan of that region was finished, while work on drawing monuments proceeded elsewhere, but, alternatively, it might merely mean that only one of the fourteen regions was completely finished.⁸¹ Nothing more is known for certain of the fate of the project, leading to much speculation over the centuries.

It is highly unlikely that Raphael executed the reconstruction drawings himself. Just as he organised his assistants paint the »Logge« and the »Stanze«, so surveying the city and its monuments would have been undertaken by a team under his direction.⁸² Buddensieg was the first to suggest that the Master C sketchbook was part of the missing reconstruction, believing it fitted Winckelmann's description of the Codex Stosch.⁸³ It did indeed belong to Stosch, but only has nineteen folios, and lacks drawings of the Doric temple at Cori.⁸⁴ Others have argued that some of the meticulous studies of ancient monuments by members of the Sangallo circle, now preserved in the Uffizi, are part of the project.⁸⁵ Given that Antonio da Sangallo the Younger was Raphael's chief assistant on St Peter's, it would be strange if some of his drawings and those of his circle were not related. However, Anton Springer's suggestion over a century ago that the Letter to Leo X was intended as a dedicatory epistle for the Rome reconstruction project,⁸⁶ is now generally accepted and few of the Sangallo circle drawings in the Uffizi have the appearance of being preparatory for a pres-

entation manuscript or published volume. Those of ›Master C‹ do qualify on that count,⁸⁷ but, are hardly ›most expressively drawn‹ as Michiel puts it. The Codex Stosch drawings fit the description of being preparatory material for the project on both counts, but there are also two stumbling blocks, namely the presence of the Cori temples, and the fact that it is ordered typologically. Neither objection is unsurmountable, if we assume Giovanni Battista continued to work on the drawings after Raphael's death, as we know he reworked the related Corsini Incunabulum drawings over years,⁸⁸ but they should make us pause before we jump to hasty conclusions and briefly consider Raphael's Vitruvius project.

Drawings in the Fossombrone Sketchbook by a member of the Raphael circle testify that Raphael was preparing an illustrated edition of Calvo's translation of Vitruvius.⁸⁹ Like the reconstruction project, illustrating it would have been a team effort. Given that the watermark of the Codex Stosch folios is also found on some Raphael drawings, it is possible that its drawings are actually related to, or at least reflect, both of Raphael's projects. The objection that the Codex Stosch identifications of the S.Nicola temples betray a lack of understanding of Vitruvius' text could be met if we assume that the illustrations were being prepared at the same time, not after, Calvo was making his translation, which would accord with a pre-1520 dating of the drawings, which is not impossible. The drawings of the Doric temple at Cori would fit the Raphael Vitruvius project better than the Rome reconstruction, but the aims of the two projects are so close that there is no reason why the Codex Stosch drawings might not have served or reflect both purposes. If they are not related in some way with Raphael, one is left with the question of what they were for at that date.

We do not know how the Codex Stosch drawings came to be separated from the rest of Giovanni Battista's drawings and writings, most of which he left to the Roman confraternity of S.Giovanni Decollato at his death in 1548, although parts of one of the Vitruvian translations and some related material were detached and are now in Florence.⁹⁰ We have no evidence for where the drawings came into Stosch's hands. One remote possibility is that they were among a large quantity of large and small »fogli di disegni di Raffaello ...« (›sheets of drawings of Raphael‹), among material mainly cartographical or topographical in content, included in two inventories of February 1528 and of the Florentine workshop of the cartographer and printseller, Alessandro Rosselli, who died in 1525.⁹¹ Di Teodoro speculates that these ›sheets of drawings‹

may relate to the missing reconstruction.⁹² It is certainly intriguing that the material mentioned in the inventory was last seen in Florence and that the Codex Stosch should first appear there two centuries later. However, there are reasons to be cautious about connecting the two. Shearman pointed out that »disegni« is sometimes used to mean prints in Renaissance inventories, and that another related document of March 1528 refers to »foli instanpati de' disegni di Roma di Rafaello« (>printed sheets of the drawings of Rome of Raphael<) at the same price as the >drawings< in the inventories, and therefore they may have been no drawings at all.⁹³ A second objection is that the Codex Stosch would need to have been in Florence by as early as 1528. This is not impossible if we accept that Giovanni Battista was already using his untidy hand before 1530 as we have argued but it is nevertheless constructing a very tight timetable.

CONCLUSIONS

We have seen that Stosch's and Winckelmann's belief that the drawings in the Codex Stosch are Raphael's own drawings of his famous lost reconstruction of Rome cannot be sustained. Instead, we have established that they are by Giovanni Battista da Sangallo and are closely related but probably predate at least the majority of his Corsini Incunabulum illustrations and most likely date from some time in the early 1520s. He has started editing them in a second instance and the relationship with the Corsini illustrations may be more complex, i.e. in part contemporary. Stosch's and Winckelmann's ideas that the Codex Stosch was Raphael's reconstruction was not conceived in a vacuum. The publication of the Calcagnini letter in 1687 and of the Letter to Leo X in 1733 demonstrate that they were working within a tradition or new scholarly opinion, which we have so far been unable to reconstruct. The late seventeenth- or eighteenth-century copies of many sixteenth-century books of drawings in the still unpublished and presently unphotographed Codex Destailleur-Polofzoff >C< in the Hermitage could reveal a clue.⁹⁴

NOTES

- * We would like to acknowledge the generous help of the following in the preparation of this article: Peter Black, Iain Gordon Brown, Arnaldo Bruschi, Joe Connors, Stephanie Gerrit-Bruer, Mary Guyatt, Charles Hind, Lisa Nash, Pier Nicola Pagliara, Sebastian Pryke, Ingrid Rowland, Georg Schelbert, Charlotte Schreiter and Michael Snodin.
- 1 Ian Campbell: Lyon & Turnbull. The Codex Stosch, to be included in the sale of books and manuscripts Tuesday 12th July 2005, Edinburgh 2005. In the following quoted as: Campbell 2005.
 - 2 The 1706 date comes from the spine linings, which include fragments of a printed title page coming from Ignazio Orsolini: *Inclytæ nationii Florentinae familiae Suprema Romani Pontificatu: ac Sacra Cardinalatus Dignitatae illustratae...*, Florence 1706. The endpapers carry a watermark very similar to Heawood 3874, dated 1761–3. See Campbell 2005, p. 4.
 - 3 Campbell 2005, p. 10. The anchor in a circle with a six-pointed star is a very common type of watermark in early sixteenth-century Italy but the ones here are particularly close to Briquet 492 (Lucca 1522) and to one on a drawing attributed to Raphael at Windsor (RL 12754) from about 1517–8 (Martin Clayton: *Raphael and his circle*, London 1999, pp. 121–3, no. 31, and p. 214).
 - 4 Fols 1r, 2v, 9v, 11r, 14r, 15v and 19r, see Campbell 2005, pp. 46 f.; 51 f.; 54–6 and 58.
 - 5 Campbell 2005, p. 47 f.
 - 6 Bramante had revived the use of Roman foot in the Vatican spiral staircase, see Christiane Denker Nesselrath: *Bramante's spiral staircase*, Vatican City 1996, p. 20.
 - 7 Campbell 2005, p. 50.
 - 8 Campbell 2005, pp. 47 f. and 60.
 - 9 The thinness of the paper precludes the possibility that the Codex Stosch drawings themselves would form part of a >de luxe< presentation volume, but we have examples such as Jacques Androuet du Cerceau, who prepared parallel sets of drawings and engravings, see Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. by Salvatore Settis, 3 vols, Torino 1986, vol. III, pp. 89–147 at p. 140.
 - 10 Note also that most of the folios consist of bifolia, bound with their immediate neighbours, with only fols 18–21 grouped as a small gathering, see Campbell 2005, p. 10. – Folio 3 appears to have been reversed and turned upside down by the time the graphite foliation numbers were added (see above, p. 14), as is indicated by the similarity in condition of the bottom left corner to that of top right corners on neighbouring versos. When guard strips were added to the centrefolds of most bifolia (probably at the time of binding), folios 3 and 4 were erroneously linked together as if they formed a bifolium and sewing holes down the left edge of fol. 3r also testify that it was bound that way round. We have retained this latest ordering rather than trying to reconstruct any earlier sequence. Unfortunately, the photography of folio 3 gives a very misleading impression; fol. 3r is shown as if facing fol. 5r, so that it appears as a verso, but that it is clearly out of sequence is demonstrated at bottom left where the sheet underneath is clearly fol. 2v. Similarly fol. 3v appears as a recto facing fol. 4v, but the sheet on which it rests is fol. 5r.
 - 11 >Fragmentum epistolae Coelii Calcagnini ad Jac. Zieglerum< in Clement I, Pope: *Epistolae duae ad Corinthios. Interpretibus Patricio Junio, Gottifredo Vendelino, et Joh. Bapt. Cotelario. Recensuit et notarum spicilegium adjecit Paulus Colomesius ... Accedit Thomae Brunonis Dissertatio de Therapeutis Philonis. His subnexae sunt epistolae aliquot singulares*, ed.

- by Paul Colomiès, London 1687, pp. 231–4. A slightly different version of the letter, published originally in Calcagnini's »Opera«, Basle 1544, is now accessible in John Shearman: Raphael in early modern sources, 2 vols, New Haven/London 2003, vol. I, item 1519–20/1, pp. 546–50. For the Calcagnini copy see Campbell 2005, pp. 44 f.; 61.
- 12 Das neue gelehrte Europa, ed. by Johann Christoph Strodtmann, continued by Ferdinand Stosch, 19 vols, Wolfenbüttel 1752–73, vol. 5, pp. 1–54.
 - 13 A brief summary of Stosch's career can be found in Ingrid Sattel Bernardini: Philipp von Stosch, in: The Dictionary of Art, ed. by Jane Shoaf Turner, 34 vols, London 1996, vol. 29, p. 724 f. Unfortunately its bibliography omits the excellent article by Lesley Lewis: Philipp von Stosch, in: Apollo 85 (1967), pp. 320–7, and the same author's: Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome, London 1961, in which Stosch features prominently.
 - 14 Philipp von Stosch: Gemmae Antiquae Caelatae, Amsterdam 1724.
 - 15 Johann Christoph Strodtmann, Ferdinand Stosch: Fortsetzung der Geschichte des Freiherrn von Stosch zu Florenz. Verzeichnis von Sammlungen, in: Das neue gelehrte Europa 1757 (note 12), vol. 10, pp. 257–301 at p. 273, no. 22.
 - 16 Arnold Nesselrath: Carlo Maratta's Designs for the »Piatti di San Giovanni«, in: Master Drawings 17 (1979), pp. 417–26; Arnold Nesselrath: Das Fossombroner Skizzenbuch, London 1993 (Studies of the Warburg Institute 41), p. 51; Arnold Nesselrath: Artista dell'Italia settentrionale o del Veneto e altri 22 disegnatore, Album con disegni, prevalentemente di architetture, in: La Roma di Leon Battista Alberti, ed. by Francesco Paolo Fiore in collaboration with Arnold Nesselrath, Milano 2005, pp. 268 f., no. II. 10. 9.
 - 17 »On perusing the Monuments of M. Le Roy I should have wished that he had seen the temples of Paestum or Pesto, and, for the third period of the Doric Order the wholly entire prototype of a Doric temple at Cori, [a] town situated towards Velletri. I have it copied in a drawing of the great Raphael when it was more complete with all the measurements. Raphael made a number of drawings when he had to execute the great design of Leo X. These Doric columns have the base and the plinth like the Corinthians and rods [?] to almost a third of their flutes. The diameter of the columns is $3\frac{1}{4}$ palms, the height 27–10 palms. The intercolumniations of $5\frac{1}{2}$ p., the middle intercolumniation or the entry $10\frac{3}{4}$ p. The narrowing of the door [towards the top] was from $10\frac{2}{3}$ to 10–1 palms«, Johann Joachim Winckelmann: Briefe, ed. by Walther Rehm, Hans Diepolder, 4 vols, Berlin 1952, vol. 2, pp. 99–101, no. 374.
 - 18 Johann Joachim Winckelmann: Catalogue abrégé de L'Atlas du feu Baron de Stosch en 324 tomes in fol. Grand Papier Impérial avec cartes, planches, et dessins, in: Johann Joachim Winckelmann: Description des pierres gravées du feu baron de Stosch, Florence 1760, pp. 571–96. Horace Mann wrote to Horace Walpole on 15 April 1758 that »[a] catalogue of his [Stosch's] maps has been printed by Natter in Holland and will, I believe, be sent into England«, see Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann, ed. by Wilmarth Sheldon Lewis, Warren Hunting Smith, George L. Lam, 11 vols, The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence, vols 17–27, New Haven/London 1954–71, at vol. 21, p. 192. Johann Lorentz Natter (1705–63) was a German gem-engraver and a medallist, whom Stosch employed from 1732 to copy ancient carved gems in Florence. In the late 1730s he moved to London, where he made a medal of Walpole's father, Robert in 1741. In 1756–7 he worked as chief engraver at the mint in Utrecht, before settling in The Hague (Hermann Maué: Johann Lorentz Natter, in: The Dictionary of Art, ed. by Jane Shoaf Turner, 34 vols, London 1996, vol. 22, p. 683 f.). No copy of Natter's catalogue has been traced.

- 19 The »Paper Museum« is being published in thirty volumes by the Royal Collection Trust. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collections. Series A, Antiquities and Architecture; Series B, Natural history, gen. eds: Francis Haskell and Jennifer Montagu, London 1996 –.
- 20 Peter Metz, Paul Ortwin Rave: Eine neuerworbene Bildnisbüste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen, N.S.VII, 1 (1957), pp. 19–26 at p. 25. On the Atlas see Rudolf Kinauer: Der Atlas des Freiherrn Philipp von Stosch der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Beitrag zu seiner Rekonstruktion und zur Geschichte der Atlanten, unpublished Ph.D. Dissertation, Wien 1950. – The »Master C of 1519« sketchbook had been put forward as a candidate (see above, pp. 32 and note 33) but that speculation has been superseded by the rediscovery of the Codex Stosch.
- 21 Jeanne Bignami Odier: Premières Recherches sur le Fonds Ottoboni, Città del Vaticano 1966 (Biblioteca Apostolica Vaticana; Studi e testi 245), p. 20; Jeanne Bignami Odier, José Ruysschaert: La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections des manuscrits, Città del Vaticano 1973 (Biblioteca Apostolica Vaticana; Studi e testi 272), p. 167; Ian Campbell wrongly reports that the library was disposed of piecemeal, see Campbell 2005, p. 6.
- 22 »Vielleicht habe ich noch Zeit eine Nachricht in einer Anmerkung anzubringen von Ihren Zeichnungen von Raphael, deren ich gedacht habe. Mir fehlet der Brief welcher in Abschrift zu diesen Zeichnungen geleet ist. Ich ersuche Sie mir denselben abzuschreiben, so gut Sie können, und das Buch sonderlich anzumerken, woraus derselbe abgeschrieben« Winckelmann, Briefe 1952 (note 17), vol. 2, p. 108 f., no. 379.
- 23 »... Ich habe aber Zeichnungen des großen Raphaels von diesem Gebäude vor Augen, welches gezeichnet und genau ausgemessen worden, da dasselbe weniger also 1/2 gelitten hatte. Die dorischen Säulen deßelben, deren unterer Durchmesser 3 und einen Viertel Palm, und der obere 2 Palme und 8 Zolle hält, haben 7 Durchmesser in die Höhe, ohne die Base und das Kapitäl, und die ganze Höhe derselben ist 27 Palme und zehen Zolle...« Johann Joachim Winckelmann: Sämtliche Werke, ed. by Joseph Eiselein, 12 vols, Donauöschingen 1825–9, vol. 2, p. 392 f. The »Anmerkungen« were originally published in Leipzig in 1762. They were translated into Italian and published posthumously as part of a collection of Winckelmann's writings: *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, ed. by Carlo Fea, 3 vols, Rome 1783–4, in which see vol. 3, p. 50 for the Cori drawings. Citing this reference, Paola Brandizzi Vittucci: Cora, Rome 1968, p. 93, n. 1, also refers to a nineteenth-century document in the Archivio di Stato of Rome (Camerlengato II, IV, 39), which states that the drawings were in the Vatican Library, but they have not been traced.
- 24 »Diese Zeichnungen befanden sich, nebst anderen von alten Gebäuden genommenen, in dem Museo des berühmten Herrn von Stosch, und machten einen Band von etlichen und zwanzig Stuken aus. Ein anderer Band von ähnlichen Zeichnungen des Raphaels befindet sich in der Bibliothek des vor kurzem verstorbenen Thomas Coke, Lords Leicester, welcher sich durch herausgebung der *Etruria Regalis Dempsteri* bei der gelehrten Welt verdient gemacht hat. Raphael verfertigte diese Zeichnungen, nachdem der zum Baumeister von St. Peter in Rom ernennet worden; es sollten dieselben dienen zu dem großen Vorhaben, das alte Rom gleichsam wieder zu erneuern, welches Papst Leo X. gefasset hatte. Man findet hierin Nachricht in einem Briefe des Celio Calcagnini an Jakob Zieglern, zweien Zeitgenossen dieses Künstlers. Es ist dieser Brief, nebst andern, zweien Sendschreibern des h. Clemens

- beigefüget, welche betitelt sind: S. Clementis Epistolae duae ad Corinthios. His subnexae sunt aliquot singulares vel nunc primum editae, ita facile obviae. Londini 1687« Winckelmann 1825–9 (note 23), vol. 2, p. 392.
- 25 It is tempting to jump to the conclusion that the transcription he requested from Muzell-Stosch is that which is now on the loose leaf with the codex, but the handwriting of the latter matches exactly that of Philipp von Stosch's spy reports, for example, London, National Archives, SP 98/32.
- 26 Lewis 1961 (note 13), p. 195 f.
- 27 Horace Walpole's Correspondence 1954–71 (note 18), vol. 21, pp. 380, 427 and 433 f. It might be objected that Winckelmann claimed to be looking at the album in 1762. In the letter to Barthélemy in September 1760 (see above p. 16 and note 17), Winckelmann writes of a ›copy‹ of Raphael's drawings, which raises the possibility that he had them copied. If Muzell-Stosch did take the album as a sample of his uncle's collections, does this mean that he considered its value as works by Raphael?
- 28 Horace Walpole's Correspondence 1954–71 (note 18), vol. 21, pp. 426 f.; 433 and 440.
- 29 Horace Walpole's Correspondence 1954–71 (note 18), vol. 21, pp. 461 and 474.
- 30 Society of Antiquaries of London: A List of the members of the Society of Antiquaries of London, from their revival in 1717 to June 19, 1796, London 1798, p. 16.
- 31 Horace Walpole's Correspondence 1954–71 (note 18), vol. 21, pp. 503, 512 and 527.
- 32 On Askew, see M. J. Mercer: Anthony Askew M.D., in: Oxford Dictionary of National Biography, ed. by Henry Colin Gray Matthew, Brian Harrison, 60 vols, Oxford 2004, vol. 2, p. 712; The library contents are known from the sale catalogue: Anthony Askew: Bibliotheca Askeviana. Sive catalogues librorum rarissimorum Antonii Askew, M.D. quorum auctio fiet, London 1775.
- 33 On earlier attempts to identify it, see Nesselrath 1993 (note 16), p. 54 and Francesco Paolo di Teodoro: Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leo X, 2nd edition, Bologna 2003, p. 42 f.
- 34 On Giovanni Battista, see Pier Nicola Pagliara: Cordini, Giovanni Battista, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Rome 1984, vol. 29, pp. 23–28; Pier Nicola Pagliara: Giovanni Battista, in: The Dictionary of Art, ed. by Jane Shoaf Turner, 34 vols, London 1996, vol. 27, pp. 747–749. The annotated and illustrated Vitruvius is in Rome, Biblioteca Corsiniana (the library of the Accademia Nazionale dei Lincei): Inc. 50.F.1. It has recently been published in facsimile: Vitruvius. Ten books on architecture. The Corsini incunabulum Vitruvius; with the annotations and autograph drawings of Giovanni Battista da Sangallo; edited with an introductory essay by Ingrid Drake Rowland, Rome 2003. In the following quoted as: Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003. We will follow Rowland in referring to it as the ›Corsini Incunabulum‹ to distinguish it from Battista's two manuscript translations of Vitruvius preserved in the same Library: Rome, Biblioteca Corsiniana, Mss. Cors. 1846 and 2093.
- 35 London, RIBA British Architectural Library, Codex Stosch, fol. 14r: Campbell 2005, pp. 54–56.
- 36 M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus ..., ed. by Fra Giocondo, Venice 1511. Antonio the Younger owned a copy of the 1513 edition of Giocondo's Vitruvius, see Pier Nicola Pagliara: Alcune minute autografe di Giovanni Battista da Sangallo. Parte della traduzione di Vitruvio e la lettera a Paolo III contro il cornicione michelangiolesco di Palazzo Farnese, in: Architettura Archivi: fonti e storia 1 (1982), pp. 25–50, at p. 33 a.
- 37 Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003, p. 269.

- 38 Compare Harold Mattingly: *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 5 vols, London 1923–50, vol.4, Antoninus Pius 339, 383 and 1562; see also Amanda Claridge: *Rome. An Oxford Archaeological Guide*, Oxford 1998, fig.43. Curiously, however, the Temple of Antoninus and Faustina fails to illustrate Giovanni Battista's understanding of the meaning of ›scamilli inpaes‹ since its podium is not articulated with engaged pedestals. Ian Campbell: *Scamilli Inpaes: a problem in Vitruvius*, in: *Papers of the British School at Rome XLVIII* (1980), pp. 17–22 at p.21, speculated that Giovanni Battista was actually thinking of the Hadrianeum, which at the time was often thought to be the Temple (or Basilica) of Antoninus Pius, and did have such a podium. However, in the Codex Stosch Giovanni Battista reconstructs the Hadrianeum on a stylobate, which weakens that possibility.
- 39 Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003, p.26.
- 40 Pagliara 1982 (note 36); Pier Nicola Pagliara: *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in: *Les traités d'architecture de la Renaissance: Actes du Colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981*, ed. by Jean Guillaume, Paris 1988, pp. 179–206, at p.181; Pagliara 1984 (note 34), p.27; Pagliara 1996 (note 34), p.748.
- 41 Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003, pp.27 and 34. Rowland actually tries to distinguish three phases of annotations: 1) 1520s; 2) 1530s – early 1540s; 3) 1546–8, but in our view most examples of the alleged intermediate hand can as easily be assigned to the other two phases. Her datings depend largely on Christoph Luitpold Frommel: *Introduction. The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger. History, Evolution, Method, Function*, in: *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, ed. by Christoph Luitpold Frommel and Nicholas Adams, New York/Cambridge/London 1994, vol. 1, pp. 1–61, who discusses Giovanni Battista's handwriting at p.45 with illustrations on fig.38. Rowland does not give reasons for accepting Frommel's conclusions, which are not always supported by evidence or argument, rather than those of Pagliara (see references in note 40) which are better-founded.
- 42 Frommel 1994 (note 41), fig.38 f. and p.45.
- 43 Campbell 2005, pp.52–6.
- 44 For the temples of Honour and Virtue and of Jove Stator, see Domenico Palombi: *Honos et Virtus, Aedes*, in: *Lexicon topographicum urbis Romae*, ed. by Eva Margareta Steinby, 6 vols, Rome 1993–2000, vol. 3, pp.31–3; Domenico Palombi: *Honos et Virtus, Aedes Mariana*, in: *Lexicon topographicum urbis Romae 1993–2000*, vol. 3, pp.33–5; Alessandro Viscogliosi: *Iuppiter Stator, Aedes ad Circum*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae 1993–2000*, vol. 3, pp.157–9. For the S.Nicola temples see Livia Crozzoli Aite: *I tre templi del Foro Olitorio*, Roma 1981 (*Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: ser. 3; XIII*). Cf. also Silvio Ferri's comment on the passage in Vitruvius in his edition of the ancient text: *Vitruvio Pollione ›Architettura‹ (dai libri I-VII)*, introduzione di Stefano Maggi, testo, traduzione e commento di Silvio Ferri, 2nd edition, Milano 2003, pp.174–175. Note also that the alternative name for the middle temple ›Dermodi‹ strengthens the likelihood that Fra Giocondo's edition was being used. ›Dermodi‹ should be read ›d'Ermodi‹ i.e. ›of ›Hermodus‹. Adrian Turnebus (1512–65) in his *Adversariorum libri triginta*, 3 vols, Paris 1580, I, p.343 (Bk 11, ch. 2) recognised that ›Hermodi‹ was a contraction of ›Hermodori‹ and his emendation has been universally accepted. In his 1486 edition (the one Giovanni Battista illustrated) Sulpitius substituted ›huiusmodi‹. The Florence 1496 edition correctly reads ›Hermodi‹, the Venice 1497 ›huiusmodi Hermodi‹; and in Fra Giocondo's 1511 edition ›Hermodi‹.

- 45 Ingrid Rowland has pointed out (Vitruvius, Corsini Incunabulum, 2003, p. 50) a similar howler. In the Sulpitius edition, ›species‹ in Vitr., 5.6.8 is contracted apparently to read ›spes‹ which means ›hope[s]‹ in Latin. Giovanni Battista fails to recognize the contraction and translates it in the margin as ›speranza‹, which means ›hope‹ in Italian. She would date the marginal translation to the 1530s-early 1540s (Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003, p. 34) but the dating is not secure (cfr. note 41).
- 46 Shearman argues for Calvo's translation being completed before March 1519, but fails to hazard a start date, but Calvo is unlikely to have begun before finishing his translation of Hippocrates in 1515, see Shearman 2003 (note 11), I, pp. 397–404. Calvo's translation, preserved in two manuscript versions in Munich has been published: Vitruvio e Raffaello: Il *De Architectura* di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate, ed. by Vincenzo Fontana and Paolo Morachiello, Rome 1975.
- 47 For the question of the limited distribution we are grateful for personal communications from Pier Nicola Pagliara and Arnaldo Bruschi to Arnold Nesselrath, 16 December 2005. Rowland's observation that it is »... clear that Giovanni Battista da Sangallo studied Cesariano's Vitruvius as carefully as he must have studied Giocondo's« makes it appear that he must have known it, but she goes on to say that he »... adopted virtually none of Cesariano's visual conventions«: Vitruvius, Corsini Incunabulum, 2003, p. 20. This would suggest that he knew it from the Durantino edition of Vitruvius, which combines Cesariano's text with Giocondo's woodcuts.
- 48 On Antonio's copy of Durantino see Pagliara 1988 (note 40), p. 185 f. Rowland states that it is clear that Giovanni Battista studied Cesariano's Vitruvius as carefully as Giocondo's, see Vitruvius, Corsini Incunabulum 2003, p. 21.
- 49 See Lionello Puppi: Un viaggio per il Veneto di Antonio da Sangallo e di Michele Sanmicheli nella primavera del 1526, un progetto per i Grimani; e qualche riflessione a margine, in: Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura Roma, 19–21 febbraio 1986, ed. by Gianfranco Spagnesi, Roma 1986, pp. 101–8; Pagliara suggests Giovanni Battista accompanied Antonio and Sanmicheli at least to the Romagna, see Pagliara 1984 (note 34), p. 25.
- 50 Florence, Uffizi, UA 1090v+1230r, fig. 7 (Alfonso Bartoli: I Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 vols, Rome 1914–22, vol. III, fig. 418, vol. VI, p. 77 f.) and UA 1174r (Bartoli 1914–22, vol. III, fig. 472, vol. VI, p. 78). On the Vitruvian identifications, see Ian Campbell: Renaissance reconstructions of Roman temples made in Italy between 1450 and 1600, 2 vols, unpub. D. Phil. Thesis, University of Oxford, 1984, vol. I, p. 229 and Pagliara 1988 (note 40), p. 191.
- 51 Also note that on UA 1090v+1230r, Antonio has crossed out »Santo Nicola di Ermodi« as the name for the middle temple.
- 52 Campbell 2005, p. 58 f.
- 53 Campbell 2005, pp. 52–6.
- 54 *Census*, RecNo. 44522: Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 23r (Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 riprodotto in fototopia, ed. by Christian Hülsen, 2 vols, Leipzig 1910 (Codices e Vaticanis selecti 11)), vol. 1, p. 32.
- 55 Bartoli 1914–22 (note 50), vol. III, figs 478–9; Susanna Valori: Disegni di antichità dell'Albertina di Vienna, Rome 1985 (Xenia Quaderni 6), pp. 118–21, nos 92–3; Brandizzi Vittucci 1968 (note 23), pp. 63, 88 and 92, figs 96 and 190.
- 56 *Census*, RecNo. 64044; Bartoli 1914–22 (note 50), vol. III, figs 476–7, vol. VI, p. 89 f.

- 57 Campbell 2005, p.48.
- 58 Bartoli 1914–22 (note 50), vol. III, fig. 416, vol. VI, p. 77; Campbell 2005, p.46f.
- 59 Bartoli 1914–22 (note 50), vol. III, figs 474–5, vol. VI, p. 89; Campbell 2005, pp.57f. and 59f.
- 60 Campbell 2005, p. 57.
- 61 Frommel 1994 (note 41), fig. 37 c.
- 62 Christoph Luitpold Frommel: Sangallo et Michel-Ange, in: *Le Palais Farnèse. Ecole Française de Rome*, 2 vols, Rome 1981, vol. I, pp. 127–74 at p. 168, n. 218.
- 63 Frommel 1981 (note 62), pp. 143 and 168, n. 218.
- 64 Pagliara 1984 (note 34), p. 24. Christoph Dittscheid in his entry on UA 1181 r and v in: *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, ed. by Christoph Luitpold Frommel and Nicholas Adams, New York/Cambridge/London, 1994–, vol. 3 (forthcoming), argues that the profile is drawn by Antonio and only the measurements are by Giovanni Battista, but still dates it 1513–15. We do not believe the case for Antonio's authorship is proven but even if it were the fact of Giovanni Battista's intervention so early remains.
- 65 Crozzoli Aite 1981 (note 44); Campbell 1984 (note 50), vol. I, pp. 213–45; Pagliara 1988 (note 40), pp. 190–5.
- 66 Respectively Bartoli 1914–22 (note 50), vol. III, figs 417–8, vol. VI, p. 76f.; vol. III, fig. 472, vol. VI, p. 78; vol. III, fig. 502, vol. VI, p. 94; Crozzoli Aite 1981 (note 44), nos 23; 28–9; 31.
- 67 Campbell 2005, p. 54f.; Crozzoli Aite 1981 (note 44), p. 43; Ian Campbell: *Rescue Archaeology in the Renaissance*, in: *Archives and Excavations. Essays on the history of excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the early twentieth century*, ed. by Ilaria Bignamini, London 2004 (*Archaeological Monographs of the British School at Rome* 14), pp. 13–22, at p. 17.
- 68 Campbell 2005, p. 53 f.; *Census*, RecNo. 66984 and 66990; Bartoli 1914–22 (note 50), vol. II, fig. 320, vol. VI, p. 59; Crozzoli Aite 1981 (note 44), no. 10.
- 69 Campbell 2005, p. 53.
- 70 For the 1519 dating see Bartoli 1914–22 (note 50), vol. VI, p. 76 f; Nesselrath 1993 (note 16), p. 80 puts it anywhere between 1513 and 1527. But Tessari (Cristiano Tessari: *Baldassare Peruzzi: il progetto dall'antico*, Milano 1995, p. 124f.) dates the Palazzo Savelli to around 1525. Ann Huppert in her entries on UA 1090r + 1230v for the forthcoming third volume of Christoph Luitpold Frommel and Nicholas Adams: *The Architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle* (note 64), dates Antonio's handwriting on the sheet to after 1527. She dates the writing of Gianfrancesco da Sangallo on UA 1372r, another sheet with studies of the Doric temple, but unconnected with the Codex Stosch, to around 1520. Frommel 1994 (note 41), fig. 38h dates Giovanni Battista's writing on UA 1657v to after 1534.
- 71 Pagliara 1984 (note 34), p. 23.
- 72 *Census*, RecNo. 44522: Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 23r. Two sheets of details of the Arch of Titus by Antonio da Sangallo the Younger survive in the Uffizi, UA 1231r and UA 1255r (*Census*, RecNo. 60673 and 60674). Both are measured with the Florentine ›braccio‹ and seem unrelated to the Codex Stosch drawings, see the relevant entries by Ian Campbell in the forthcoming ›*The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger*‹, vol. 3 (note 64).

- 73 *Census*, RecNo. 228196: »Master C of 1519« Vienna, Albertina, inv. Egger, no. 19, fol. 2v; Arnold Nesselrath: Raphael's archaeological method, in: Raffaello a Roma, il convegno di 1983, ed. by Christoph Luitpold Frommel, Roma 1986, pp. 357–71 at pp. 366–68.
- 74 All three versions are printed and analysed in Di Teodoro 2003 (note 33). Shearman 2003 (note 11), vol. I, item 1519/70, pp. 500–545.
- 75 Di Teodoro 2003 (note 33), p. 86.
- 76 Di Teodoro 2003 (note 33), p. 136; Shearman 2003 (note 11), vol. I, p. 520. The regional catalogue had been published, spuriously attributed to Publius Victor by Giano Parrasio, see Publius Victoris de regionibus Urbis Romae libellus aureus, ed. by Giano Parrasio, Roma, c. 1503–6.
- 77 Di Teodoro 2003 (note 33), pp. 76; 140f.; 181f.; Shearman 2003 (note 11), vol. I, pp. 507; 515f.; 524. Christof Thoenes' contention that the idea of a plan was dropped in favour of only studies of individual buildings is not supported by the evidence, see Christof Thoenes: La »Lettera« a Leone X, in: Raffaello a Roma, il convegno di 1983, ed. by Christoph Luitpold Frommel, Roma 1986, pp. 373–81 at p. 375.
- 78 Shearman 2003 (note 11), vol. I, item 1520/15, pp. 572–4, at p. 572. For other contemporary testimonies to the reconstruction project, see Francesco Maria Molza's »Canzone« on the death of Raphael (Nesselrath 1986 (note 73), p. 357; Shearman 2003 (note 11), vol. I, item 1520/82, pp. 656–9) and on Paolo Giovio's »Vita« of Raphael (ibid., vol. I, item 1525/15, pp. 807–11).
- 79 Shearman 2003 (note 11), vol. I, item 1520/22, pp. 581–3, at p. 581. On the likelihood of »istorie« meaning reliefs, see Antony Grafton: »Historia« and »Istoria«. Alberti's terminology in context, in: I Tatti Studies. Essays in the Renaissance 8 (1999), pp. 37–68, at pp. 60–62.
- 80 There were many editions before 1520, but the most likely one for Michiel to have seen was that printed in Venice in 1511. Philip Joshua Jacks states that in the Renaissance Ptolemy's plans were soon supplemented by views of major cities. See Philip Joshua Jacks: *The Simulachrum* of Fabio Calvio. A View of Roman Architecture »all'antica in 1527«, in: *Art Bulletin* LXXII (1990), pp. 453–81, at p. 457.
- 81 In any case we have no idea where exactly Raphael thought Region 1 was. The boundaries of the ancient regions have to be inferred from the location of known monuments, and even now there are scholarly disputes about what goes where: see Armin von Gerkan: *Grenzen und Größen der vierzehn Regionen Roms*, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums* 149 (1949), pp. 5–65. And note that the Temple of Honour and Virtue near Porta Capena was in the first region, which may have been confused with the lesser known one on the Capitoline, which, as we have seen, Giovanni Battista confused with the Forum Holitorium temples!
- 82 Arnold Nesselrath: Giovanni da Udine disegnatore, in: *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* 9.2 (1989), pp. 237–91 and Arnold Nesselrath: Giovanni da Udine (Udine 1487 – Roma 1561) – Decorazione con tralci e tre putti torceri, in: *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, ed. by Philippe Costamaga, Florian Härb and Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo/Milano 2005, p. 52, no. 19 discuss Giovanni's role within Raphael's workshop, including the reconstruction project.
- 83 Tilmann Buddensieg: Raffaels Grab, in: *Munuscula discipulorum: Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, ed. by Tilmann Buddensieg, Matthias Winner, Berlin 1968, pp. 45–70; Nesselrath 1993 (note 16), p. 54.

- 84 Valori 1985 (note 55), pp. 75–131.
 85 Thoenes 1986 (note 77), p. 380.
 86 See Nesselrath 1986 (note 73), p. 363.
 87 Nesselrath 1986 (note 9), p. 135 f.
 88 Vitruvius, *Corsini Incunabulum* 2003, *passim*.
 89 See Arnold Nesselrath: entry 3.3.2, in: Raffaello Architetto, Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio – 15 maggio 1984, ed. by Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray and Manfredo Tafuri, Roma 1984, pp. 424 f.; Nesselrath 1986 (note 73), pp. 361 f.; Nesselrath 1993 (note 16), pp. 171–4 and Ingrid D. Rowland: Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders, in: *Art Bulletin* LXXVI (1994), pp. 80–104 at pp. 90–2.
 90 Pagliara 1984 (note 34), p. 27.
 91 Di Teodoro 2003 (note 33), pp. 40–42.
 92 Di Teodoro 2003 (note 33), p. 42.
 93 Shearman 2003 (note 11), I, items 1528/1–3, pp. 833–37.
 94 Arnold Nesselrath: *Codex Coner – 85 years on*, in: *Quaderni Puteani* 3 (1992), pp. 145–67, at p. 160.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fig. 1 a, b: Ian Campbell: Lyon & Turnbull. The Codex Stosch, to be included in the sale of books and manuscripts Tuesday 12th July 2005, Edinburgh 2005, pp. 44; 45. – Fig. 2: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana. – Fig. 3–7: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. – Fig. 8: Albertina, Wien.

Tables: Reproduction of the Codex Stosch by John McKenzie

DIE UNMÖGLICHEN BILDER DES PHILOSTRAT:
EIN ANTIKER BEITRAG ZUR PARAGONE-DEBATTE? ¹

LUCA GIULIANI

Für Wolfgang Orlich zum 19.5.2006

Die »Eikónes« (Bilder) des Lucius Flavius Philostratos² sind um 200 n. Chr. entstanden. Sie bestehen aus einer Vorrede, worin der Vorrang der Malerei gegenüber der Bildhauerei behauptet wird, und 65 kurzen Kapiteln, von denen jedes der Beschreibung und Erläuterung eines einzelnen Gemäldes gewidmet ist. Der Autor – ein Virtuose der Redekunst – schreibt in erster Person. Über die Genese seines Werkes teilt er in der Vorrede Folgendes mit:

»In Neapel wurden Spiele gefeiert. Die Stadt liegt in Italien, aber ihre Einwohner sind griechischer Herkunft und fein gebildet; so sind sie auch in ihrem Eifer für Reden echte Hellenen – und weil ich meine Vorträge nicht öffentlich halten wollte, kamen die jungen Leute öfters zum Hause meines Gastfreunds und fielen mir zur Last«.

Zum Haus des Freundes habe auch eine mehrstöckige Säulenhalle mit Sicht auf das Meer gehört; aber nicht der landschaftliche Reiz hat es dem Autor angetan; »vornehmste Zier« dieser Säulenhalle waren vielmehr

»Bilder auf eingelassenen Tafeln, die mit feinem Gefühl gesammelt schienen, weil sich darin die Kunst nicht weniger Maler offenbarte. Ich selbst hatte schon gedacht, diese Bilder rühmend zu beschreiben; mein Gastfreund aber hatte einen noch ganz jungen Sohn, der etwa zehn Jahre alt war, schon gerne Reden hörte und lernbegierig war; er sah mir nun oft zu, wie ich von Bild zu Bild ging, und bat mich immer wieder, sie ihm zu erläutern. Also gut, sagte ich: Wir wollen daraus eine Prunkvorführung der Redekunst machen, wenn die jungen Leute da sind. Und als sie nun da waren, sagte ich: Der Junge hier soll vor euch stehen, und ihm soll die Mühe meines Vortrags gelten; ihr aber begleitet uns, gebt acht und fragt, falls ich einmal nicht ganz deutlich sein sollte!«

So beschreibt der Text seinen eigenen Entstehungskontext: ein Schelm, wer ihm nicht glauben wollte?

Nun hat es tatsächlich nicht an Skeptikern gefehlt, die an Philostrats Glaubwürdigkeit gezweifelt haben, und noch viel weniger an Apologeten, die den Text gegen jeden Zweifel verteidigen wollten,³ der bedeutendste unter ihnen ist vielleicht Goethe gewesen.⁴ Die – häufig mit einem moralischen Unterton geführte – Diskussion hat kuriose Folgen gezeigt. Gerade diejenigen, die Philostrats »Eikónes« für eine zuverlässige Quelle hielten und seine Beschreibungen auf die realen Bilder einer realen Galerie bezogen, gerieten naheliegenderweise in Versuchung, den Text als Mittel zur Wiedergewinnung der verlorenen Bilder zu verwenden. Dies wiederum impliziert, dass man den Text als Durchblick auf die Bilder betrachtete und ihn am Ideal der Transparenz maß. Die Anwendung dieses Parameters hatte zur Folge, dass am Text selbst Mängel sichtbar wurden, und um die Mängel zu beheben, wurden Eingriffe nötig. Goethe hat das Problem präzise auf den Punkt gebracht:

»Philostrat hatte die Bilder vor sich, und indem er sie auslegte, konnte er mit einiger Freiheit und Willkür darüber sprechen. Wir aber sollten die Gemälde wieder herstellen, darstellen, in der Einbildungskraft hervorrufen und wir bedurften hierzu ganz anderer Mittel, weshalb wir den Vortrag des alten Redners umbilden [...] mussten. [...] Wir sind vom Text manchmal abgewichen, weil er die Darstellung trübte.«⁵

Die Trübungen liegen in der Tat auf der Hand. In vielen Beschreibungen stößt man auf Einzelheiten, die mit einem gemalten Bild kaum in Einklang zu bringen sind: So gibt es etwa Figuren, die sich bewegen, interagieren und miteinander reden. Philostrat habe die Eigenart, so meinen die Verteidiger seiner Glaubwürdigkeit, sich nicht auf den einen, prägnanten Moment einer Handlung zu beschränken, sondern deren ganzen Ablauf zu schildern; er erweitere das, was er auf dem Bild gesehen habe, um dessen Vor- und Nachgeschichte, und schmücke es häufig genug rhetorisch aus, indem er auch andere Sinnesorgane ins Spiel bringe wie das Gehör oder den Geruch: so werden in den Bildbeschreibungen häufig auch Rede und Musik oder Düfte geschildert. Dieses ganze rhetorische Zierwerk sei aber eben nichts anderes als »Freiheit und Willkür«: eine Schale, die der Leser nur zu entfernen habe, um den Kern einer positiven, ihrem Gegenstand vollkommen adäquaten Beschreibung zu erhalten.

Diese Strategie ist mit erheblichen Nachteilen verbunden gewesen. Der Übergang von der Schale zum Kern erweist sich oft als fließend; schlimmer noch, es kann vorkommen, dass nach Entfernung dessen, was man als Schale

betrachten könnte, vom angeblichen Kern nicht mehr viel übrig bleibt. Vor lauter Durchblick auf die Bilder haben die Verteidiger Philostrats es in aller Regel versäumt, den Text selbst, der uns schließlich als reales Gebilde vorliegt, in seiner konkreten Gestalt (und das heißt unvermeidlicherweise: in seiner Undurchsichtigkeit) in angemessener Weise zur Kenntnis zu nehmen. Es lohnt sich also, die Betrachtungsrichtung einmal umzudrehen: den Text nicht als Fenster zum Durchblick zu verwenden, sondern das Fenster selbst in Augenschein zu nehmen, mit besonderer Aufmerksamkeit für Trübungseffekte. Was spielt dieser Text für ein Spiel?

Dabei kann man durchaus noch einmal bei dem von Goethe benannten Problem ansetzen. Der Leser hat – selbstverständlich – nur den Text und keine Bilder vor Augen: Das gilt aber nicht erst für den heutigen, sondern gewiss auch schon für den antiken Leser. Anders verhält es sich bei den neapolitanischen Zuhörern, von denen in der Einleitung zu den »Eikónes« die Rede ist. Zwar lässt der Text keinen Zweifel daran, dass es sowohl dem kleinen Sohn des Gastgebers wie auch den übrigen jugendlichen Fans eher um die rhetorische Prunkvorführung (»epídeixis«) geht als um das Betrachten der Bilder. Aber immerhin haben die jungen Leute in dem Augenblick, wo sie der Rede lauschen, doch auch die Bilder vor Augen. Die Diskrepanz zwischen Zuhörern und Lesern zwingt zu einer Entscheidung: Wer ist das eigentliche Zielpublikum dieses Textes? Sind es die ursprünglichen Zuhörer? Dann sind alle späteren Leser lediglich ein Sekundärpublikum, dem das Entscheidende entgeht, und das in irgendeiner Weise mit der misslichen Mangelposition, in der es sich befindet, fertig zu werden hat. Gegoten hat das gesprochene Wort, und der geschriebene Text ist dann nichts anderes als ein Protokoll, ein Notbehelf. Oder aber umgekehrt: Der eigentliche Adressat des Textes ist der Leser, zu Philostrats Zeiten ebenso wie heute; dann fungieren die im Text auftretenden Zuhörer in erster Linie als ein narrativer Vorwand, um den Fluss der Rede in Gang zu bringen; dann ist die Bilderlosigkeit des Textes aber auch kein Mangel, sondern eine entscheidende Pointe und gehört zum ästhetischen Kalkül; und dann entfällt natürlich auch jeder Anlass, die Gemälde unbedingt wieder herzustellen.

Um diese Alternative zu entscheiden, sollte man sinnvollerweise klären, zu was für einer Gattung dieser Text eigentlich gehört. Philostrat hat einen Enkel gleichen Namens gehabt, der seinerseits Bildbeschreibungen verfasst hat; im Vorwort dazu bezeichnet er die großväterlichen »Eikónes« als eine »ékphrasis«.⁶ Anders als in der Neuzeit, wo unter Ekphrasis ausschließlich die Beschreibung eines Kunstwerks verstanden wird, gilt Ekphrasis in der antiken

Rhetorik als *Terminus technicus* für die Beschreibung eines beliebigen Phänomens mit dem Ziel größtmöglicher Anschaulichkeit.⁷ Ursprünglich scheint es sich bei den Ekphraseis um einfache Übungen aus dem rhetorischen Unterricht gehandelt zu haben, die sich aber im Lauf der Zeit zu Glanzstücken rednerischer Virtuosität entwickelten. Ob einfach oder virtuos, auf jeden Fall soll die Ekphrasis von so eindringlicher Anschaulichkeit (»enárgeia«) sein, dass der Hörer/Leser den beschriebenen Gegenstand tatsächlich vor Augen zu haben meint: »Enargeia ist die Kraft des Textes, visuelle Bilder zu schaffen, den Hörer [...] zum Zuschauer zu machen«.⁸ Dieser illusorische Effekt kann allerdings nur dann ins Spiel kommen, wenn der geschilderte Gegenstand abwesend ist; stünde er vor Augen, gäbe es gar keinen Grund, ihn ekphrastisch zu beschreiben. Die Ekphrasis will sich ihrem Gegenstand nicht an die Seite stellen, sondern ihn ersetzen; sie will dem Gegenstand nicht dienen, sondern eine eigene Wirkung entfalten. Und genau in diesem Sinn sind auch die philostratischen »Eikónes« zu verstehen: als ein Text, der aus eigener Kraft Bilder vor Augen führen will, und der insofern keiner realen Bilder bedarf, genauer: bei dem die Abwesenheit der Bilder eine notwendige Bedingung des ästhetischen Spiels darstellt.

Aber allein mit dem Faktum der Abwesenheit der Bilder ist über deren ontologischen Status noch nichts ausgesagt. Es gibt dafür drei (und nur drei) Möglichkeiten. Erstens: Philostrat könnte aus der Erinnerung Bilder beschreiben, die er selbst gesehen oder von deren Existenz er durch andere erfahren hat: nicht gegenwärtige, aber dennoch reale Bilder. Zweitens: Er könnte Elemente bekannter Bilder variieren, neu kombinieren und auf diesem Weg Bilder beschreiben, die weder er noch irgendein anderer tatsächlich gesehen hat, wohl aber gesehen haben könnte: zwar nicht reale, aber mögliche Bilder. Und schließlich, drittens, könnte Philostrat, selbstverständlich immer noch unter Rückgriff auf das, was er im Lauf seines Lebens gesehen und gehört hat, Bilder beschreiben, die grundsätzlich über die Möglichkeiten eines Malers und der Malerei überhaupt hinausgehen: unmögliche Bilder, also – falls es so etwas überhaupt gibt.

Genau das gilt es zu prüfen.

Philostrats Bildbeschreibungen sind kaum zu verstehen, wenn man sie nicht im Kontext des uralten Wettbewerbes zwischen Literatur und Malerei sieht: eines Wettbewerbes, der in der Neuzeit wieder aufgegriffen und als »paragone« bezeichnet wurde. In der Antike lag der Vergleich von Literatur und Malerei umso näher, als die Tätigkeit des Literaten und des Malers im Grie-

chischen durch ein und dasselbe Verb bezeichnet wird: »gráphein« kann ebenso gut »schreiben« wie »malen« bedeuten. Es ist kein Zufall, wenn Philostrate seine »Eikónes« genau mit diesem zweideutigen Wort enden lässt: »chrè sùn hóra gráphein« – man muss mit Anmut malen bzw. schreiben. Das doppel-sinnige »gráphein« (malen? schreiben?) ist Zielpunkt und Fokus des ganzen Textes. Man könnte auch sagen: Maler und Literat tun letzten Endes das gleiche, denn ob sie malen oder schreiben, im Griechischen wird es einfach heißen: »gráphousin«. Wenn aber beide das Gleiche tun, dann drängt sich die Frage geradezu auf: Wer kann es besser? Genau um diese Frage geht es auch bei Philostrate. Er lobt die Malerei. Aber im Rahmen des »paragone« zielt sein Lob der Bildkunst gleichzeitig darauf, die Überlegenheit der Wortkunst unter Beweis zu stellen. Er fordert die Malerei auf ihrem eigenen Terrain heraus: auf dem der Bildproduktion. Sollte es möglich sein, die Malerei gerade auf diesem Terrain zu schlagen? Kein Sieg könnte glanzvoller sein.

Philostrate unterscheidet in der Malerei zwei Ebenen: »mímesis« und »so-phía«. Mimesis ist nichts anderes als die Nachahmung des Gegebenen; sie zielt auf Naturwahrheit (»alétheia«) und auf Illusion (»apáte«). Der Wert, den Philostrate ihr zuschreibt, ist gering: Bunte Blumen mit den entsprechenden Farben wiederzugeben: was soll das schon für eine Kunst sein? (I, 2, 4).

»Wenn Du den Maler für die Ziegen lobst, weil er sie lustig springend malte, oder für die Schafe, weil ihr Gang so schwerfällig ist, als sei ihnen das Vließ zur Last, oder wenn wir die Hirtenflöten oder ihre Bläser beschreiben wollten, wie sie mit zusammengepressten Lippen blasen, so rühmen wir nur einen kleinen Vorzug der Malerei« (I, 9, 5).

Sophia hingegen ist die sinnreiche Erfindung: Sie will den Betrachter nicht täuschen, sondern seine Einbildungskraft anregen, in ihm Gedanken und Gefühle hervorrufen. Im Licht dieser Unterscheidung wird klar, dass alle Vorzüge der Malerei auf der (minderen) Ebene der Mimesis angesiedelt sind; auf der höheren Ebene der Sophia ist das Primat der Rhetorik evident und unbestreitbar. Der Gegensatz zwischen Mimesis und Sophia zieht sich durch alle Bildbeschreibungen hindurch: Implizit wird der Leser stets dazu aufgefordert, beider Anteil zu unterscheiden und gegeneinander abzuwägen. Die Funktionalisierung dieser Unterscheidung im Rahmen eines Wettbewerbs zwischen Bild- und Wortkunst ist keineswegs selbstverständlich. Man könnte Mimesis und Sophia ja auch ganz anders, nämlich als komplementäre Funktionen verstehen: Dann wäre Mimesis eine Kategorie der Nachahmungsästhetik, die das Verhält-

nis der Darstellung zu deren Gegenstand bezeichnet; Sophia hingegen wäre eine Kategorie der Wirkungsästhetik, die auf die Reaktion des Betrachters zielt. Beide Ästhetiken setzen einander voraus und verhalten sich komplementär zueinander, es sind die sprichwörtlichen Seiten ein und derselben Medaille; von daher hat es wenig Sinn, sie gegeneinander in Anschlag zu bringen.

Aber darüber mit Philostrat streiten zu wollen, wäre ein müßiges Unterfangen: sein Spiel folgt ganz anderen Regeln. Hören wir uns also lieber eine seiner Beschreibungen an. Um den Blick auf den Text zu schärfen, nehme ich dabei ein Bild zu Hilfe (Abb. 1): Es ist ein Kupferstich aus dem Jahr 1614 und stammt aus der reich illustrierten Ausgabe der französischen Übersetzung der »Eikónes«. Die Übersetzung selbst (es war die erste Übersetzung in eine moderne Sprache; es hatte bis dahin nur eine lateinische Übersetzung aus dem Jahr 1521 gegeben) stammte von Blaise de Vigenère (1523–1596), einem der großen humanistischen Gelehrten der Zeit, und war zum ersten Mal 1578 erschienen.⁹ Vigenère hatte dem Text eine Einleitung vorausgeschickt, worin die Frage nach der Realität der beschriebenen Bilder mit vornehmer Kürze abgetan wurde:

»Si les tableaux au reste descripts icy par Philostrate ont esté à la verité pents tous tels autrefois [...] ou bien que ce soient quelques nouveaux subjects dressez par luy à l'imitation des antiques (comme il est beaucoup plus vraysemblable) il ne nous en doibt pas beaucoup chaloir«.¹⁰

Das war sehr vernünftig – aber es sollte nicht das letzte Wort bleiben. Vigenères Übersetzung hatte – buchhändlerisch gesehen – einen mäßigen Erfolg, bis der Verleger 1614 eine prächtig ausgestattete Neuauflage in aufwendigem Folio-Format herausbrachte: Diese war bald ausverkauft und wurde danach in schneller Folge mehrfach neu aufgelegt.¹¹ Die Unterschiede zur Erstauflage sind bezeichnend: Die Einleitung war verschwunden, womit auch das skeptische Urteil über das Realitätsproblem unter den Tisch gefallen war. Umso deutlicher hatte sich das Interesse vom Text selbst auf die Bilder verschoben: Die Beschreibungen Philostrats sollten als ein Medium genutzt werden, um Werke der (verlorenen) antiken Malerei wieder zu entdecken. Der Verleger hatte keine Kosten gescheut, um das Werk angemessen zu illustrieren, hatte unterschiedliche Zeichner und Kupferstecher bemüht: So war es schließlich gelungen, jeder einzelnen Bildbeschreibung – gewissermaßen im Sinn eines Rekonstruktionsversuches – einen Stich an die Seite zu stellen.¹² Aber was sollte hier genau rekonstruiert werden? Spricht der Text von realen, bloß von möglichen oder geradezu von unmöglichen Bildern? Je nach dem kann sich die Re-

1 *Philostrate. Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, Paris 1578, illustrierte Ausgabe von 1614, Kupferstich zum Abschnitt I 10*

konstruktion leicht als ein tückisches Geschäft erweisen. In diesem Sinn liefern die Kupferstiche, gewissermaßen unwillkürlich, einen ausgezeichneten Einstieg in die Problematik des Textes.

Der Stich wendet sich selbstverständlich an den Leser, er setzt den Text voraus. In unserem Zusammenhang aber ist die umgekehrte Vorgehensweise reizvoller: Wir beginnen also mit dem Bild, ohne den entsprechenden Text vorerst zur Kenntnis zu nehmen. Was sehen wir? Zunächst einen Musikanten in antiki-sierender Tracht: Er sitzt auf einer Mauer und streicht mit dem Bogen über die Seiten eines geigenartigen Instruments. Die Mauer, die links eine treppenartige Gestalt aufweist, ist in ruinösem Zustand: Quadersteine liegen am Boden, teilweise direkt neben der Mauer, teilweise weit verstreut; einige der Quader sind schräg übereinander getürmt und an die abgetreppte Mauer gelehnt. Im Hinter-ground sieht man einen zinnenbekrönten Palast, einen Rundtempel und andere Gebäude einer Stadt; deren spärliche Bewohner nehmen vom Geiger, der ganz mit sich und seiner Musik beschäftigt zu sein scheint, keine Notiz. Ist die Musik vielleicht der Vergänglichkeit menschlicher Bauwerke gewidmet? Die Frage wird hinfällig, sobald wir den philostratischen Text zur Hand nehmen:

I, 10: Amphion

»(1) Die kunstvolle Vorrichtung der Leier, sagt man, hat Hermes erfunden, sie aus zwei Hörnern, einem Joch und einem Schildkrötenpanzer zusammen gefügt und als Geschenk zuerst dem Apollon und den Musen, dann aber dem Thebaner Amphion gegeben.¹³ Da dieser in Theben wohnte, als es noch ohne Mauer war, sandte er Lieder über die Steine hin; das hören die Steine und laufen zusammen: dies nämlich stellt das Gemälde dar. (2) Zuerst nun sieh dir die Leier genau an, ob sie so gemalt ist, wie sie wirklich ist. Das Horn nämlich, sagen die Dichter, stammt von der kletterfreudigen Ziege;¹⁴ der Musiker verwendet es für die Leier, der Bogenschütze für sein Werkzeug. Schwarz und gezackt siehst du die Hörner und schrecklich im Stoß; die Holzteile aber, die man zur Leier braucht, sind alle aus festem Buchsholz ohne Astknoten; Elfenbein ist nirgends an der Leier, weil die Menschen damals weder das Tier selbst (den Elephanten) schon kannten noch wussten, wozu ihnen seine Stoßzähne dienen sollten. Schwarz ist auch der Panzer der Schildkröte, sorgfältig nach der Natur gemalt, an der ganzen Oberfläche bedeckt mit aneinander stoßenden, unregelmäßigen Kreisen mit gelben Augen; die Saiten sind an einem Ende über den Steg geführt und an Buckeln befestigt; zwischen dem Steg und dem Querjoch sieht es aus, als ob sie frei

gespannt wären und sich hinter ihnen leerer Raum befände. Diese Anordnung mag am besten geeignet sein, um sie an der Leier straff zu halten.

(3) Was aber sagt Amphion? Was sonst, als dass er die Saiten zupft und seine ganze Aufmerksamkeit auf das Instrument richtet und seine Zähne so weit sehen lässt, wie es für einen Singenden nötig ist. Er besingt, vermute ich mal, die Erde, weil sie, die Schöpferin und Mutter aller Dinge, nun auch eine sich selbst erbauende Mauer beschert. Sein Haar ist an sich schon lieblich und natürlich gemalt, wie es locker auf die Stirn herabfällt, neben dem Ohr in Flaum übergeht und dabei golden schimmert, noch anmutiger aber mit dem Kopfputz, den, wie die Dichter der geheimen Lieder singen, die Chariten schufen als die schönste und zur Leier passendste Zier. Ich glaube, dass Hermes, von Liebe ergriffen, Amphion beide Gaben schenkte. Auch der Mantel, den er trägt, ist vielleicht von Hermes; denn er bleibt nicht bei einer einzigen Farbe, sondern verändert sich und spielt durch das ganze Spektrum des Regenbogens. (4) Er aber sitzt auf einem Hügel, schlägt mit dem Fuß den Takt und rührt dazu mit seiner Rechten die Saiten. Auch die andere Hand zupft, und die Finger scheinen sich uns gerade entgegen zu strecken: ein Motiv, von dem ich gemeint hätte, es könne nur in der Plastik dargestellt werden. Sei's drum! (5) Was aber ist mit den Steinen? Alle laufen zum Klang des Liedes zusammen, sie lauschen, und so entsteht die Mauer, und ein Teil von ihr ist schon vollendet, ein Teil wächst empor, und einen dritten haben die Steine eben erst eingenommen. Voll Eifer und guten Willens sind die Steine und sie arbeiten für den Lohn der Musik; die Mauer aber ist siebentorig, und sieben Saiten hat die Leier.«

Die Lektüre des Textes verändert auch den Kupferstich. Nun sehen wir plötzlich keine Ruine mehr, sondern eine Baustelle; die Mauer wächst, ganz von alleine. Das Bild bezieht sich auf einen bekannten Mythos: Amphion und Zethes sind Zwillingbrüder, Söhne des Zeus und der Antiope; während Zethes sich als heldenhafter Krieger bewährt, widmet Amphion seine ganze Leidenschaft der Musik; als beide Brüder es unternehmen, ihre Vaterstadt Theben mit Mauern zu versehen, erweist sich überraschenderweise die Überlegenheit des Amphion: Er vollbringt das Wunder, allein durch die Macht seines Gesanges die Steine zu bewegen und sie zur Mauer zusammenzufügen. Antike Darstellungen dieser Episode sind nicht bekannt – vielleicht aus gutem Grund, wie wir noch sehen werden. Die einzige Parallele zum Amphion-Gemälde Philostrats ist wiederum literarischer Natur; sie findet sich im hellenistischen Argonauten-

Epos des Apollonios Rhodios, wo der reich verzierte Mantel des Jason beschrieben wird: Auf ihm sei dargestellt, wie Amphion singt und die Steine seinem Ruf folgen (1,735 f.). Aber lassen wir den Kern der Handlung einstweilen noch auf sich beruhen und beginnen mit drei Einzelheiten.

Ein wahres Musterstück ist Philostrats Ekphrasis des Instruments. »Sieh dir die Leier genau an, ob sie so gemalt ist, wie sie wirklich ist!« In Bezug auf den Stich von 1614 wird man die Frage umstandslos verneinen; dort ist gar keine Leier, sondern eine zeitgenössische »viola da braccio« zu sehen: ein Instrument, das dafür bekannt war, einen professionellen Musiker zu erfordern; das Bild verweist damit auf Amphions musikalische Virtuosität, lässt aber Philostrats liebevoll-detaillierte Beschreibung des Instruments unberücksichtigt und macht sie gewissermaßen gegenstandslos – obwohl in derselben Ausgabe der Kommentar ausführlich auf die Konstruktion der Leier zu sprechen kommt und dazu sogar eine (vergleichsweise korrekte) Abbildung vorlegt.¹⁵ Dieser Kommentar ist keineswegs überflüssig: Um Philostrats Beschreibung zu goutieren, sollte man mit der Bauweise einer Leier vertraut sein. Deren Resonanzkasten wird bekanntlich aus dem Panzer einer Schildkröte gefertigt, der an der Bauchseite mit Leder bespannt wird. Wunderbar ist Philostrats plastische Beschreibung vom Rücken des Panzers mit seiner dichten Schar aneinander stoßender, schwarzgelber Augen. Ein Satz weiter ist dann vom Steg die Rede, über den die Seiten gespannt sind; dieser erfüllt eine doppelte Funktion: Er dient als Abstandhalter zwischen Resonanzkasten und Saiten, so dass diese frei schwingen können; und er leitet deren Schwingungen an den Kasten weiter; daher befindet er sich selbstverständlich an der Bauchseite.¹⁶ Beschrieben wird also zunächst die Rücken- und dann, in unvermutetem Wechsel, die Bauchseite des Instruments. Das liest sich unauffällig und selbstverständlich: Es ergäbe sich daraus auch gar kein Problem, wenn sich die Beschreibung auf eine reale Leier als dreidimensionales Gebilde bezöge. Aber da es sich um die Beschreibung eines zweidimensionalen Bildes handelt, sollte der Leser stutzen: Auf einem Bild können unmöglich beide Seiten einer Leier dargestellt sein. Ein Maler, der Außen- und Innenseite vor Augen führen wollte, müsste notgedrungen zwei Instrumente malen (Abb. 2).¹⁷

Wenn es aber nur eine Leier gibt, muss er sich entscheiden: Entweder er zeigt sie von außen oder von innen; entweder er malt den Rücken des Schildkrötenpanzers oder aber die Bauchseite mit dem Steg und den Saiten. Genau das gilt für den Redner natürlich nicht: warum sollte er sich an die Grenzen der Malerei halten? Also nimmt er sich die Freiheit und kombiniert zwei Ansichten,

2 *Außenseite einer attischen Schale aus dem frühen 5. Jh.; Berlin, Antikensammlung*

die in einem realen Bild nicht kompatibel wären. Man könnte darin zunächst eine bloße Sorglosigkeit vermuten; wir werden sehen, dass es vielmehr als ein bewusstes, virtuoses Spiel zu verstehen ist.

»Was aber sagt Amphion?« Die Frage klingt, in Bezug auf eine gemalte Gestalt, die als solche notorisch sprachlos ist, irritierend: was soll er schon sagen? Also haben manche Übersetzer verbessernd eingegriffen und die Frage umformuliert: »Was aber tut Amphion?« Das geht dem Leser glatt über die Lippen, widerspricht aber dem Wortlaut des Textes (»ο δὲ Ἀμφίων τί φήσει«) und verkennt vor allem die Pointe. Man muss Frage und Antwort in einem Zug lesen: betont die Antwort doch gerade, dass der gemalte Amphion gar nichts sagt. Das Bild führt lediglich vor Augen, was er tut – und nicht einmal das. Amphion nämlich musiziert. Aber gerade Amphions Musik, durch die sogar Steine in Bewegung versetzt werden, kann der Maler unmöglich vermitteln, weil ihm die Dimension der Töne versagt bleibt. Amphion singt – aber der Betrachter bekommt von dem ganzen Gesang nur die Zähne im geöffneten Mund zu sehen (was Gelegenheit gibt zu einem reizenden Gleichklang zwischen »odónton«, der Zähne, und »ádonti«, dem Singenden); alles andere muss er sich dazu denken: »Er besingt, vermute ich mal, die Erde«. Gebleckte Zähne und nichts als das? Ein bescheidener Kunstgenuss.

Umso erstaunlicher ist dann Amphions Mantel. Der Stoff verharrt nicht in monotoner Einfarbigkeit, sondern spielt durch das ganze Spektrum des Regenbogens hindurch. Gemeint ist offenkundig nicht, dass der Mantel in verschiedenen Partien verschiedene Farbtöne aufweise, sondern dass er sich insgesamt verändert und von einer Farbe zur nächsten changiert. Kein Wunder, denn Amphion scheint diesen wunderbaren Mantel – ebenso wie die Leier und den Kopffutz – von Hermes geschenkt bekommen zu haben. Aber wie soll der Maler einen irisierenden Mantel vor Augen führen, der in jedem Augenblick in einer neuen Farbe erstrahlt?

In allen drei Details verfolgt Philostrat dieselbe Strategie: Er gibt seiner Beschreibung eine Wendung, bei der kein Maler ihm zu folgen vermag. Dasselbe gilt auch und vor allem für das eigentliche Thema des Bildes. Gleich am Anfang ist die Rede von den Steinen, die Amphions Gesang hören (das Lied, das der Betrachter des Bildes gerne hören würde aber eben nicht zu hören bekommt!) und zusammenlaufen: das sei im Bild zu sehen. Am Ende des Textes wird das Motiv noch einmal ausgeführt: Indem die Steine zusammenlaufen und der Musik lauschen, entsteht aus ihnen die Mauer. Aber ist ein solches Motiv überhaupt in einem Gemälde darstellbar? Es liegt nahe, Bilder von Orpheus zu vergleichen, der mit seinem Leierspiel die Tiere der Wildnis anlockt: Es handelt sich um eine Ikonographie, die gerade in der römischen Kaiserzeit überaus beliebt war.¹⁸ Sie ist von erfreulicher Transparenz. Die wilden Tiere, die normalerweise die Gegenwart des Menschen meiden, sind scharenweise gekommen; sie können durch nichts anderes angelockt worden sein als durch das, was im Fokus ihrer (und des Betrachters) Aufmerksamkeit steht: den musizierenden Orpheus. Die von ihm ausgehende Wirkung ist von solcher Gewalt, dass sie alle tierischen Instinkte außer Kraft setzt: Durch die Klänge verzaubert lagern Raub- und Beutetiere in unnatürlicher Friedfertigkeit nebeneinander. Die musikalische Leistung des Orpheus wird durch die des Amphion noch einmal überboten: werden hier doch nicht wilde Tiere, sondern leblose Steine angelockt – um den Preis freilich, dass diese Steigerung durch ein Bild kaum noch zu vermitteln ist. Man stelle sich Amphion vor, der inmitten einer steinigen Landschaft einsam vor sich hin spielt: Welcher Betrachter wird auf den Gedanken kommen, dass die Steine nicht immer schon dagelegen, sondern sich eben erst eingefunden haben und nun andächtig zuhören? Die Aporie, die Philostrat dem Maler beschert, liegt auf der Hand. Der Maler soll ganz gewöhnliche Steine malen: Steine wie die, aus denen eben eine Mauer gefügt ist; gleichzeitig aber muss er dem Betrachter zu verstehen geben, dass diese Steine

einem Gesang lauschen und herbeilaufen (»sunthéousi«). Laufen aber könnte ein Stein nur dann, wenn er Gliedmaßen hätte; als reiner Quader wird er unweigerlich den Eindruck einer unbewegten Masse machen, schwer und lastend. Dem Maler ist es kaum möglich, Bewegung in die Steine zu bringen. Vom Zauber, den Amphions Musik bewirkt, kann er nicht die geringste Spur vor Augen führen.

Der Kupferstecher von 1614 hat das Problem deutlich gesehen und einige der Steine in Schiefelage versetzt, als ob sie im Begriff wären, die Mauer hinauf zu kriechen: Aber das wird nur derjenige verstehen, der den Text gelesen hat. Ohne den Text käme keiner auf die Idee, dass diese Steine sich von selbst bewegen; wenn man die instabile Lage überhaupt mit einer Bewegung in Zusammenhang bringt, dann sieht man sie selbstverständlich eher herabgleiten als emporklettern: man denkt an Verfall, nicht an Aufbau. Philostrat hat mit sicherem, hämischen Griff ein Thema ausgesucht, das für die Malerei eine kaum lösbare Herausforderung darstellt.

In der erweiterten Neuauflage der »Iconologia« des Cesare Ripa (1603) wird das Thema den Malern ausdrücklich empfohlen, wenn sie die Macht der Beredsamkeit vor Augen führen wollen:

»Per la figura d'eloquenza dipingeremo Anfione, il quale con il suono della cithara & con il canto si veda che tirò a sè molti sassi, che saranno sparsi in diversi luoghi. Ciò significa, che la dolce armonia del parlare dell'Eloquenza persuade, & tira à se gl'ignoranti, rozzi, & duri huomini, che quà e là sparsi dimorino, & che insieme convengono, & civilmente vivino« (129).

Ripa hat sich an dieser Stelle direkt von Philostrats Amphion-Text anregen lassen: Von sich aus hinzugefügt hat er die allegorische Deutung, die in nuce eine Kulturentstehungslehre aus dem Geist der Beredsamkeit andeutet. Ripa war ein schnell schreibender Universalgelehrter, der unbegrenzte Materialmengen durch seinen ikonologischen Fleischwolf zu drehen verstand; von den Bildern erwartete er nicht mehr als eine Veranschaulichung sprachlich vorgegebener Bedeutungen; die mediale Eigengesetzlichkeit von Bildern lag völlig außerhalb seines Horizontes. So hat er das spezifische Darstellungsproblem des Amphion-Motivs gar nicht erkannt: Den Steinen, die – wie er schreibt – an verschiedenen Orten herumliegen, kann man unmöglich ansehen, dass Amphion sie durch die Macht seiner Musik herbeigelockt hat. Die Bild-Ferne von Ripas Traktat hat dessen Wirksamkeit bekanntlich in keiner Weise beeinträchtigt. In Bezug auf die Amphion-Episode ist die Reaktion der Maler aller-

dings äußerst zurückhaltend gewesen: Unter Ripas zahllosen Anregungen ist gerade diese ungehört verhallt – nicht von ungefähr. Allerdings gibt es eine sehr prominente Ausnahme.

1724 erhielt der junge Giovanni Battista Tiepolo den Auftrag für ein Deckengemälde im Haus des venezianischen Anwalts Tommaso Sandi (Abb. 3).¹⁹ Beim Beruf des Auftraggebers lag es nahe, an ein Lob der Beredsamkeit zu denken; der Auftraggeber selbst dürfte maßgeblich an der Wahl der Themen beteiligt gewesen sein. Für die Decke entschied man sich für vier mythologische Episoden und griff bei einer davon auf Ripas alten Vorschlag zurück: Amphion beim Bau der thebanischen Mauer. Die damit verbundene Darstellungsaporie löste Tiepolo auf Anhieb mit einem Geniestreich. An einer Längsseite der Decke sieht der Betrachter in extremer Unteransicht eine riesige Quadermauer, die sich über die ganze Länge des Raumes erstreckt; in ihrem strahlenden Weiß ist sie als Neubau, und nicht als Ruine charakterisiert; in der Mitte ist sie von Zinnen bekrönt, zu den Seiten hin aber fehlen die obersten Steinschichten. Die Quader liegen, anders als auf dem Stich von 1614, nicht am Boden, sondern fliegen scharenweise durch die Luft. Vor der Mauer steht Amphion in dominierender Stellung, wie auf einer Kommandobrücke; er greift in die Saiten, hält aber den Blick fest auf die fliegenden Steine gerichtet, als ob er deren Laufbahn zu lenken hätte. Der Betrachter könnte sich allenfalls fragen, in welche Richtung die Steine fliegen: auf die Mauer zu oder – explosionsartig – von ihr weg? Geht der Bau seiner Vollendung entgegen oder löst er sich umgekehrt gerade wieder auf? Für die erste Alternative spricht die Reaktion der Zuschauer: Sie blicken staunend, aber ohne Schrecken, und machen sich gegenseitig auf das Schauspiel aufmerksam. Von diesen Steinen, die sich ganz von alleine und gegen alle Gesetze der Schwerkraft durch die Luft bewegen, geht offensichtlich keine Bedrohung aus: Es ist ein freundlicher, kein zerstörerischer Zauber hier im Spiel, und dessen Ursache kann nur in Amphions Leierspiel liegen. Die Aufhebung der Schwerkraft ist eine Idee von geradezu bestürzender malerischer Intelligenz: Tiepolo macht das musikalische Wunder sichtbar, indem er die Steine fliegen lässt. Ob er den Philostrat-Text gekannt hat, ist ungewiss.²⁰ Jedenfalls ist er mit seiner Bildlösung ganz eigene Wege gegangen. So hat er eine Wette gewonnen, von deren Existenz er vermutlich gar nichts wusste. Immerhin: Anderthalb Jahrtausende lang hatte Philostrat Recht behalten mit seiner These, dass die Szene, die er beschrieben hatte, nicht zu malen sei.

Philostrats Amphion-Bild gehört also zur dritten Kategorie: Es ist insofern ein unmögliches Bild, als es sich zwar beschreiben, aber eben nicht malen

3 Giovanni Battista Tiepolo: *Triumph der Beredsamkeit*; Venedig, Palazzo Sandi, 1624, Deckenfresko

lässt – bis zum Beweis des Gegenteils, wie er jedoch erst von Tiepolo geführt worden ist. Das gilt keineswegs für alle philostratischen Bildbeschreibungen. In vielen Fällen malt der Text genüsslich Bilder aus, die durchaus im Rahmen dessen liegen, was auch gemalt werden könnte: Hier wird der Wettbewerb zwischen Rhetorik und Malerei, zwischen Text und Bild (Philostrat würde beides als »graphé« bezeichnen) so geführt, dass der Text nach einem ähnlichen Ausmaß an Anschaulichkeit strebt wie das gemalte Bild, ohne das Bild damit aber auch gleich übertreffen zu wollen. Oft genug jedoch scheint es Philostrat darum zu gehen, mit einer Bildbeschreibung nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch und vor allem die Grenzen der Malerei aufzuzeigen: Das geschieht mit hinterlistiger Virtuosität und mitunter hinreißendem Witz – wenn man sich Sinn und Strategie der Argumentation einmal klar gemacht hat. Ein besonders schönes Beispiel ist das Bild, das die Kindheit Pindars zum Thema hat.

II, 12: Pindar

»(1) Du wunderst dich, denke ich, über die Bienen, die mit so peinlicher Genauigkeit gemalt sind: der Maler hat sie ganz deutlich und bunt wiedergegeben, mit ihren Rüsselchen, ihren Beinchen und Flügeln und der Farbe des Pelzchens, alles so wie es in der Natur ist. Warum nun sind die klugen Tierchen nicht in ihren Bienenstöcken? Was suchen sie in der Stadt? Sie schwärmen zur Tür vom Haus des Daiphantos, denn Pindar ist, wie du siehst, schon geboren; zur Bildung des Kindleins möchten die Bienen beitragen, auf dass es ganz von Harmonie und Musik erfüllt sei: daran arbeiten sie. (2) Das Bübchen nämlich liegt auf Lorbeer und Myrtenzweigen, weil sein Vater ahnte, es sei ihm ein heiliges Kind geboren: denn bei der Geburt dröhnten Zimbeln durch das ganze Haus, und man hörte die Trommeln der Rhea. Man sagt, dass auch die Nymphen ihm zu Ehren einen Reigen veranstaltet hätten, und Pan soll hoch gesprungen sein; auch sagt man, er habe später, als Pindar begonnen habe zu dichten, das Springen wieder gelassen und sich auf das Singen von Pindars Liedern verlegt. (3) Eine Statue der Rhea aber, kunstvoll gefertigt, ist hier vor der Haustür aufgestellt: ich glaube wirklich eine Statue aus Marmor zu sehen, denn die Malerei ist hier ganz ausgehärtet und poliert. Ins Bild gebracht sind auch die Nymphen, feucht von Tau und wie aus Quellen gestiegen, und Pan tanzt nach irgendeinem Takt; seine Erscheinung ist heiter, selbst an der Nase zeigt er keine Spur von Zorn. (4) Drinnen sind die Bienen eifrig um das Kind beschäftigt, sie beträufeln es mit Honig und ziehen ihre Stacheln ein, aus Sorge, sie könnten es

stechen. Wahrscheinlich kommen sie vom Hymettos und von jener »schimmernden, viel besungenen« Stadt: denn auch diese Worte haben sie, glaube ich, dem Pindar eingegeben.«

Die Beschreibung setzt einiges an Wissen voraus. Daïphantos ist als Name von Pindars Vater überliefert,²¹ und die Szene spielt in bzw. vor dessen Haus, in Theben. Pausanias hat, als er die Stadt besuchte, in der Nähe eines alten Gebäudes, in dem einst Pindar gewohnt haben sollte, ein Heiligtum der Rhea gesehen: Pindar selbst, so hieß es, hätte hier einst eine Statue der Göttin geweiht.²² Dass Pan höchstpersönlich einen Paian von Pindar gesungen haben soll, wird von Plutarch und Aelius Aristides berichtet.²³ Und schließlich ist auch das auf Athen bezogene Wort von der »schimmernden, viel besungenen Stadt« ein treues Pindar-Zitat.²⁴ Man sieht, was für entlegene Gelehrsamkeitssplinter Philostrat in seinen Text eingebaut hat. Aus der Tradition bezogen hat er indessen auch das zentrale Motiv der engen Verbindung Pindars zu den Bienen. So berichtet etwa Aelian, dass Pindar einst als Säugling von Bienen genährt worden sei, die ihn statt mit Milch mit Honig fütterten.²⁵ Die Geschichte ist eine von vielen Variationen über ein einfaches Thema: die klangliche Ähnlichkeit zwischen »méli« (Honig) und »mélissa« (Biene) einerseits und »mélos« (Lied) und »melízo« (singen) andererseits; Lieder sind, nach diesem alten Wortspiel, ebenso süß wie Honig; und indem die Bienen Pindars Lippen mit Honig beträufeln, begründen sie seine Begabung als Sänger.

Auf die Bienen werden wir gleich noch zu sprechen kommen. Aber beginnen wir mit einer Einzelheit, die unmittelbar an die vorhergehende Bildbeschreibung anschließt. Wieder geht es um Musik – aber die Schraube wird noch eine Windung weiter gedreht. In diesem zweiten Bild ist die Musik nicht mehr gegenwärtig, sondern vergangen; und sie war, auch schon im Augenblick, wo sie erklang (nämlich bei der Geburt des Kindes) auf rätselhafte Weise auf ihren bloßen Klang reduziert. Damals »dröhnten Zimbeln durch das ganze Haus, und man hörte die Trommeln der Rhea«; man hörte, aber man sah nichts; ein Zeichen der Götter, also: und der fromme Daïphantos hatte daraus auch ganz richtig geschlossen, dass ihm ein sehr ungewöhnliches, von den Göttern geliebtes Kind geboren worden war. Das alles ist mit großer Sophia erdacht – und sprengt selbstverständlich alle Möglichkeiten malerischer Mimesis; der Maler wird gar nicht anders können, als sein Unvermögen einzugestehen.

Auf eine zweite Aporie der Mimesis verweist die Statue der Rhea draußen vor der Tür. Der Betrachter preist ihren täuschenden Charakter: Er meint,

kein Werk der Malerei, sondern wirklich eine Statue aus Marmor zu sehen. Wie hat der Maler diesen Effekt erreicht? Nun, Marmor ist hart und poliert; und so hat der Maler an dieser Stelle die Farben ausgetrocknet, verhärtet und poliert. Indem Philostrat das Material des Malers und das Material des dargestellten Gegenstandes gleichschaltet, treibt er das Gebot der Ähnlichkeit, wie es jeder Form von Mimesis zugrunde liegt, mit einem Zug auf die Spitze und ad absurdum. Eine Mimesis, die sich nur auf die Wiedergabe der Farbe beschränkt, ist armselig und kunstlos. Eine anspruchsvollere Mimesis müsste viel weiter gehen: sie sollte im Stande sein, eben auch die Härte des Materials und dessen glatte Oberfläche wiederzugeben. Der Leser kann es sich kaum verwehren, den Gedanken weiterzuspinnen: die höchste Form der Mimesis müsste sämtliche sinnliche Qualitäten wiederzugeben vermögen – auch Klänge, Düfte und Geschmacksnuancen sollten zu ihrem Repertoire gehören.

Aber vielleicht ist das doch zu viel verlangt. Vielleicht kann man die Ansprüche etwas herunterschrauben und dem Maler eine ganz einfache Aufgabe stellen: eine Biene zu malen, zum Beispiel, nur eine Biene – freilich aber dann eine Biene, mit allem was dazugehört. Und genau das beschreibt Philostrat: Liebevoll zählt er Rüsselchen, Beinchen und Pelzchen auf; die winzigen Honigtröpfchen werden ebenso angeführt wie die eingezogenen Stachel – obwohl man diese im eingezogenen Zustand naturgemäß ja kaum sehen kann. Aber schenken wir uns den eingezogenen Stachel und beschränken uns auf den Rest: Lässt sich in der antiken Ikonographie eine solche Bienendarstellung belegen? Die Beispiele sind spärlich und stammen alle aus kleinformatischen Gattungen wie Schmuck, Münzprägung und Glyptik. Anführen ließen sich etwa ein goldener Schmuckanhänger in Bienenform aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., eine Biene als Münzbild ephesischer Drachmen, ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert, sowie Bienen auf Gemmen der frühen römischen Kaiserzeit.²⁶ In allen Fällen sind die Bienen ungefähr in Lebensgröße wiedergegeben: Schon aus technischen Gründen beschränken sich die Bilder auf Merkmale, die die Bienen als solche erkennbar machen, ohne darüber hinaus auf miniaturistische Details wie Rüssel und Pelz einzugehen. Für die antike Malerei ist das Motiv hingegen nicht bezeugt.²⁷ Wenn das zutrifft, hätte Philostrat auch in diesem Fall ein unbekanntes Sujet eingeführt und den Malern als Herausforderung vorgelegt.

Erst in der frühen Neuzeit, etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, avancieren Insekten – unter ihnen vor allem die allegorisch dankbare Fliege – zu einem wichtigen Motiv der Malerei.²⁸ So findet man am Fuß des Kreuzes Christi gelegentlich einen menschlichen Schädel, auf dem eine Fliege sitzt.

Um 1480 hat Giovanni Santi ein Andachtsbild des Auferstandenen gemalt:²⁹ Christus, von zwei Engeln gestützt, sitzt auf dem Rand des Sarkophages, in dem er bestattet worden war, und präsentiert dem Betrachter seine Wunden; über seine Brust krabbelt eine Fliege: ein denkbar drastisches Zeichen dafür, dass der Auferstehung ein wirklicher Tod vorausgegangen ist, und dass auch dem göttlichen Leib gerade noch ein Hauch menschlicher Verwesung anhaftet.³⁰ Gelegentlich gesellt sich eine Fliege sogar der Muttergottes mit dem Kind bei: wiederum wohl als Verweis auf dessen zukünftigen Tod. Aber bei aller Detailtreue scheinen diese christlichen Fliegen an die virtuellen Bienen des Philostrat doch nicht ganz heranzureichen.

Die früheste Darstellung, die damit wirklich konkurrieren kann, datiert aus dem Jahr 1625. Es handelt sich um einen Kupferstich von ungewöhnlich großem Format, den die Mitglieder der Accademia dei Lincei aus Anlass des Heiligen Jahres dem zwei Jahre zuvor gewählten Papst Urban VIII Barberini gewidmet haben.³¹ Das Geschenk war passend ausgedacht, denn die Barberini führten drei heraldisch stilisierte Bienen in ihrem Wappen, und drei Bienen zeigt auch der als »melissographía« betitelte Stich. Hier erscheinen die Bienen allerdings in ungefähr zwanzigfacher Vergrößerung, in Aufsicht, Unteransicht und Profil, bis in die winzigsten Einzelheiten perfekt wiedergegeben. Beides – Vergrößerung und Genauigkeit – kommt nicht von ungefähr. Auf dem Stich selbst wird stolz festgehalten, dass die Darstellung auf Beobachtungen mit dem Mikroskop zurückgeht: »Franciscus Stellutius Lynceus microscopio observabat«. Das Gerät war kurz zuvor entwickelt worden, gleichzeitig mit dem Fernrohr: Galileo Galilei, seit 1611 selbst Mitglied der Accademia dei Lincei, hatte es in Rom mit großem Erfolg bekannt gemacht. Indem das neu erfundene Instrument – so heißt es auf der ornamentalen Papierrolle im unteren Teil des Stiches – im Kleinsten die größten Wunder der Schöpfung offenbart, vertieft es durch das Auge den Glauben: »maxima dum tereti surgunt miracula vitro, maioremque oculus discit habere fidem«. Der Einklang zwischen Frömmigkeit und moderner Wissenschaft klingt perfekt. Wenige Jahre später sollte er sich als prekär erweisen; die kirchlichen Behörden klagten Galileo der Ketzerei an, und die Lincei stellten ihre Aktivitäten ein.

Aus der »melissographía« von 1625 sollte man keine falschen Folgerungen ziehen. Vor allem wird man nicht behaupten wollen, dass eine genaue Beschreibung einer Biene nicht auch schon vor der Erfindung des Mikroskops möglich gewesen wäre: Der Philostrat-Text selbst ist ja ein evidenter Beweis des Gegenteils. Dennoch dürfte es kein Zufall sein, dass die erste vollkommen exakte

Darstellung einer Biene, die sogar Philostrats Beschreibung in den Schatten stellt, erst nach der Erfindung des Mikroskops erfolgt ist. Vorher war dieses Ausmaß an nahsichtiger Genauigkeit einfach kein Thema, und es gab keinen Grund, weshalb ein Maler oder Zeichner sich darum hätte bemühen sollen. Selbst das Interesse des Philostrat zielt ja an sich nicht direkt auf Rüsselchen, Beinchen und Pelzchen der Biene: Was ihn an dem Motiv reizt, ist lediglich der Umstand, dass er damit in einen Bereich vorstößt, wohin kein Maler ihm (wie er meint) zu folgen vermag.

Aber der Vergleich mit der neuzeitlichen Fliegen- und Bienenikonographie ist noch in einem weiteren Punkt aufschlussreich. Nicht erst die Barberini-Bienen als Wunder der Natur, sondern auch schon die Fliegen als christliches *memento mori* werden dem Betrachter aus unmittelbarer Nähe vorgeführt: Sie befinden sich immer im Vordergrund der Darstellung. Das könnte man für selbstverständlich halten – wenn bei dem von Philostrat beschriebenen Bild nicht genau das Gegenteil der Fall wäre. Im Text wird einerseits gesagt, dass die Bienen zur Tür des Hauses schwärmen (das der Betrachter demnach von außen sieht), andererseits, dass sie drinnen (>eíso<) eifrig um das Kind beschäftigt sind, es mit Honig beträufeln und dabei ihren Stachel einziehen.

Um das Darstellungsproblem zu konkretisieren, lohnt sich ein Blick auf neuzeitliche Darstellungen einer Episode aus der Kindheit des heiligen Ambrosius.³² Diesem, so berichtet die Sage, sei ähnliches wie dem kleinen Pindar widerfahren – freilich unter leicht veränderten Vorzeichen. Der kleine Ambrosius schlief einst in seiner Wiege, als plötzlich ein Bienenschwarm erschien und sich auf ihm niederließ, so dass die Bienen in seinem Mund ein- und ausflogen; als der Schwarm wieder davon flog, war das Kindlein unverletzt; das göttliche Omen weist voraus auf die späteren, wunderbaren Reden und Schriften des Ambrosius, die sich als die reinsten Honigwablen zur Erbauung aller Gläubigen erweisen sollten. Gegenüber der Pindar-Episode hat das Bienenwunder des Ambrosius den Vorteil, dass es von Malern auch wirklich dargestellt worden ist: so etwa in den späten 1420er Jahren von Masolino und Masaccio in einem Freskenzyklus für eine Kapelle in San Clemente in Rom³³ sowie, etwa zwanzig Jahre später, von Filippo Lippi in einem Predellabild in Berlin.³⁴ Allerdings sind weder auf dem Fresko noch auf der Predella heute irgendwelche Bienen mehr zu sehen. Bei dem Fresko liegt das am schlechten Erhaltungszustand; bei der Predella hingegen wurden die Bienen anscheinend durch den gezielten Eingriff eines Restaurators entfernt, der sie wohl für winzige Flecken gehalten hatte. Das Missverständnis ist nachvollziehbar. Wenn ein Maler mehrere Fi-

guren um die Wiege des Ambrosius-Kindes herum gruppiert in einem Raum, der in seiner architektonischen Gestalt als Ganzes vor Augen geführt wird, dann werden die Bienen unvermeidlicherweise sehr klein ausfallen; und je kleiner sie geraten, desto eher kann es geschehen, dass sie als solche gar nicht mehr erkannt werden.

Mit diesem Problem hat auch der Autor der Pindar-Illustration aus der »Eikónes«-Ausgabe von 1614 zu kämpfen gehabt (Abb. 4). Im Vordergrund sehen wir rechts zwei weibliche Gestalten mit einem Triangel und einer Handtrommel: ein gutgemeinter aber natürlich hoffnungsloser Versuch, die geisterhaften Klänge zu veranschaulichen, die bei Pindars Geburt zu hören gewesen waren. Links davon, vom Betrachter etwas weiter entfernt, tanzen Pan und die Nymphen. Genau in der Mitte des Bildes steht das runde Haus des Daiphantos, vor dessen Tür (und nicht »drinnen«) das Büblein Pindar liegt. Im Raum zwischen Kind und Tür befinden sich vier winzige Tierchen: Die symmetrische, wapenartige Komposition der mittleren Bildpartie hebt sie – ihrer Kleinheit zum Trotz – deutlich hervor und macht sie unübersehbar. Folienartig hinterfangen werden sie von der senkrechten Wand einer kleinen Treppe; dadurch wird dem Eindruck entgegengewirkt, die vier Tierchen könnten am Boden liegen: Sie sind also schwebend zu denken, und bei näherem Zusehen erkennt man auch Flügel. Über ihre Artzugehörigkeit allerdings erlaubt das Bild keine sinnvolle Aussage – geschweige denn, dass Rüsselchen oder Pelzchen zu sehen wären.

Wieder nimmt Philostrats Text sich Freiheiten, die dem Bild verwehrt sind. Das statische Bild kann nicht zwischen Fern- und Nahsicht wechseln: Es ist auf eine Einstellung festgelegt, Vordergrund bleibt Vordergrund und Hintergrund Hintergrund. Das gilt für den Text natürlich nicht. Die Bienen schwärmen einerseits zur Tür des Hauses, andererseits befinden sie sich drinnen; handelt es sich um verschiedene Momente, oder um verschiedene Teile des Schwarmes? Jedenfalls führt Philostrat in beiden Fällen das imaginäre Auge des Lesers beliebig nahe an die Bienen heran: am Anfang des Textes und dann noch einmal am Schluss. Dazwischen weitet sich die Perspektive: Wir betrachten Rheas Statue, den Reigen der Nymphen und Pan (wobei bei Pan der Blick plötzlich wieder auf dessen Nase bzw., noch spezifischer, auf die Nasenflügel gerichtet wird: deren Blähung galt in der Antike als ein mimisches Zeichen von Wut; aber wie nah muss der Blick an Pans Gesicht herangeführt werden, um feststellen zu können, ob die Nasenflügel gebläht oder entspannt sind?). Dieser Wechsel von der Detaileinstellung zur Totalen und dann wieder zurück zum Detail findet eine unmittelbare Entsprechung in der Filmtechnik. Mit der Annäherung an den

4 Philostrate. *Les Images ou tableaux de platte-peinture*. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère, Paris 1578, illustrierte Ausgabe von 1614, Kupferstich zu Abschnitt II 12

gefilmten Gegenstand durch wechselnde Einstellungen hat man bereits im frühen 20. Jahrhundert experimentiert; bald hat man dann die Kamera auf einen fahrbaren Untersatz montiert und dadurch die Möglichkeit gewonnen, die Entfernung zum Objekt fließend zu verändern; ähnliche Effekte wurden schließlich – seit Erfindung des Objektivs mit variabler Brennweite in den 50er Jahren – durch das Zoom erreicht.³⁵ Auf der sprachlichen Ebene erfordert der Wechsel von Fern- zu Nahsicht freilich keine technischen Erfindungen: Er entspricht den selbstverständlichen und immer schon praktizierten Möglichkeiten sprachlicher Beschreibung. Ästhetisch auffällig wird dieser Wechsel bei Philostrat lediglich dadurch, dass er ihn auf das – angeblich reale, gemalte – Bild überträgt und als eine Möglichkeit der Malerei ausgibt: um gerade umgekehrt zu betonen, dass die Malerei eben dazu gerade nicht im Stande ist.

Wenn Philostrat die Malerei immer wieder mit Aufgaben konfrontiert, die sie – seiner Meinung nach – nicht zu lösen vermag, so setzt das eine bestimmte Theorie voraus. Der Redner weiß – oder zumindest: er glaubt zu wissen – was die Malerei vermag, und vor allem: was sie nicht vermag. Seinen Bildbeschreibungen ist auch und nicht zuletzt eine Theorie über die mediale Bedingtheit und Begrenztheit der Malerei eingeschrieben. Das Feld, in dem der Maler seine Kunst entfalten kann, ist einigermaßen eng. Von der ganzen sinnlichen Vielfalt, die uns umgibt und die der Redner immerhin durch Worte zu beschwören vermag, kann die Malerei lediglich das Sichtbare wiedergeben und auch davon immer nur eine einzige Ansicht festhalten; selbst den banalsten Gegenstand kann sie nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Jede Darstellung einer Handlung als einer zeitlichen Folge liegt ebenfalls außerhalb ihrer Möglichkeiten: Sie kann keine Bewegung vor Augen führen, geschweige denn, dass sie eine Geschichte zu erzählen vermöchte. Das allzu Kleine entgeht ihr (ebenso wie übrigens das allzu Große). Und schließlich bleibt sie auf die Einstellung festgelegt, die sie einmal gewählt hat, kann sich ihrem Gegenstand weder annähern, noch sich von ihm entfernen. Lassen wir die Sophia ganz aus dem Spiel und beschränken uns einzig und allein auf den Aspekt der Mimesis: Die Mittel, die der Malerei zu Gebote stehen, erlauben nicht mehr als eine mangelhafte, begrenzte und starre Nachahmung der Welt, die allzu oft gerade auf das Entscheidende verzichten muss. Man könnte diese und andere Thesen aus dem Text heraus präparieren und sie in Form eines Traktates bringen: Das Resultat wäre eine Art »Proto-Laokoon« – ein lehrreiches Werk, in dem allerdings vom eigentlichen Reiz der »Eikónes« nichts mehr zu finden wäre. Ganz im Gegensatz zu Lessing ist Philostrat alles andere als ein Verächter der bildenden Kunst

gewesen: In den »Eikónes« erweist er sich als ein hervorragender Kenner und hochgradig sensibler Genießer von Bildwerken, der sich manche Details geradezu feinschmeckerisch auf der Zunge zergehen lässt. Wenn man einen kompetenten Kunstkenner der späten Kaiserzeit kennen lernen will: hier ist er zu greifen. Es gibt keinen zweiten Text aus der antiken Literatur, der mit solcher Unmittelbarkeit Kennerschaft und Kunstgenuss verkörpert. Das ändert freilich nichts daran, dass Philostrat zwischen der Malerei, die er kennt und genießt, und der Rhetorik, die er selbst praktiziert, einen Abgrund sieht: Die haushohe Überlegenheit seiner eigenen Kunst steht für ihn völlig außer Frage. Aber sollte für ein Überlegenheitsbewusstsein, dem ein solcher Text entsprungen ist, am jüngsten Tag nicht doch ein gutes Wort eingelegt werden?

ANMERKUNGEN

- 1 Der Aufsatz ist während eines Aufenthaltes am Wissenschaftskolleg zu Berlin entstanden, unter Arbeitsbedingungen, wie sie idyllischer kaum sein könnten; für Kritik und hilfreiche Hinweise danke ich Benjamin Krieg, Susanne Muth und Oliver Primavesi. Die Vorlage zu Abb. 2 verdanke ich der Freundlichkeit von Gertrud Platz.
- 2 Eine deutsche Übersetzung findet sich bei: Philostratos. Die Bilder, hg. von Otto Schönberger, München 1968; für eine kurze Rezeptionsgeschichte der »Eikónes« vgl. die Einleitung von Françoise Graziani zu: Philostrate. Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère – 1578, hg. von Françoise Graziani, Paris 1995, S. XXVII–XXXVIII.
- 3 Vgl. etwa den Überblick bei Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 26–37.
- 4 Philostrats Gemälde, in: Über Kunst und Alterthum II, 1 (1818) S. 27–144 = Johann Wolfgang Goethe: Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Alterthum I–II, hg. von Hendrik Birus. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 20, Frankfurt/Main 1999, S. 295–345.
- 5 So in einem späteren Fragment: zitiert in Goethe 1816–1820 (Anm. 4), S. 1107.
- 6 Philostrat der Jüngere: Imagines, 2; anders Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 26: »Man kann die Eikónes nicht als Produkte einer rhetorischen Gattung »Ekphrasis« ansprechen«.
- 7 Fritz Graf: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, hg. von Gottfried Böhm, Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 143–155.
- 8 Graf 1995 (Anm. 7), S. 145.
- 9 Vigenère 1578 (Anm. 2), dort XXXVIII–LX zur Person und zu den übrigen Werken Vigenères (Françoise Graziani); vgl. auch Richard Crescenzo: Peintures d’instruction. La posterité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l’époque classique, Genève 1999, S. 81–101.
- 10 Vigenère 1578 (Anm. 2), S. 11.
- 11 Les Images ou tableaux de platte-peinture des deux Philostrates [...], mis en Francois par Blaise de Vigenère, Paris 1614 (Reprint New York 1976).

- 12 William McAllister Johnson: Prolegomena to the Images ou Tableaux de Platte Peinture, in: Gazette de Beaux Arts 73 (1969), S. 277–304. Vgl. auch F. Graziani in: Vigenère 1578 (Anm. 2), LXXf.; wenig ergiebig ist Crescenzo 1999 (Anm. 9), S. 167.
- 13 Vgl. Paus. 9, 5, 8.
- 14 Ilias 4, 105.
- 15 Vigenère 1614 (Anm. 11), S. 83 f.
- 16 Martha Maas and Jane McIntosh Snyder: Stringed Instruments of Ancient Greece, New Haven 1989, S. 94–98; v.a. S. 96; anders Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 309 f.: »Unten ist die hohle Schildkrötenschale mit dem Rücken zum Betrachter zu denken [...] Die 7 Saiten sind etwa auf dem höchsten Rücken der Schale [...] befestigt und laufen von dort zu dem (etwa 10 cm entfernten?) Steg [...] Dann sind sie frei gespannt zwischen dem Steg und dem Querjoch oben.« Wenn ich das richtig verstehe, nimmt Schönberger hier an, der Steg sei nicht an der Bauchseite des Panzers, sondern oberhalb von dessen Rand an den Seitenarmen befestigt: was aus ikonographischen ebenso wie aus funktionalen Gründen mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann.
- 17 Außenseite einer attischen Schale aus dem frühen 5. Jh.: Berlin, Antikensammlung; Diana Buitron-Oliver: Douris. A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases, Mainz 1995, S. 78, Nr. 89; links sitzt der bärtige Lehrer, rechts der Schüler; an der Leier des Lehrers ist die Innenseite mit dem Steg, an der des Schülers die Außenseite der Schildkröte sichtbar; zwischen beiden hängt eine dritte Leier an der Wand, auf der ebenfalls deutlich der Steg zu sehen ist. Der Bildtypus lässt sich auch sonst belegen: Buitron 1995 a. O., S. 78, Nr. 92 mit Taf. 60; vgl. auch Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 100–112, Abb. 17, 26, 28. Zwar kann eine Leier gelegentlich (selten) auch im Profil dargestellt werden, wobei dann sowohl ein Teil des Rückenpanzers wie auch die – verkürzte – Innenseite sichtbar werden: Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 110, Abb. 23; S. 138, Abb. 22. Auf dem von Philostrat beschriebenen Bild freilich kann das Instrument kaum im Profil dargestellt gewesen sein: sonst könnte nicht von der »ganzen Oberfläche« des Rückenpanzers die Rede sein; und man hätte auch nicht den Eindruck, die Finger der linken Hand, die sich hinter den Saiten befindet, würden sich dem Betrachter entgegenstrecken: die extreme Verkürzung der Finger impliziert eine unverkürzte Darstellung des Instruments, parallel zur Bildebene; vgl. etwa Maas/Snyder 1989 (Anm. 16), S. 76, Abb. 14.
- 18 Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. 7, Zürich/ München 1994, S. 90–96, s. v. Orpheus Nr. 89–163 (Maria-Xeni Gareizou). Vgl. Schönberger 1968 (Anm. 2), S. 312: »Orpheus, die Tiere bezaubernd, ist ein häufiger Gegenstand der Kunst; so wird auch Amphion, die Steine bezwingend, einmal gemalt worden sein«; das Problem, das Schönberger überhaupt nicht sieht, verbirgt sich genau im Wörtchen »so«.
- 19 Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 2, Budapest 1956, S. 22; 283; George Knox: Ca' Sandi. La forza della eloquenza, in: Arte documento 7 (1993), S. 135–142; Giuseppe Maria Pilo: La Gioinezza di Giovan Battista Tiepolo, Monfalcone 1997, S. 98–101, Abb. 99–104.
- 20 Dafür plädiert Knox 1993 (Anm. 19), S. 135; 140.
- 21 Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, Bd. 20 (1950), Sp. 1609 (Schwenn).
- 22 Paus. 9, 25, 3.
- 23 Plut. mor. 1103a; Plut. Numa 4,6; Aelius Arist. or. 42,12.
- 24 Fr. 76 (Maehler).
- 25 Ael. var. hist. 12,45.

- 26 Das Tier in der Antike, Katalog der Ausstellung im Archäologischen Institut der Universität Zürich, Zürich 1974, Nr. 376 (Goldanhänger, 5. Jh.) und Nr. 414 (Drachme Ephesos, Mitte 5. Jh.); Erika Zwierlein-Diehl: Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Bd. I, München 1986, Nr. 679 (Gemme, frühe Kaiserzeit).
- 27 Die einzige Parallele liefert Philostrat selbst: »Eikónes« I, 23, 2: »Weil das Bild die Natur wahrheitsgetreu wiederzugeben sucht, lässt es auch etwas Tau von den Blumen tropfen, auf die sich sogar eine Biene setzt – ich weiß nicht, ob sie sich von der Malerei hat täuschen lassen oder ob wir getäuscht sind, indem wir sie für echt halten«. Philostrat greift hier die berühmte Anekdote auf, wonach Zeuxis Trauben malt; Sperlinge fliegen herbei und versuchen, an den Trauben zu picken: Plin. n. h. 35, 65.
- 28 Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge Mass. 1953, S. 310; 488 f.; Andor Pigler: *La mouche peinte. Un talisman*, in: *Bulletin du Musée hongrois de Beaux Arts* 24 (1964), S. 47–64; Daniel Arasse: *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, S. 79–85.
- 29 Budapest, Szépművészeti Múzeum: Pigler 1964 (Anm. 28), S. 50, Nr. 14, Abb. 45; Arasse 1992 (Anm. 28), S. 80, Abb. 75.
- 30 Man sollte das Motiv für unmissverständlich halten; vgl. aber Pigler 1964 (Anm. 28), S. 56 f.: »Sur la »Pietà« de Giovanni Santi le Christ apparait dans la beauté parfaite de la vie, assis par sa seule force, les yeux ouverts«; daraus schließt Pigler, dass »dans ces représentations la mouche est présente non en rapport avec le thème, non en cherchant la nourriture et non comme cortège de la pourriture et de la décomposition«.
- 31 David Freedberg: *Iconography between the History of Art and the History of Science. Art, Science and the Case of the Urban Bee*, in: *Picturing Science. Producing Art*, hg. von Caroline A. Jones, Peter Galison, New York 1998, S. 272–296; David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago 2002, S. 151–163.
- 32 Paulinus von Mailand, *Vita Ambrosii*, 3. Dazu Ilona Opelt: *Das Bienenwunder in der Ambrosiusbiographie des Paulinus von Mailand*, in: *Vigiliae Christianae* 22 (1968), S. 38–44; die Episode findet sich auch in der »*Legenda aurea*« des Jacobus da Voragine.
- 33 Paul Joannides: *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, New York 1993, S. 202–204, Taf. 147 f.; 399–413, Cat. 22.
- 34 Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin, Inv. 95 B. Dazu Frida Schottmüller: *Ein Predellenbild des Fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich-Museum*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 28 (1907), S. 34–38; Jeffrey Ruda: *Fra Filippo Lippi. Life and Work, with a Complete Catalogue*, London 1993, S. 174–177, Taf. 99; 427, Kat. 37.
- 35 Kenneth Macgowan: *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture*, New York 1965, S. 400–403; S. 432–442; Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1983, S. 63; 78; 86 f.; 153 f.; 166 f.; 227 f.; 314; 334.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 4: *Filóstrato el Viejo: Imágenes etc.*, hg. von Luis Alberto de Cuenca, Miguel Ángel Elvira, Madrid 1993, Taf. I 10; II 12. – Abb. 2: SMBPK, Antikensammlung, F 2285, Photo Ute Jung. – Abb. 3: © Cameraphoto Arte.

NEUPLATONISCHE ELEMENTE UND DEREN IRONISIERUNG
IN EINEM UNBEKANNTEN LOBLIED VON 1539
ZUM APOLL IM BELVEDERE.

UNTERSUCHUNGEN ZU DEN »STANZE D'EURIALO D'ASCOLI
SOPRA LA STATUA D'APOLLO«¹ ODER DIE CAPRICCI DES EURIALO
ANNALIS LEIBUNDGUT

Sven Olaf Hoffmann zugeeignet

Kaum eine andere antike Statue ist im Bewusstsein des humanistisch gebildeten Rezipienten so sehr mit Winckelmann verbunden wie der Apoll vom Belvedere. Der Apoll und Winckelmanns Hymnus auf den Apoll² sind – um einen Begriff der französischen Gedächtnisforschung aufzunehmen – gleichsam zum »lieu de mémoire«, zum Gedächtnisort³ des idealistisch gesinnten Europäers geworden. Winckelmann bestimmte bis weit ins letzte Jahrhundert hinein nicht nur die Sehweise und die Interpretation des berühmten Kunstwerkes, sondern auch die Diktion späterer Beschreibungen.⁴ Im Folgenden soll ein Loblied auf den Apoll vorgestellt werden, dessen Publikumswirksamkeit im Gegensatz zu Winckelmanns Hymnus äußerst gering war, ja: ein Loblied, das bis heute völlig unbeachtet blieb.

1539 erschienen in Rom die Stanzen eines heute nahezu unbekanntes Dichters Eurialo d'Ascoli Morani zu den Belvederestatuen Laokoon, Venus und Apoll.⁵ Sie sind dem Marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, einem Feldherrn Karls V. gewidmet.⁶ Die in der Forschung weitestgehend übersehenen und nie abgedruckten Stanzen zum Apoll nehmen meines Erachtens innerhalb der Apollbeschreibung des frühen Cinquecento eine herausragende Stelle ein. Erstmals werden hier verschiedene ästhetische Theorien der Zeit in durchaus spielerischer Form auf den Apoll bezogen und finden Eingang in die Beschreibung des Kunstwerkes. Der Untertitel »Capricci des Eurialo« dürfte diesem Anliegen des Dichters weit eher entsprechen als die gewichtige Bezeichnung der Stanzen als Ekphrasis, was sie freilich auch sind.⁷

Kurz zur Statue:⁸ Fundort und Zeit der Entdeckung der Marmorstatue des Apoll sind unsicher, Quellenangaben darüber widersprüchlich.⁹ Sicher ist, dass sie Ende des 15. Jahrhunderts im Besitz des Kardinals della Rovere, des nach-

1 Francesco Francia: Apoll vom Belvedere; Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 26 135 recto

maligen Papstes Julius II. war. Dieser ließ die Statue am 8. Oktober 1508 in den Vatikan überführen, wo sie erst um 1511 im Statuenhof aufgestellt wurde.¹⁰ Der früheste Zustand der Statue wird in verschiedenen Zeichnungen festgehalten. Die Berliner Zeichnung, Francesco Francia zugeschrieben und wohl kurz nach 1500 entstanden, ist insofern getreu als sie den antiken Steg zwischen rechter Hand und Körper wiedergibt (Abb. 1).¹¹ Die linke Hand fehlt. Sie wurde, wie die ausgestreckte rechte Hand, Arm und oberstes Baumstück 1532 von Giovanni Angelo Montorsoli ergänzt und mit einem Bogenstück versehen. Bei der Ergänzung des rechten Arms konnte der Künstler sich auf den damals noch vorhandenen antiken Arm stützen.¹² Neu sind die von Montorsoli im Sinne des Manierismus pathetisch ausgestreckten Finger (Abb. 2). Nachdem diese Ergänzungen im Zuge puristischer Tendenzen 1924 rabiāt entfernt wurden, ließen Paolo Liverani und Arnold Nesselrath an einem Gipsabguss vor kurzem den Zustand, wie er sich im Cinquecento bot, wiederherstellen, allerdings ohne die ausgestreckte Hand, die so lange das Bild und seine Wirkungsgeschichte beherrschte (Abb. 3).¹³

DER DICHTER EURIALO D'ASCOLI
(AURELIO MORANI DE'QUIDEROCCHI) 1485/90–1554

Zur Forschungslage

Über Eurialo ist wenig bekannt.¹⁴ Die Forschung hat erst jüngst wieder ihr Augenmerk auf ihn geworfen, ohne dass eine neue Auseinandersetzung mit der Person oder gar seinem Werk stattgefunden hätte. So transkribiert Sonia Maffei 1999 neun der 220 Strophen des Laokoon und druckt sie ohne Kommentar in der Publikation von Salvatore Settis zur Wirkungsgeschichte des Laokoon im 16. Jh. ab.¹⁵ Ein Jahr zuvor hatte Sylvie Deswarte-Rosa¹⁶ kurz auf Eurialo verwiesen und ihn dem Kreise der Dichter und Intellektuellen im Rahmen der »orti letterari«, die sich in der 1. Hälfte des 16. Jh.s in Rom bildeten, zugeordnet. 2005 veröffentlicht die gleiche Autorin erstmals seit 1572 fünf Zeilen aus den Apoll-Stanzen in anderem Zusammenhang.¹⁷

Nachdem der Dichter zu seinen Lebzeiten häufig lobend erwähnt wurde, scheint er in der Folgezeit weitestgehend der Vergessenheit anheim gefallen zu sein. Anton Francesco Doni (1513–1574) zitiert und transkribiert in den

2 *Apoll vom Belvedere, Rekonstruktion nach Giovanni Angelo Montorsoli (bis 1924)*

3 *Apoll vom Belvedere, Rekonstruktion des Renaissancezustandes nach Arnold Nesselrath und Paolo Liverani (Gipskopie)*

verschiedenen Auflagen seiner »Libraria« einige wenige Texte des Eurialo.¹⁸ Als erster gibt dann Giovan Mario Crescimbeni (1663–1728) in seiner »Istoria della Volgar Poesia«, Vol. V, p. 92, einige bibliographische Daten. Dieser grundlegende Text von Crescimbeni wird bei Giammario Mazzuchelli in seiner Literaturgeschichte von 1753 übernommen und erweitert.¹⁹ Beide Autoren werden in der ersten Biographie zu Eurialo von Emilio Debenedetti aus dem Jahre 1902 nicht genannt.²⁰ Debenedetti beruft sich auf Archivstudien in der Heimatstadt des Eurialo, in Ascoli, trägt zahlreiche verstreute, auch lokale Meldungen zusammen und publiziert und kommentiert lateinische und italienische Epigramme des Autors. Im gleichen Jahr macht C. Lozzi im Zusammenhang mit Eurialo auf einen wiedergefundenen Codex in der Hofburg in Wien aufmerksam, der zwei Gedichtzyklen von Eurialo enthält und vom berühmten Miniaturisten Giulio Clovio (1498–1578) illustriert ist.²¹ Diese Handschrift »Stanze sorra [sic] l'Impresa de l'aquila« wird 1932 von Hermann auszugsweise publiziert, nachdem Cesari schon 1912 einige Stenzen daraus abgedruckt hatte.²² 1981 macht Sandro Baldoncini einen wichtigen Versuch, den Dichter seinem Vergessen zu entreißen, indem er die 65 Stenzen der »Vita disperata« neu abdruckt und eine knappe, gerechtere Neubewertung dieses Textes und des Dichters versucht.²³

Zur Person des Dichters und zu seinem Werk. Eurialo: eine »anima discorde« (?)

Eurialo d'Ascoli, wie er im literarisch-humanistischen Kreise genannt wird, entstammt einer verarmten Adelsfamilie aus Ascoli in den Marken. Sein Geburtsname lautet Aurelio Morani de' Quiderocchi. Das Geburtsjahr ist unbekannt,²⁴ auch über seinen humanistischen Ausbildungsweg konnte Debenedetti nichts Genaues ermitteln. 1516 erschienen in Siena die ersten lateinischen Epigramme »Epigrammatum libri duo«,²⁵ zu denen Claudio Tolomei (1492–1555) das Vorwort schrieb. Tolomei nennt ihn dabei »graece latineque doctissimus«. Von Eurialo sind auch griechische Epigramme und Übersetzungen griechischer Texte im Manuskript überliefert.²⁶ Er scheint in diesen Jahren in Siena im Gelehrtenkreise und in literarischen Zirkeln äußerst beliebt gewesen zu sein, war befreundet mit den Literaten Francesco Sozini und Andrea Landucci, denen er einige seiner Epigramme von 1516 widmete²⁷. 1517 erschien ein lateinisches Epigramm zu einer Petrarca-Ausgabe. Seit den zwanziger Jahren hielt sich Eurialo in Rom auf, wo er ebenfalls die Gelehrtenzirkel

frequentierte und mit bedeutenden Schriftstellern seiner Zeit befreundet war, vor allem mit dem Libertin Francesco Maria Molza und Annibale Caro, wie Crescimbeni schon schreibt.²⁸ Er verkehrte also in Rom in einem Ambiente geistreicher, weltoffen-liberaler und gelehrter Männer, die auch Vasari in der Entourage des Kardinals Alessandro Farnese in den vierziger Jahren nennt, ohne dass Eurialo bei Vasari erwähnt würde.²⁹ Auch in Künstlerkreisen war er gern gesehen. So war er, der selbst als Zeichner hervorgetreten ist, mit Giulio Romano, Francesco Penni, Benvenuto Cellini und Giulio Clovio bekannt und befreundet.³⁰ Cellini lobt des Dichters Redekunst in witzig-pikantem Zusammenhang in seiner Autobiographie I 30: »Darauf fing ein gewisser Aurelius von Ascoli, der sehr glücklich aus dem Stegreif sang, mit göttlichen und herrlichen Worten an, die Frauenzimmer zu loben.«³¹ Mazzuchelli³² und Debenedetti erwähnen auch die enge Beziehung des Dichters zu Pietro Aretino, der ihn, Aurialo d'Ascoli, in einem Brief an Coriolano »nostro fratello e giocondo spirito della piacevolezza« nennt.³³ Auch sonst scheinen die Beziehungen zwischen den beiden Dichtern sehr eng gewesen zu sein, betont doch Aretino noch 1552, sie hätten »due corpi e un'anima sola«.³⁴

1536 wird Eurialo (Dominus Aurelius Moranus) von seiner Vaterstadt in die Kammer der »Anziani« gewählt und in der Folgezeit mit verschiedenen ehrenvollen Aufträgen betraut:³⁵ 1541 als Botschafter seiner Stadt beim Papst Paul III., 1543 als Vermittler in einer territorialen Frage nach Neapel. In Rom findet er seine Gönner in der Entourage des Kaisers Karls V.³⁶ und im Umkreis der Farnese.

Nachdem Eurialo d'Ascoli mehr als zwanzig Jahre nichts veröffentlicht hatte, erscheinen in den späten dreißiger Jahren in rascher Folge verschiedene Arbeiten von ihm, nun nicht mehr in Latein, sondern in Volgare. 1538 publiziert er in Rom 65 Stanzen mit dem Titel »La Vita disperata«, die zahlreiche Auflagen erleben.³⁷ Am 6. Februar 1539 erscheinen in Rom, »in Campo di / Fiore per M. Valerio Dorico / e Luigi fratelli / Bresciani«: »Stanze d'Eurialo d'Ascoli di varii soggetti«. Sie sind dem jungen Kardinal Alessandro Farnese, einem Enkel Papst Pauls III., zugeeignet.³⁸ Am 20. Juni 1539 werden am gleichen Ort, in der gleichen Offizin, die »Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo« publiziert.

Mehr als 10 Jahre später, 1550, erscheint in Augsburg eine bis jetzt in der Forschungsliteratur nie genannte Schrift »Il sacrifici / cio del vero amante / fatto per Misser Eurialo, / d'Ascoli« in »Augustae / Vindelicorum« / (in der Offizin)

»Melchior Caerasopyrenus / alias Kriegstein, excudebat ad / Portam Marianam./ Anno Domini M D.L.« mit einer Widmung an Alfonso ab Aragonia, präsentiert von Nicolaus Brizardus.³⁹ Es folgen in dieser kleinen Schrift 14 Terzinen in Volgare mit dem Titel »Sacrificio / de Misser Eurialo / d’Ascoli«, dann elf (?) Oktaven »Victima / amatoria / Doctissimi D.(omini) Euryali / Asculani, ad Illustrissimum ac Reverendissimum / Dn. Dn. Alfonsum ab Aragonia« gewidmet, nun auf Latein mit dem Titel »Interpres ad suam Floram«. Schließlich zwei lateinische Gedichte »Interpres / de Flora sua, / ad Zephyros / et Auras tepentes« und auf der vorletzten Seite lateinische Verse »Interpres / ad publicam / famam. / De D. Euryalo«. Die Frage nach der Rolle des Nicolaus Brizardus kann hier nicht geklärt werden.⁴⁰

Ein letztes Werk wird im Todesjahr des Dichters, 1554 in Rom, bei Antonio Blado, gedruckt: »Stanze d’Eurialo d’Ascoli del valoroso et leggiadro cavalcare in caccia di Madama Margherita d’Austria«. ⁴¹ Es ist einer illegitimen Tochter Kaiser Karls V., Margarita, Herzogin von Parma, gewidmet. Ein 1533 auf den Tod des Ariost geschriebenes Poem erscheint sehr viel später, in Venedig, bei Bindoni, im Jahre 1542.⁴² Girolamo Ruscelli rühmt Eurialo noch 1556, nach dessen Tode, als Verfasser von Impresen zur Zeit des Farnese-Papstes Pauls III.: »In questa professione dell’Imprese, ne i tempi [...] di Papa Paolo Terzo [...] era lodato molto M. Eurialo d’Ascoli, e ne vidi più d’una, ch’egli n’havea fatte [...]«⁴³: ein Zeugnis für die vielseitige Begabung des Eurialo.

Dem nächsten Kreise Kaiser Karls V. gehörte neben Alfonso d’Avalos, dem die Stanzen zu den Belvederestatuen gewidmet sind, der kaiserliche Gesandte in Rom, Marchese d’Aguilar, an. Ihm verehrte Eurialo die oben erwähnten »Stanze sorra [sic] l’Impresa de l’Aquila«, die zusammen mit den Stanzen »al invictissimo Carlo quinto sempre Augusto« in der Wiener Prachthandschrift vereint sind.⁴⁴ Die Stanzen verherrlichen den als Kreuzzug gepriesenen unglücklichen Feldzug Karls V. gegen Algier 1541. Königin Maria von Böhmen, Tochter Karls V., widmet der Dichter 1548 weitere nie veröffentlichte Stanzen.⁴⁵

Die Werke des Eurialo lassen sich grob in verschiedene Themen gruppieren:

Sind die 1516 publizierten lateinischen Gedichte des jungen Eurialo hauptsächlich dem Themenkreis der antiken Mythologie, der Freundschaft und der Liebe in ihren verschiedensten Formen entnommen, so greifen die Stanzen in der Wiener Prachthandschrift ins Tagesgeschehen ein und erheben dieses in den mythischen Bereich.

Einen anderen Themenbezug hat eine dritte Gruppe seiner Werke: Die 1538 in Rom erschienenen 65 Stanzas mit dem Titel »La Vita disperata« vermögen die wohl eher düstere, komplexe Seite seines Gemütes zu erhellen. In die gleiche Richtung weisen auch das Manuskript »Dialogo di Tantalò e d'un poeta«⁴⁶ und das oben erwähnte, 1550 erschienene, bisher unbekanntes Werk »Il sacrificio del vero amante fatto per Misser Eurialo d'Ascoli (Morani, Eurialo)« mit den verschiedenen Gedichtszyklen. Auch ein Teil der lateinischen Epigramme von 1516, die DeBenedetti 1902 auszugsweise abdruckte⁴⁷ und zeitgebunden stark negativ bewertete, können in dieser Gruppe genannt werden: viele der Epigramme zeigen in der Wahl der besungenen Frauen tragische oder unerreichbare Gestalten (Phaedra, Laura, wohl Pseudonyme) oder aber Antitypen des biedereren Frauenbildes wie die sensuelle Lesbia, wobei der Humanist Eurialo wohl auf Catulls Lesbia⁴⁸ anspielt. Die Epigramme auf Phädra zeichnen sich zum Teil durch satirisch-groteske Anspielungen und erotische Brisanz aus.⁴⁹ Auch die päderastische Liebe wird in einem Epitaph (»epitaphium cuiusdam paediconis«) besungen. Nicht ohne Witz und Selbstironie beschreibt dieser Zeitgenosse und Freund eines Pietro Aretino in der Stanzengruppe an den jungen Alessandro Farnese von 1539 troubadouresk die langjährige unerfüllte Liebe zu einer Frau, die er voll bitteren Martyriums um die Gnade bittet, nicht unleidig zu sein, wenn er sie wenigstens heiß ersehne: »Ma questo chieggio, pien d'aspro martiro: / Non vi dispiaccia se per voi sospiro«.⁵⁰

Einer vierten Gruppe seiner Themenkreise gehören schließlich die Stanzas zu den Belvederestatuen an. Sie stellen eine Mischung aus ironischer Statuenbeschreibung (Ekphrasis), Lobreden auf die gottgleichen antiken Künstler, Trivialphilosophie und spielerisches Delektieren am mythologischen Gegenstand dar, wie unten am Beispiel der Apoll-Stanzas gezeigt werden möchte.

Die Zeitgenossen bedachten Eurialo d'Ascoli großenteils mit den zeitspezifischen euphorischen Lobeszuweisungen. Claudio Tolomei meinte, die Epigramme des Eurialo seien vom Himmel gefallen »coelitus demissa«.⁵¹ Vannozzi nennt ihn die zehnte Muse,⁵² wobei er wohl auf ein Epigramm des Antipatros von Sidon zurückgreift »Staunend hörte Mnemosyne einst die herrliche Sappho: Hat bei den Musen der Mensch denn eine zehnte entdeckt?«⁵³ Pietro Aretino spricht von ihm als »Aurialo Orfeo«⁵⁴ und der französische Dichter Nicolas Brizard schreibt »[...] Dn. Euryalum poetam omnium post homines natos ingeniosissimum« (>[...] Eurialus, den seit Menschengedenken begabtes-

ten Dichter«).⁵⁵ Diesem hyperbolischen Lobe stehen das nahezu völlige Vergessen des Autors nach seinem Tode und die negative Bewertung seines Biographen Debenedetti gegenüber, der den kapriziös-verspielten, witzig-frivolen und erotisch aufgeladenen Texten des Eurialo zu Beginn des letzten Jahrhunderts wenig Verständnis entgegenbringen kann. Einzig der »Vita disperata« gesteht Debenedetti eine gewisse Originalität zu. Eine Neubewertung scheint sich in jüngerer Zeit anzubahnen. So untersucht der Romanist Sandro Baldoncini 1981 die Stanzas der »Vita disperata« in ihrem zeitlichen Umfeld und auf dem Hintergrund der literarischen Tradition aus dem Trecento und Quattrocento. Er weist auf den seiner Zeit vorausgehenden modernen Grundton dieser Dichtung hin, die Eurialo, ein früher »poète maudit«, entgegen allen Gepflogenheiten sich selbst widmet.⁵⁶

ZU DEN STANZEN »SOPRA LE STATUE DI LAOCOONTE,
DI VENERE ET D'APOLLO«

Die Stanzas, die Crescimbeni nicht erwähnt, werden in der Forschungsgeschichte erstmals von Mazzuchelli 1753 kurz genannt. Carl B. Stark zitiert sie ohne Quellenangaben 1880 in der Geschichte der Archäologie der Kunst.⁵⁷ Sie wurden am 20. Juni 1539 bei Valerio Dorico und Luigi Fratelli Bresciani in Rom, Campo di Fiori, gedruckt. Eine zweite Edition der Stanzas erschien 1572 in Venedig, zusammen mit der »Vita disperata«.⁵⁸ Dies dürfte für eine gewisse Breitenwirkung im 16. Jh. sprechen. Heute sind die Stanzas nur in wenigen Bibliotheken vorhanden.⁵⁹ Der Biograph des Dichters, Debenedetti, erwähnt die Stanzas, die er nicht gesehen hat, 1902 ohne Kommentar, gibt aber eine negative Kritik eines Curzio Antonelli von 1882 wieder, der die Verse, seiner Zeit entsprechend, »abbastanza artefatte, contorte e riboccanti di smancerie classiche [...]« (>ziemlich gekünstelt, geschraubt und strotzend von gelehrtem Getue«) nennt. C. Lozzi druckt 1902 eine Strophe des Laokoon ab,⁶⁰ Sonia Maffei transkribiert, wie oben erwähnt, 1999 neun Strophen aus Laokoon. Sylvie Deswarte-Rosa zitiert 2005 vier Verse aus den Apollstanzas.⁶¹

Die dreiseitige Widmung an den Gran Marchese del Vasto ist mit den üblichen Bescheidenheitstopoi ausgestattet und im zeittypischen untertänigsten Dictus höfischer Reverenzerweisung verfasst: »ricordandovi, che dopo il gran Carlo Quinto, sete l'altro scudo, et il secondo specchio de la vera Religione, et che

perciò, et per la doppia bellezza del'animo, et del corpo non men di Venere, et d'Apollò meritate, che publicamente quelle Statue vi sien poste[...]«. Es folgen die Stanzen zum Laokoon, zur Venus und zum Apoll. Als Frontispiz den Stanzen vorangestellt sind Holzschnitte der drei Statuen im Vatikan. Die Venus Typus »ex balneo«⁶² gehört nicht zu den frühen Belvederestatuen. Sie wurde erst 1536 unter Papst Paul III., einem präsumtiven Gönner des Dichters, angekauft und war wohl deshalb Gegenstand der Verehrung durch Eurialo in diesen Jahren. Laokoon⁶³ nimmt bei weitem den größten Raum bei Eurialo ein. In der Widmung wird diese Statue jedoch, anders als Apoll und Venus, die an dieser einführenden Stelle beide paradigmatisch für die seelische und körperliche Schönheit des Marchese del Vasto genannt werden, nur kurz erwähnt. Die Strophen zum Apoll bilden den Schluss der Stanzen. Die bisher in der Forschungsliteratur nur im Harvard College Library Catalogue⁶⁴ abgebildete Xylographie des Apoll bei Eurialo (Abb. 4) stellt ihn mit allen Ergänzungen des Montorsoli dar, erweitert jedoch den kurzen Bogenansatz bei Montorsoli in der linken Hand zu einem Bogen. Damit greift der Holzschneider eine Ergänzung auf, die im früheren Cinquecento nur wenig Parallelen hat: als erster fügt Antico den Bogen der Bronzestatuette in Venedig zu.⁶⁵ 1513 erscheint der Bogen auch auf einer Pasquille (Abb. 5).⁶⁶ Im gleichen Jahr nennt der gelehrte Andrea Fulvio den vatikanischen Apoll »arcitenens«. ⁶⁷ Wenig später ergänzt Nicoletto da Modena den Bogen auf einem Stich.⁶⁸ Ob die Apollo-Darstellung des Francisco de Holanda, der die Montorsoli-Ergänzungen von 1532 wiedergibt, aber den Bogenansatz ebenfalls zu einem Bogen erweitert, von dem Holzschneider der Stanzen beeinflusst war, lässt sich nicht ermitteln.⁶⁹ Nach 1533 entstand die Zeichnung des Apoll mit großem Bogen in Florenz, Primaticcio zugeschrieben.⁷⁰ Anders als die überaus zahlreichen Darstellungen des Apoll in dieser frühen Zeit gibt der Holzschnitt bei Eurialo jedoch nicht die Statuenbasis wieder, sondern setzt den Gott in die freie Landschaft. Ob damit auf die Tradition der »orti letterari«, der im Literatenkreis Roms angesiedelten Gesprächskultur in den römischen Gärten, angespielt werden soll, in deren Umkreis die Stanzen doch wohl entstanden sind?⁷¹

Das Missverhältnis in der Länge der Statuenbeschreibung bei Eurialo mag erstaunen: den 220 Strophen des Laokoon stehen 80 Strophen zur Venus und nur 21 Strophen zum Apoll gegenüber. Diese ungewöhnliche Gewichtung kann gewiss zum Teil aus den persönlichen Neigungen des Eurialo – seiner (kapriziös verspielten?) depressiven Stimmung – erklärt werden. So vergleicht der Dichter sein Schicksal in der »Vita disperata« mit dem des Laokoon:

4 *Apoll, Xylographie als Frontispiz der »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra la statua d'Apollo«*

5 *Versi posti a Pasquillo nel anno MDXIII, Apoll; Xylographie als Frontispiz für den Buchdruck*

Diesem bringen die Schlangen jedoch den erlösenden Tod, ihm, Eurialo, aber das Leben und damit die ewige Qual: »[...] e quelli poi (i.e. die Schlangen), come a Laoconte, / saltino a me ne' fianchi e ne le braccia / ch'io son condotto a così estrema sorte / ch'a me vita daran, s'a lui dier morte«. ⁷² Im Vorwort zu den Stanzen deutet nichts darauf hin, dass die exzessive Länge des Laokoon dem Marchese del Vasto huldigen sollte. Zwar stellt hier im Vorwort Eurialo die Epigramme für Laokoon ins Zentrum, und dem hätte er die anderen beigelegt »[...] vi consacro, et mando le stanze, ò Epigrammi più tosto, ch'io già à questo effetto composi sopra la Statua di Laocoonte, con altre appresso sopra le Statue di Venere, et d'Apollò, che nel Vaticano fanno hoggi miracolosa fede, quanto possa l'arte maestra negli ingegni de gli huomini«. Aber um die Tugenden des Marchese hervorzuheben, werden Apoll und Venus genannt, nicht Laokoon. Wie weit die damals bekannte Vorstellung von Laokoon als moralisches Beispiel für den Preis, der für historische Größe bezahlt werden muss, mitspielt, müsste an den Stanzen zu Laokoon selbst untersucht werden. ⁷³ Möglicherweise könnte die Mahnung am Schlusse des Vorwortes, der Marchese möge nicht, wie der Römer Caesar, seine Taten selbst besingen, als Anspielung auf diese Vorstellung gedeutet werden: »Salvo sè voi stesso, imitando il Roman Cesare, al quale non sete punto in alcuna lodevol parte inferiore, voi stesso dico, ó mio Gran Marchese, non cantate le vostre cose fatte, come egli fecele sue«. Die Stanzen entstanden in den Jahren, als der Marchese in seiner Eigenschaft als Heerführer Karls V. wegen seines Verhaltens im Aufstand spanischer Truppen 1537 starke Kritik auch seitens des Kaisers über sich ergehen lassen musste. ⁷⁴

BESCHREIBUNGEN DES APOLL VOM BELVEDERE IM FRÜHEN CINQUECENTO

Die zentrale Stellung, welche die Gruppe des Laokoon, das berühmte »exemplum doloris«, in den Stanzen einnimmt, dürfte jedoch noch andere Gründe haben. Sie mögen die in der Zeit der Entstehung der Stanzen eine nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Vorliebe für das Kunstwerk des Laokoon im beginnenden Manierismus widerspiegeln. Der Apoll, in der Hochrenaissance so berühmt und gerühmt, verliert im zweiten Drittel des Cinquecento und im frühen Seicento in seiner Bewertung als Kunstwerk an Bedeutung, obwohl seine Verbreitung in Stichwerken und Abgüssen gerade in dieser Zeit enorm ist.

Erst im späteren 17. Jahrhundert, d.h. im französischen Klassizismus und mit der Verbreitung der Boileau'schen Pseudo-Longin-Übersetzung »Über das Erhabene« gewinnt Apoll als Kunstwerk wieder an Bewunderung, um dann im frühen 18. Jahrhundert einen beispiellosen Siegeszug anzutreten. Im 19. Jahrhundert mehren sich wiederum die kritischen Stimmen, die allerdings auch im 18. Jahrhundert nicht fehlen. Obwohl es scheinen mag, dass der Apoll, verglichen mit andern Belvedere-Statuen, in unserer Zeit an Faszination verloren hat,⁷⁵ findet ungebrochen bis heute eine Auseinandersetzung mit der Statue auf verschiedensten Ebenen statt. Die Ursache der unterschiedlichen Urteile über die Statue möchte ich auf der Folie der sich wechselnden ideologischen Prämissen sehen, wie anderswo ausführlich dargelegt werden soll.⁷⁶

Hier interessiert lediglich die Beurteilung der Statue im frühesten 16. Jahrhundert. Zu unterscheiden ist zwischen der ästhetischen Bewertung einerseits und der politisch-ideologischen Komponente der Beschreibungen andererseits. Die ästhetische Wertung beschränkt sich in dieser Zeit auf die topisch gewordenen Epitheta »pulcherrimus, vivus, decorus, bellissima, degna«. So sagt Francesco Albertini 1510 »Quid dicam de pulcherrima statua Apollinis, quae viva (ut sic dicam) apparet, quam tua Beatitudo in Vaticanum transtulit?«⁷⁷ Andreas Fulvius formuliert 1513: »Haud procul arcitenens / formamque decorus Apollo«. ⁷⁸ Im anonymen Gesandtschaftsbericht der Venezianer aus dem Jahre 1523⁷⁹ anlässlich der Papstaudienz bei Hadrian VI. schreiben die Berichterstatler »[...] sopra una base di marmo è l'Apollò, famoso nel mondo; figura molto bellissima e degna; di grandezza naturale, di marmo finissimo«. Nach dieser kurzen Notiz folgt im Gesandtschaftsbericht eine lange Ausführung zum Laokoon, eine Lobpreisung der Schönheit der Venus und der lapidare Kommentar: »ma l'eccellenza del Laocoonte fa dimenticar questa (i.e. Venus) e l'Apollò, che per lo innanzi era tanto celebrato«. (>[...] die Vortrefflichkeit des Laokoon lässt [...] den Apoll, der bis anhin so berühmt war, vergessen<). Hier schon, 1523, kommt dem Laokoon eine weit größere Bedeutung zu als dem Apoll. Die späteren Erwähnungen zum Apoll im 16. Jahrhundert beschränken sich auf archäologische Beschreibung und auf mythologische Deutung, ohne dass ästhetische Werte angesprochen werden. Eine erste Bestandsaufnahme im modernen Sinne gibt 1556 Aldrovandi,⁸⁰ auch wenn ein Gedicht aus den neunziger Jahren des Quattrocento »[...]certappollo / che sa gettato el carcasso alle spalle / collarcho lento spinto fianco e molle« als die früheste Beschreibung des Apoll betrachtet werden kann.⁸¹

Eine zweite Gruppe humanistischer Ekphraseis zum Apoll im frühen 16. Jahrhundert verzichtet sowohl auf ästhetische Kriterien wie auch auf eine Beschreibung. Es sind nun politisch-ideologische Implikationen, welche zu einer Überhöhung der Apoll-Statue im frühesten 16. Jahrhundert führen. Die päpstliche Panegyrik bezieht die Statue unter Papst Julius II. und Leo X. in deren Propagandanetz ein. Ein dem römischen Humanisten Evangelista Maddaleni de'Capodiferro zugeschriebenes Gedicht lässt die belvederische Marmorstatue im Topos der sprechenden Statue direkt zu Julius II., ihrem Besitzer, sprechen.⁸² Julius soll Apoll nicht in dessen Marmorgestalt wahrnehmen, sondern als den wahren Gott, der nun für immer sein Haus im Vatikan gefunden hat. Apoll bezieht im Gedicht Julius II. als legitimen Nachfolger der mythischen Gründer Roms und des Kaisers Augustus ein, damit das Goldene Zeitalter neu heraufbeschwörend. »Ille ego sum Juli Julaeque Gentis Apollo / Perpetuus custos tot qui te invicte periclis / Eripui nutuque meo super aethera vexi: / Non marmoreum, nunc aspicias, aspice verum / Qualis in aethereo sublimis spector Olympo.«

In andern Epen dieser Zeit erscheint Apoll als Verherrlicher Julius II., der sowohl als Förderer der Wissenschaften und der Künste wie auch als Restaurator des neu geeinten Kirchenstaates hervortrat.⁸³ Papst Leo X., ein Medici, stellt sich in die gleiche Tradition.⁸⁴ Nicht von ungefähr dürfte der belvederische Apoll als Bogenschütze und als Musenführer 1513, zu Beginn seines Pontifikats, gleich zweimal in der Pasquillen-Literatur als Titelblatt erscheinen (Abb. 5).⁸⁵ Auch Leo X. beschwört für sein Pontifikat das Goldene Zeitalter.

Dieses politisch besetzte Bild des Apoll vom Belvedere und seine Manipulation lässt sich ungebrochen bis ins 19. Jahrhundert verfolgen, wie anderswo gezeigt werden soll.⁸⁶ Zwei weitere Rezeptionsstränge können seit der Entdeckung der Statue bis in jüngste Zeit manifest gemacht werden: Apoll vom Belvedere als Inbegriff des schönen Ideals »idea del bello« und Apoll als mehr oder weniger sentimental inszeniertes Erlebnis- und Ereignisbild mit allen gefühlsmäßigen und erotischen Implikationen. Beide Züge lassen sich in den Stanzen zum Apollo des Eurialo fassen, wobei die erotische Komponente des Götterbildes, die in der Folgezeit durch alle Jahrhunderte hindurch bis heute in verschiedensten Ausprägungen zu fassen ist, bei Eurialo zum ersten Mal überhaupt thematisiert wird.⁸⁷ Auch von daher gewinnen Eurialos Stanzen zum Apoll für die Wirkungsgeschichte der Statue an Bedeutung.

DIE »STANZE SOPRA LA STATUA D'APOLLO«:
EINE HUMANISTISCHE EKPHRISIS ZUM APOLL IM BELVEDERE
(ABB. 4 UND S. 151–158)

Zur Einführung

Betont sei, dass ich die Stanzen als Klassische Archäologin und nicht aus philologischer oder literaturwissenschaftlicher Sicht betrachte. Es versteht sich daher, dass meine Interpretation als sehr bescheidener Versuch einer ersten Annäherung aus kunsthistorisch-archäologischer Perspektive und als Anstoß zur weiteren Beschäftigung mit dem Text verstanden sein möchte. Die meinen Recherchen zugrunde liegenden Textausgaben sind die gedruckten Exemplare von 1539 aus der Biblioteca Trivulziana in Mailand und aus der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.⁸⁸

Um es vorwegzunehmen: die Stanzen zum Apoll verdienen deshalb eine gewisse Aufmerksamkeit, weil sie einer bis jetzt im früheren Cinquecento nicht belegten Gruppe der humanistischen Ekphrasis zum Apoll vom Belvedere angehören. Sie sind ebenso wenig eine reine Bildbeschreibung wie die oben zitierten Belege der zwei Gruppen zu Apoll. Sie stellen vielmehr ein euphemistisches Lobgedicht auf die Schönheit der antiken Statue dar. Hierin und in einer gewissen idealischen Stimmung, die bei Eurialo aber immer wieder aufgebrochen, mit spöttisch-ironischer Distanz behandelt wird, treffen sich die Stanzen mit der berühmten Apoll-Beschreibung von Winckelmann. Auch die mythologischen Bezüge könnten verglichen werden, wären sie bei Eurialo nicht weit gegenstandsbezogener, ja vordergründig platter als bei Winckelmann. Zudem fußt Eurialo, wie ich meine, in seinen mythologischen Anspielungen hauptsächlich auf Ovids Metamorphosen, während Winckelmann griechische Dichter evoziert. Ein grundlegender Unterschied – und dies sei hier schon betont – besteht indes in der penetranten Ambivalenz, welche die Stanzen von 1539 durchzieht. In typisch manieristisch-protobarocker Weise spielt Eurialo mit seinem Gegenstand, äußert Bewunderung und nimmt diese gleich wieder zurück. Er ermahnt den Bildhauer, sich nicht gottgleich zu fühlen, um ihn alsdann wiederum dem höchsten Schöpfergott zu vergleichen, ja ihn sogar höher einzustufen. Die Grenzen zwischen der Marmorstatue, dem wahren Gott Apoll-Sol und dem Himmelsgestirn Sonne sind ebenso fließend wie diejenige zwischen dem Bildhauer, seinem göttlichen Stil und dem Schöpfergott.

Auch die einzelnen Oktaven der Stanzen richten sich stets an einen anderen Adressaten: Apoll – Gott und Statue (Strophen I; VI; X; XX), Bildhauer (Strophen II; IV; VIII; XII; XIII; XVII; XIX; XXI), Venus (Strophe XI), die Natur (Strophe IX).

Wie weit die Stanzen von den antiken Ekphraseis beeinflusst sind, müsste von altphilologischer Seite her untersucht werden. Mit Sicherheit kannte der Humanist Eurialo die »Eikones« des Philostrat, die im ganzen Mittelalter viel gelesen wurden und seit Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt waren. Die erste Ausgabe des griechischen Philostrat-Textes wurde 1503 in Venedig veröffentlicht.⁸⁹ Die Stanzen, in denen immer wieder die Lebendigkeit der Statue Apoll hervorgehoben wird, scheinen jedoch weniger von den »Eikones« direkt beeinflusst zu sein als vielmehr von griechisch-hellenistischen Epigrammatikern, denen freilich auch die »Eikones« verpflichtet sind.⁹⁰ Eurialo nennt seine Stanzen im Vorwort selbst »[...] le stanze, ò Epigrammi piútosto [...]«. Die engen Beziehungen der Stanzen zu den hellenistischen Epigrammatikern sollen in der Auswertung kurz angesprochen werden.

Versuch einer Interpretation der Stanzen

Es sollen nur ausgewählte und für die Interpretation wichtige Stellen grob paraphrasiert werden. Der hier erstmals seit 1572 vollständig im Anhang des Artikels abgedruckte Text basiert auf dem Exemplar von 1539 aus der Biblioteca Trivulziana in Mailand.⁹¹

In der ersten Strophe bittet der Dichter, Apoll möge ihm seine Lyra leihen, damit er dessen Ruhm verkünden könne.

(Paraphrase I 1–8)

»Apoll, der Du die Herde des Admetus weidetest an den Thessalischen Wellen, und der Du Marsias zum Exempel für die Menschen machtest, wie man sagt. [...] Leihe mir jetzt Deine Lyra und Deine süßen Akzente, und verbreite in mir solche Anmut, dass ich von Dir reden kann, von Deiner Strahlenkrone, die das ganze Universum, Italien und Rom erleuchtet.«

Dieser Invokationstopos dürfte auf Dante zurückgehen, der im »Paradiso« I 13 ebenfalls Apoll um Beistand bittet.⁹² Auch die Anspielung I 3 »Marsias« mag als Übernahme aus Dante, »Paradiso« I 20, verstanden werden.⁹³ Für die häufige Anlehnung an Dante sprechen auch andere Indizien, wie zu belegen

sein wird. Das Doppelbödige des Textes, die Vermischung der verschiedenen Ebenen zeigen sich hier schon deutlich: Eurialo bittet den Apoll, er möge ihm die Leier leihen, um von seinem, des Gottes Ruhm zu sprechen, aber auch um die Statue Apoll zu loben. Die vier ersten Zeilen zu Apoll und seiner Hirrentätigkeit im Dienste des Admetus (Kall. h. 2.48; Verg. georg. 3.2) haben auch eine zeitspezifische Komponente: Der Pastor Apollo wurde schon im 15. Jahrhundert zitiert und auf den Papst übertragen »Tu pater es populi, tu dux, tu pastor Apollo« (Jacobus de Horetis).⁹⁴ Diese Identifizierung des Pastor Apollo mit dem Papst erhielt im 16. Jahrhundert nahezu topischen Charakter. Die Gleichsetzung Apoll-Sol ist stoisches Gedankengut: Cic.nat.II.68 »iam Apollinis nomen est graecum quem Solem esse volunt«.⁹⁵

Die zweite Strophe ist an den Bildhauer gerichtet:

(Paraphrase II 1–2)

»Welche höchste Kunst hat der Himmel in Dir, Bildhauer, der Du der beste unter allen Künstlern bist, vereint?«

Hier schon mag die neuplatonische Idee eines Ficino, dass nur der göttliche Anhauch – »furor divinus« – das Kunstwerk schafft, hinter diesen Zeilen stehen.⁹⁶ In II 6–8 nennt Eurialo den Bildhauer den großen Behälter »ampio ricetto« des Himmels Grazie, so dass er, der Dichter, gezwungen sei, wegen des göttlichen Stils die Statue »questo corpo« zu loben als ob sie lebendig wäre. Der »ampio ricetto« scheint wieder eine direkte Anspielung auf Dante, »Paradiso« I 14 zu sein, der Apoll bittet, ihn zum Gefäß (»vaso«) seiner göttlichen Kraft zu machen.

Nachdem der Dichter in Oktave III 1–4 die Identität der Statue mit dem Sonnengott Apoll als Wagenlenker am Himmel bezeugt und den tragischen Sturz seines Sohnes nennt (Ov. met. II. 48 ff.), bekräftigt er in den nächsten Versen wiederum, dass die Statue der wahre Gott Apoll sei, der alles mit seinem Glanze erleuchtet, so dass Klythia, zwischen Rosen und Veilchen – gleichsam im Ovid'schen Heliotrop (Ov. met. IV. 269 f.: »illa suum, quamvis radice tenetur/vertitur ad Solem, mutataque servat amorem«) –, sich zur Statue wendet, als sei diese die wahre, die richtige Sonne. Die von der Neuplatonik inspirierte Lichtmetaphorik (»lux igitur est pulchritudo«)⁹⁷ spielt hier ebenso eine Rolle wie die das ganze Lobgedicht durchziehende Vorstellung von der Identität Marmorstatue – Gott – Apollo/Sol – Sonnengestirn. In III 5 »Questo scolpito è quell'Apollo vero« nimmt Eurialo die auch bei Capodiferro zitierte Identität

Apoll – Marmorstatue auf: »Non me marmoreum nunc aspicias, aspice verum«. ⁹⁸

In Oktave IV wendet sich Eurialo direkt an den Bildhauer, nun aber an dessen Schöpferkraft zweifelnd:

(Paraphrase IV 1–8)

»Könnte ich glauben, dass Du, Bildhauer, ein so schönes Antlitz mit Deiner Begabung (»ingegno«) und Kunst gemacht hättest, so würde ich meinen, in Dir sei das ganze Können (»saver«) vereint, das der Himmel dem Menschen zuteil werden lässt [...] aber ich kann es nicht glauben, es wäre zuviel, ein Mensch, so vom Himmel (»Empirea parte«) begnadet. Und ich bitte Deine begabte Hand um Verzeihung, dass der Stil himmlisch und nicht menschlich ist.«

Mit andern Worten: die Statue wurde nicht vom Bildhauer geschaffen, sondern ist göttliches Werk. Hier zeigt sich deutlich das Spielerische, Schillernde, Ambivalente des Eurialo, welches auch die andern Strophen durchzieht. IV 2: »ingegno« und »arte«, beides Begriffe, die schon die antike Rhetorik (»ars ingenium«) zusammenbringt. Sie werden auch in der Früh-Renaissance für die täuschende Ähnlichkeit des Bildwerkes mit der Natur verwendet. ⁹⁹

Die »Empirea parte« dürfte auf Dante zurück gehen, verschmolzen mit antikem Gedankengut. ¹⁰⁰

Strophe V: Nach erneuter Beteuerung, unter dem Mond (»sotto la luna«) nie ein größeres Wunder als diese Marmorskulptur (»il sasso«) gesehen zu haben, die so viel Schönheit in sich vereine, dass er, der Dichter, mit seinem niedrigen und unwürdigen Stil es nicht beschreiben könne, kennzeichnet er den Apoll erstmals als Apoll vom Belvedere: V 8: »Con l'arco in mano, et la pharetra al collo«.

Oktave VI rühmt wieder die Schönheit der Statue, ihre Lebendigkeit VI 5 »... si vivo, et di si bel colore«, ¹⁰¹ die dergestalt ist, dass man meine, der Gott weide wieder die königliche Herde am Amphrisos (Ov. met. I. 580), wenn er nicht hier (nämlich im Vatikan) stünde, wo er mehr als zufrieden sei: VI 8: »Se non ch'egli stà qui troppo contento«. Diese witzige Pointe in der letzten Zeile spielt wieder auf die Statue an, die sich hier im Vatikan sehr wohl fühle. Gleichzeitig dürfte Eurialo auf die bei Capodiferro schon erwähnte Wohnstätte des Apoll anspielen: »Haec mihi certa domus«. ¹⁰²

Strophe VII nimmt direkt Bezug auf diese letzte Zeile von VI und hebt sie ironisch dadurch gleich wieder auf, dass die Lebendigkeit der Statue erneut euphorisch betont wird:

(Paraphrase VII 1–8)

>Wer aber glaubt, diese Statue habe kein Leben, der irrt. Die Form der Statue ist so lebendig, dass im Himmel der stolze Mars sich vor ihr erschrecken würde, und der in seiner ganzen Kraft würde doch eine Sonne – Sol, Sonnengott –, die nur Kunstwerk ist, nicht fürchten, und diese Sonne ist so lebendig, auch wenn sie [das Kunstwerk] den Atem und die Worte zurückhält.<

Die Anspielung an Mars, der mit Venus im Bett entdeckt und von Sol-Apoll dem Hephaistos verraten wird, entnimmt Eurialo wohl wiederum Ov. met. IV. 169 ff. und Ov. ars II. 561 ff., wie auch die erneute Anspielung in Strophe XI 5–8, unten, nahe legt. Die Szene wird zwar schon bei Hom. Od. VIII. 266 ff. beschrieben, Sol aber nicht wie bei Ov. ars II. 573 »Indicio Solis (quis Solem fallere possit?)«, als Denunziant, dem man nicht entgehen kann, geschildert, oder, wie Eurialo sagt, den der Kriegsgott Mars fürchten würde.

Strophe VIII, die sich an den Bildhauer richtet, scheint mir in Bezug auf die ästhetische Theorie, welche in vereinfachter Form dahinter steht, von besonderer Wichtigkeit. Der Dichter ermahnt VIII 3–4 den Bildhauer, sich nicht vor Gott zu rühmen, weil er auf Erden ein so schönes Werk geschaffen habe. Gleich anschließend aber verfällt er wieder der Ambiguität:

(Paraphrase VIII 5–8)

>denn das menschliche Ingenium kann nie diese Stufe erreichen, wo die Natur mit ihren Flügeln hinreicht. Es sei denn, dass der sterbliche Mensch wirklich einen Gott schaffen könne. Aber dies auszusprechen ist – meiner Meinung nach (»al parer mio«) unschicklich.<

Interpretiert man diese letzten beiden Zeilen VIII 7–8 im Sinne eines verhüllten Bescheidenheitstopos, so heißt dies im Klartext doch wohl: der Mensch d.h. der Künstler kann mit seinem Ingenium einen Gott schaffen.

Dass diese Interpretation richtig ist, belegt die nächste Strophe IX. Hier fordert die von Gott geschaffene Natur ihren Schöpfer, Gott, auf, er möge zur Erde niedersteigen, wo ein Mensch wohne, der weit besser als er, Gott, arbeite. Sie, die Natur, würde deswegen von den »anime beate« ausgelacht.

(Paraphrase IX 4–5)

›O alta Maestate im Himmel, wie erträgst Du es, dass ich, die Natur, ausgelacht werde.«

Die »alta Maestate« mag sowohl der Schöpfergott wie auch Apoll sein. Gewiss dürfte auch hier wieder dies Unklare, Mehrsinnige, Ambivalente, welches den ganzen Text durchzieht, bewusst intendiert sein. Dieser ironisch vorgetragene Gedanke vom Künstler als göttlichem Schöpfer evoziert zwar in vereinfachter Form neuplatonisches Gedankengut, wie es seit Christoforo Landino in der Kunsttheorie der Renaissance verbreitet ist.¹⁰³ Der Künstler als Sprachrohr Gottes, der Künstler als ein von Gott inspirierter Schöpfer, der – wie Alberti in »Della Pittura« vor Landino schon sagt – sich praktisch wie ein zweiter Gott fühlt, wenn seine Werke Anerkennung finden.¹⁰⁴ Der Kontext mit der beleidigten Schöpfernatur legt aber nahe, darin eine versteckte Kritik an der neuplatonischen Vorstellung zu erkennen. Der Künstler ist besser als die Natur, als die himmlische Schöpferkraft, wie in der Auswertung unten dargelegt werden soll.

In Oktave X variiert der Autor den Gedanken, dass die Statue schöner sei als der wahre Gott Apoll-Sol oder die Sonne am Himmel. Diese ständig wechselnden gedanklichen Metamorphosen werden noch verstärkt durch Hinweise auf mythologische Gestaltmetamorphosen wie Klythia (Strophe III) und Daphne (Strophe X), die sich direkt auf Ovids Metamorphosen beziehen. Diese Strophe X scheint mir für die Rezeptionsgeschichte des Apoll deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil hier erstmals im früheren Cinquecento die erotische Kraft des Apoll als Bildwerk angesprochen wird.

(Paraphrase X 1–8)

›Oh blonder Apoll, König allen Glanzes, und so gut und so lebendig in Stein geschlagen: wenn Daphne Dich in dieser schönen Gestalt gesehen hätte, sie würde ihren Schritt angehalten haben, ja Du hättest ihr kaltes Herz entzündet, so dass sie Mitleid mit Deinem durch die Verfolgung müde gewordenen Schritt gehabt hätte. Deshalb kann ich sehr wohl sagen, dass die Sonne – il Sole – im Marmor viel schöner ist als am Himmel.«

Die Statue schöner und in Bezug auf die Fähigkeit, Liebe zu erwecken, wirkungsgewaltiger als Apoll-Sol? Eine kühne Idee, hinter der in allgemeiner Form neuplatonisches Gedankengut von der Schönheit, die Liebe erweckt, stehen dürfte. Die Vorstellung von der erotischen Kraft der Statue, die im Betrachter Liebe auszulösen vermag, geht bekanntlich auf die Antike zurück.¹⁰⁵ Das Pygmalion-Erlebnis, der Bildhauer, der sich in die von ihm geschaffene

Statue verliebt, spielt auch bei Eurialo, dem Betrachter, eine wichtige Rolle. Die Apoll-Statue vermochte bis in jüngste Zeit immer wieder erotische Stimulationen auszulösen, wie anderswo gezeigt werden soll.¹⁰⁶

Der »Biondo Apollo« der ersten Zeile hat seine antiken Vorläufer. So erwähnt schon Apollonios Rhodios die goldenen Locken des Apoll.¹⁰⁷ Der vatikanische Mythograph III. 8,4 pag. 201,37 (Rose) nennt ihn »auricomus«. Im Daphne-Mythos lehnt sich Eurialo an Ov. met. I. 452 ff. an, überspitzt jedoch in manieristischer und durchaus eigenwilliger und – soweit ich sehe – einmaliger Weise die Situation, indem er meint, Daphne hätte Apoll erhört, wenn er ihr in dieser schönen Statue erschienen wäre. Aber gerade in diesem Gedanken und im letzten Vers 8 »che nel sasso è piú bel, che in cielo, il Sole« meint man eine Kritik an der neuplatonischen Vorstellung herauszuhören: die Marmorstatue ist schöner als die göttliche Idee, welche nach neuplatonischem Konzept zu ihrer Entstehung führte.

Strophe XI nimmt das Thema der Strophe VII, Venus und Mars, wieder auf und variiert es: An Venus gewendet, sagt der Dichter:

(Paraphrase XI 5–8)

›Wenn Dich jetzt Sol mit Mars entdeckte, würdest Du Dich, wie ehemals, über ihn beklagen? Nein, wegen seines, des Sonnengottes schönen Gesichts [in dieser Statue] würde es mir nichts ausmachen, wenn der ganze Himmel erneut in ein Gelächter ausbräche.«

Womit doch wohl gemeint ist, dass Venus wegen der Schönheit der Statue – Sol – ihm, dem Sol-Apoll, nicht zürnen würde, wenn er sie jetzt mit Mars entdeckte? Vers 8 legt wieder nahe, dass Eurialo sich auf Ov. met. IV. 188 beruft: »[...] superi risere [...]«, auch wenn die Götter bei Hom. Od. VIII. 326 wegen der List des betrogenen Hephaistos ebenfalls in ein Gelächter ausbrechen. Auch in dieser Oktave spielt die erotische Kraft, welche in Strophe X auf den belvederischen Apoll übertragen wird, eine Rolle, ja das Motiv mag möglicherweise durch die in dieser Strophe angesprochene Liebesgöttin noch übersteigert¹⁰⁸ und um eine voyeuristische Note ins Pikante gewendet werden. Der Liebesgenuss wird durch die Schönheit des zuschauenden Apoll erhöht.

Die beiden Oktaven XII und XIII sind eine Warnung des Dichters an den Bildhauer, dessen Werk, der Apoll, so über alle Maßen schön sei, dass er die Strafe des Gottes Apoll fürchten müsse:

(Paraphrase XII 1–4)

›Oh wie sehr hast Du gefehlt, ein so schönes Werk zu schaffen, Meister, der du eine Begabung (»ingegno«) jenseits aller Grenzen besitzt, so dass ich fürchte, der Sol, gequält durch Deine Schöpfung, lässt seinen goldenen Wagen nicht mehr herumschweifen.«

Das heißt, er nimmt seine Funktion als Sonnengott mit dem Sonnenwagen nicht mehr wahr, weil der wahre Gott – Sol – nun in der Statue ist, die Statue identisch ist mit dem wahren Sonnengott. Auch darin mag erneut eine Kritik an der neuplatonischen Idee erkannt werden: das Kunstwerk ist schöner als die von Gott eingegebene Idee. Aber die Kritik wird spielerisch verhüllt durch eine Warnung an den gottgleichen Künstler. Die Bedeutungsebene von »ingegno« dürfte hier diejenige eines Benedetto Varchi (1547) sein, der »ingegno« – Geist, Begabung – im Sinne einer Vorstellung, einer Idee im eigenen Kopfe versteht, welche den Künstler leitet:¹⁰⁹ »ma quello è solo vero maestro che può perfettamente mettere in opera colle mani quello che egli s'è perfettamente immaginato col cervello«. Nicht mehr Gott erleuchtet den Künstler wie im neuplatonischen Sinne, sondern die Idee entsteht in der Vorstellung, dem Geiste des Künstlers selbst.

In XII 6–8 rät Eurialo dem Bildhauer, er solle Apoll bitten, sich nicht mit Verachtung abzuwenden, weil er aus seinem würdigen Sonnenwagen einen anderen gemacht habe. Auch hier begegnet wieder die Identität Sonnengott – Sonnenwagen – Apoll-Statue im Vatikan.

Und, in Oktave XIII 1–4, er – der berühmte Bildhauer – solle seine göttliche Begabung, »ingegno divin«, nicht zu hoch einstufen, denn der Himmel wolle nicht, dass die helle Sonne länger in einem unbelebten Marmorblock eingeschlossen bleibe, [...] »ch'il ciel non vuole / Che in un sasso insensato e alpestre smalto resti più lungamente 'l chiaro Sole«.

In den Strophen XIV und XV ändert Eurialo wiederum Taktik und Standpunkt: Hat er in den vorangegangenen zwei Strophen eine Warnung an den Bildhauer, der mit seinem Genie in Stein einen so lebendigen Gott geschaffen hat, ausgesprochen, wird nun eine Erklärung dafür gesucht, weshalb der Gott Sol-Apoll in Stein verharren müsse:

(Paraphrase XIV 4–8)

›Aber Tatsache ist, dass des Peneios' Tochter, der Liebe abhold, ihn fliehend, zum Lorbeerstrauch wurde, so dass er – Apoll – sich aus Schmerz darüber in einen Marmorblock verwandelte.«

Die Identität Apoll – Marmorstatue oder vielmehr die Verwandlung des Gottes Apoll in seine Marmorstatue wird hier damit begründet, dass Apoll aus Schmerz über den Verlust der Daphne zum Bildwerk wird. Da Eurialo in XIV 6 Daphne die Tochter des Peneios nennt, liegt es nahe, Ov. met. I 452 ff. als direkte Quelle zu erkennen. Nur bei Ovid ist Daphne des Peneios' Tochter.

In Strophe XV verbannt der Himmel selbst den »bel Signor di Delo«, Apoll, in ein Marmorwerk, als Strafe dafür, dass er die Niobiden so grausam ermordet hatte (Ov. met. VI. 146 ff.):

(Paraphrase XV 1–4)

›Der schöne Herr von Delos schickte die Kinder der Thebaner mit seinen Pfeilen in die Unterwelt. Aber als der Himmel diese Grausamkeit sah, verwandelte er ihn – wie du siehst – in diesen Marmorblock.«

Auch in diesen beiden Oktaven XIV und XV zeigt Eurialo eine durchaus originelle, geistreiche Idee: der Gott wird bestraft für seine Tat an Niobe, der Gegenspielerin seiner Mutter Leto, beziehungsweise bestraft sich selbst aus Schmerz um Daphne. Die Hybris der Niobe, welche der ferntreffende, rächende Apoll so brutal ahndet, erfasst nun den Gott selbst – »come vedi«: womit sich Eurialo an den Betrachter des Marmorwerkes wendet. Auf geschickte Art wandelt Eurialo hier einen Gedanken des Ovid ab und überträgt ihn auf den Sonnengott Apoll: Ov. met. VI 301 ff. lässt Niobe zu Stein erstarren, als Apoll ihr letztes Kind tötet: »[...] et lacrimas etiam nunc marmora manant«. Aber der Gott erscheint gleich wieder als strahlend-schönes Marmorbildwerk, denn anschließend lobt Eurialo in XV 7–8 die Schönheit des belvederischen Apoll, der unter dem harten Schleier »duro velo«, seinem Marmorgesicht, ohne die Stirne zu heben oder die goldene Haarmähne zu bewegen, weiterlebt und den Himmel und noch mehr das edle Rom erleuchtet.

Diese ständigen Metamorphosen Gott – Apoll – Sol – Marmorstatue dürften nicht nur als gelehrte Spielereien interpretiert werden. Sie sind wohl eher auf dem geistigen Hintergrund des Humanisten Eurialo in der Zeit des Manierismus zu sehen, wie unten gezeigt werden soll.

Erneut Szenenwechsel in Strophe XVI, ein Szenenwechsel, der mir recht bedeutsam erscheint, weil hier erstmals im Lobgedicht auf die aktuelle Lage in Rom angespielt wird. Der Dichter (?) gelangt eines Tages in den Feuer speienden Berg auf Sizilien (Aetna), wo er die drei Gesellen des Vulkan erblickt:

(Paraphrase XVI 1–8)

›Indem ich eines Tages auf gut Glück durch die Welt zog, suchend, gelangte

ich zum brennenden Berg Siziliens, wo ich drei Diener des Vulkan sah. Und mit lauter Stimme rief dieser [Vulkan?] den Gesellen zu, sie sollen alles liegen lassen, was sie in der Hand haben, denn es sei ein neuer Palast für den neuen Sol im Vatikan zu bauen.<

In Vers 6 »lasciate (grida) quant'havete in mano« übernimmt Eurialo fast wörtlich die berühmten Worte, welche Vulkan den Gehilfen in seiner Werkstatt bei Verg. Aen. VIII 439 zuruft: »Tollite cuncta coeptosque auferte labores«, in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder »Nehmt – so ruft er – und schafft das Begonnene flugs auf die Seite / Blickt hierher, merkt auf und gehorcht, Cyclopen des Aetna!«. ¹¹⁰ Diese Stelle beweist schlüssig, wie stark der Dichter Eurialo direkt von antiken Quellen abhängig ist, diese aber völlig eigenwillig benutzt und durchaus originell in einen neuen Zusammenhang bringt. Dass diese Vergil-Verse schon in der Antike zum geflügelten Worte wurden, belegt die Aufnahme des Zitates bei Plinius d. J. in seinem Brief an Romanus. ¹¹¹

Schwieriger ist die Interpretation der beiden letzten Verse 7–8. Ist die Szene, die Eurialo wohl zwischen 1536 und dem Erscheinungsdatum der Stenzen 1539 beschreibt, rückwärtsgerichtet und betrifft sie den Bau des Belvedere und die Aufstellung der Statue Apoll vom Belvedere im Vatikan zur Zeit Julius II.? Ich möchte die beiden Verse »C'hor un nuovo Palazzo s'há da fare / Al nuovo Sol, ch'n Vaticano appare« vielmehr als direkte zeitliche Anspielung wie folgt interpretieren:

Papst Paul III. (1534–1549), aus der Familie Farnese, in deren Umkreis Eurialo verschiedentlich genannt wird, wie oben gezeigt wurde, baute die Aula Regia und Festsäle just in dieser Zeit im Vatikan. ¹¹² Wir könnten demnach in diesen Versen eine deutliche, zeitpolitisch wichtige Reverenzerweisung an Papst Paul III. fassen. Eurialo hatte alles Interesse, den Papst für seine Probleme zu interessieren: im Jahre 1538 erschien seine »Vita disperata«, die doch wohl auch – wenn gewiss nicht nur – aus seiner desolaten finanziellen Situation erklärt werden kann. Giorgio Vasari malt 1546 für die »Sala dei Cento Giorni« im »Palazzo della Cancelleria«, Rom, ein Gemälde, in welchem Papst Paul III. den Bau von St. Peter überwacht und seine Günstlinge auszeichnet (Abb. 6). ¹¹³ Stimmt diese Interpretation, so könnten die Stenzen auch für die politische Aussage des Kunstwerks Apoll im Belvedere neben der oben belegten Rezeption ästhetischen und erotischen Inhalts in Anspruch genommen werden. Im übrigen ist uns überliefert, dass Papst Paul III. sich in Karnevalaufführungen auch persönlich als Apoll oder Sol glorifizieren ließ. ¹¹⁴

Doch zurück zu den Stanzen: Strophe XVII dürfte wiederum als Beleg dienen für die neuplatonisch beeinflusste Sicht des Eurialo:

(Paraphrase XVII 1–8)

›Indem ich [Eurialo?] mit lauter Stimme den großen Bildhauer Gott (»gran Scultore«) ansprach, antwortete dieser [?] vom hohen Himmel. Und ich beschloss, hinunterzusteigen in die tiefen Schrecken des blinden Abgrundes voll Feuer, und hier fragte ich den hohen weltlichen Bildhauer (»alto fattore«), woher er dieses schöne Bildwerk des Apoll habe. Dieser antwortete, er hätte ihn am Horizont gesehen, in seinem Sonnenwagen sitzend.«

Es wird ein deutlicher Unterschied gemacht zwischen dem göttlichen »gran Scultore« (Großbuchstabe) und dem menschlichen Schöpfer der Statue »gran fattore« (Kleinbuchstabe), nun in der Unterwelt. Die Vision des Gottes, die himmlische Vision »lo vide in orizzonte«, erklärte schon Petrarca im neuplatonischen Sinne als Urheber der Schönheit.¹¹⁵ Doppelsinnig aber auch hier wieder: die Vision kommt von Gott Sol-Apoll am Horizont und manifestiert sich in der Statue des Apoll, die Gott-Apoll ist.

Wenn Eurialo in Vers 8 Apoll-Sol als Phaeton bezeichnet, dürfte er nicht auf Ovid, sondern auf Verg. Aen. V. 104 zurückgreifen, denn nur hier wird Phaeton mit Helios-Sol gleichgesetzt. Auch der Abstieg in die Unterwelt mag Eurialo wieder Vergil, Aen. VI 268 ff. entnehmen: Aeneas steigt auf Rat der Sibylle in die Unterwelt mit ihren Schrecken.¹¹⁶

Die Strophe XVIII, Typhoeus in der Unterwelt, bezieht sich zwar auf Oktave XVII 3–4, ist aber im Kontext schwer zu interpretieren. Ein Bezug zu Ovid (Ov. met. V 346 ff.) liegt wiederum nahe. Zu fragen wäre auch, ob sich Eurialo, ein Freund von Giulio Romano, an dem berühmten, in diesen Jahren entstandenen und viel diskutierten Gemälde gleichen Inhalts in der »Sala dei Giganti« im Palazzo Te in Mantua orientiert, sozusagen eine Reverenz an seinen Freund aus alten Tagen, Giulio Romano?¹¹⁷

In Strophe XIX richtet Eurialo sich an den Bildhauer, den »almo scultore«:
(Paraphrase XIX 1–2)

»Begnadeter Künstler, weise über alle Massen, und umso mehr, als Du einen so schönen Sol (»Sole«) – Sonne gemacht hast.«

Das Thema der Strophe IX wird wieder aufgenommen. Die durch den Künstler beleidigte Natur will nun mit ihm, dem begnadeten Künstler, einen Pakt schließen: er solle aus Stein eine Figur schaffen, die aber nicht so lebendig und so schön sein dürfe, damit er, der Dichter, diese unbelebte Marmorstatue mehr als die andere (im Belvedere) loben könne.

Die Interpretation der gleich in zwei Strophen (IX; XIX) aufgerufenen, durch den Künstler und sein Werk beleidigten Natur bietet gewisse Schwierigkeiten. In der Bewertung des Lobliedes am Schluss der Studie soll eine mögliche Erklärung vor dem Hintergrund der Kunstdiskussionen im mittleren Cinquecento versucht werden.

In Strophe XX überschlägt sich der Dichter erneut in der Lobpreisung des Apoll im Belvedere, wobei eine ironische Note unüberhörbar ist. Wiederum auf die Leuchtkraft der Statue anspielend, fragt der Dichter das Bildwerk Apoll, ob es überhaupt möglich sei, dass ein Bildhauer nur ihn so schön und so strahlend gemacht habe. Denn so strahlend sei der Apoll im Belvedere, dass er – ohne dass es Tag werde – den Menschen leuchte.

Die Statue ist also identisch mit dem Sonnengott Apoll und übernimmt dessen Funktion. Hinter diesem Gedanken dürfte die neuplatonische Idee von der

Schönheit als der von Gott gegebenen Leuchtkraft stehen.¹¹⁸ Diese Vorstellung wird jedoch aufgebrochen, ironisiert in dem sich anschließenden Bild XX 4: allein der Glanz der Statue bringt den Menschen Licht, ohne dass der Tag eröffnet würde »Ch'allumi senza aprir giorno alla gente«. Diese Übertreibung kann wohl kaum anders als bewusst eingesetzte Ironie verstanden werden. XX 8 »Ch'un Sol ferisca senza stral sculpito« darf als Beschreibungsversuch der Statue gewertet werden. Eurialo spielt direkt auf den Bogen spannenden Apoll im Belvedere an, der keinen Pfeil in der Hand hält. Er fragt den Bildhauer: wie machst Du es bloß, dass ein Sol verletzt, ohne dass Du ihm einen gemeißelten Pfeil gibst?

Nach dieser ambivalenten Beurteilung des Künstlers ironisiert er diesen und dessen Schaffenskraft in der letzten Strophe, wie ich meine, endgültig:

(Paraphrase XXI 5–8)

›Wenn Du mit der gleichen Kunst wie Du Sol gemacht hat, Luna schaffst, wirst du dich füglich »Mastro secondo« der beiden hellsten Lichter, welche die Welt besitzt, nennen können.<

Aber der antike Künstler hat – wie wir wissen – keine Luna, keine Diana, geschaffen. Er kann sich – so doch wohl Eurialos ironisches Fazit – nicht mal »Mastro secondo« (nach Gott? nach der Natur?) nennen. Kritik an der antiken Statue Apoll vom Belvedere?

ZUSAMMENFASSUNG UND VERSUCH EINER AUSWERTUNG DER APOLL-CAPRICCI

Die Stanzas sind einerseits geprägt vom Paradoxon Ideal – Wirklichkeit, i. e. Gott/Apoll/Sol – Kunstwerk Apoll, andererseits von der Antinomie zweier dem Scheine nach unvereinbarer Gegensätze, nämlich: a) der Künstler, der als Schöpfer des Apoll nicht nur gottgleich, sondern sogar viel besser als der Schöpfergott ist »che meglio assai di tè lavora«; b) der Künstler, der die Schöpferkraft des Gottes nicht erreicht (Oktave VIII 5–8), ja nicht einmal im neuplatonischen Sinne zweiter Meister nach Gott ist, wie die letzte Strophe insinuiert. Diese Antinomie könnte vielleicht aufgehoben werden, wenn man Strophe VIII, wie oben vorgeschlagen, anders gewichtet. Interpretiert man das in Klammer gesetzte »(al parer mio)« als Bescheidenheitstopos oder bewusst ironisch, so steht der Deutung, der Künstler sei durchaus fähig, wie Gott zu schaffen, nichts im Wege: »Ingegno human giamai non giunge à quella« (i. e. natura) /

»Oltre, che disconviensi (al parer mio) / Dir, c'huom mortal possa formare un Dio«.

Aber gerade das Schillernde, Polyvalente, wohl ganz bewusst Mehrdeutige, Mehrsinnige scheint mir ein Charakteristikum der in dieser Hinsicht manieristisch-protobarocken Stanzas zu sein. Sobald man meint, einen Gedanken fassen und einordnen zu können, wird alles wieder aufgehoben, negiert, mehr oder weniger geistreich umformuliert. Eurialo spricht anderswo, im Vorwort zu seiner »Vita disperata«, selbst ironisch von den Capricci des Eurialo.¹¹⁹ Die Capricci dürften ihn auch hier geleitet haben.

Neuplatonische Elemente verschiedener Observanz finden sich in den Stanzas immer wieder, etwa die Vorstellung vom Künstler als einem von Gott inspirierten Schöpfer. Oder der in der in Strophe II formulierte Gedanke, der Künstler sei Gefäß des Himmels Grazie, also von Gott selbst erleuchtet. Die neuplatonische Idee, die innere Schau, die aus himmlischer Vision (etwa Strophe XVII 7: »[...]lo vide in orizzonte«) entstanden ist und zum vollendeten Kunstwerk führt, wird bei Eurialo wiederholt variiert. Auch neuplatonische Gedanken von überirdischen Eindrücken, welche der Seele innewohnen, den »Funken göttlichen Urlichts«, wie ihn Ficino beschwört (»Ab igne, id est a Deo [...] per scintillas designat ideas [...]«), finden Eingang in die Stanzas (Strophe II und besonders XX).¹²⁰ Auch die bei Eurialo betonte Identität Gott-Sonne/Sol mag von Ficino beeinflusst sein¹²¹ (Apoll-Sol i.e. Sonne, Gott in der »interpretatio christiana«?).

Aber diese neuplatonischen Reminiszenzen in allgemeiner Form werden immer wieder aufgehoben, in Frage gestellt, mit andern Konzepten vermischt. So scheint der berühmte Concetto-Begriff, wie er zur Zeit der Entstehung des Gedichtes von Michelangelo formuliert und 1547 von Benedetto Varchi interpretiert wurde, Einfluss ins Gedicht gefunden zu haben.¹²² Danach besitzt der Künstler in seinem Kopfe ein Vorstellungsbild, ein Concetto, das ihn befähigt, der Materie, d.h. dem Marmor, lebendigen Geist einzuhauchen. Mit andern Worten: die aus Stein gehauene künstlerische Form steht der geistigen Vorstellung, dem Concetto, in nichts nach. Das neuplatonische Primat der von Gott eingegebenen Idee über die künstlerische Form fällt also weg. Eurialo, der in Roms literarischen und humanistischen Zirkeln zuhause war, mag diesen Concetto-Begriff gekannt haben. Er fasst ihn jedoch weiter, stellt ihn sozusagen auf den Kopf: Der belvederische Apoll ist nicht nur formal dem Vorstellungsbild, welches dem Künstler im Geiste innewohnte, ebenbürtig. Der Apoll übertrifft den Concetto insofern als er ja selbst Gott ist, ein Gott, der nach

Eurialo in immer neu beschworenen Bildern »lebt«. Anders ausgedrückt: das Kunstwerk besitzt die Suprematie über den *Concetto*. Das Kunstwerk, der Apoll vom Belvedere, ist schöner als die göttliche Idee, welche zur Verwirklichung der Statue führte; schöner auch als der wahre Sol, wie Eurialo in Strophe X 8 ausführt: »Che nel sasso è piú bel, che in cielo, il Sole«.

Wie weit andere Elemente der manieristisch-protobarocken Kunsttheorien Eingang in das Gedicht gefunden haben, wage ich nicht eindeutig zu entscheiden. Immerhin sei auf Eurialos Konzept der beleidigten Natur in Strophen IX und XIX verwiesen. Auf die Gefahr hin, den humanistisch gebildeten Dichter Eurialo in seinen philosophischen und kunsttheoretischen Kenntnissen zu hoch anzusiedeln, mögen folgende Überlegungen mehr im Sinne einer Anregung und als Versuch, Eurialos Bildidee der beleidigten Natur zu erklären, ausgesprochen werden. Das Naturstudium steht zwar zu Beginn des künstlerischen Schaffens, die Natur wird aber durch die innere Vorstellung überwunden. So sagt Vasari über Michelangelo, er habe die Natur übertroffen.¹²³ Bei Tizian wird die Natur durch die Kunst überwunden »natura potentior ars«.¹²⁴ Nach Vasari ist die »superatio« der Natur Kennzeichen der »maniera moderna«: die Farben von Raffael besiegen die Natur.¹²⁵ Und so scheinen auch die Haare bei Correggio in Vasaris Proemio, 3. Teil, wie aus Gold und schöner als echtes Haar.¹²⁶ Ob bei Eurialo in seinen witzig-vordergründigen Bildern der beleidigten Natur diese in der Zeit der Entstehung der Stanzen diskutierten frühmanieristischen Theorien dahinter stehen? Erinnert sei an die Freundschaft des Dichters mit Giulio Romano, der mit seinen *Capricci*, der Vermengung verschiedener Ebenen – Architektur/Malerei – im Palazzo Tè in Mantua als typischer Vertreter dieses frühen Manierismus gilt.¹²⁷ Manieristische Tendenzen könnten vielleicht auch in den ständig wechselnden Bildern, den von Thesen und Antithesen durchsetzten hypertrophen Gedanken, den kapriziös-artifiziellen, elegant gespreizten Stilmitteln, den dekorativen Elementen, der spöttischen Distanz, mit welcher Eurialo seinem Gegenstand begegnet, gesehen werden.¹²⁸

Die Lebendigkeit des Kunstwerkes wird in Eurialos Stanzen immer von neuem beschworen; »vivo, viva« gehört zu den häufigsten Worten der Stanzen. Schon Philostratos benutzt in den *Eikones* bekanntlich Stilmittel der Lebendigkeit, um die Illusion zu erwecken, ein Kunstwerk lebe.¹²⁹ Die Gestalten werden in den beschriebenen Kunstwerken der *Eikones* nicht selten als redend oder aus dem Bild springend, mit dem Betrachter kommunizierend, ge-

schildert.¹³⁰ Damit greift Philostratos auf die griechischen Epigrammatiker zurück, in denen die Lebendigkeit des Kunstwerkes in immer neuen Varianten gepriesen wird.¹³¹ Das Pferd des Künstlers Lysipp zum Beispiel ist so lebendig gebildet, dass es unverhofft davonlief, gäbe man ihm nur die Sporen: »Τα Τεχνα γὰρ ἐμπνεῖ«, denn die Kunst hat ihm Leben eingehaucht.¹³² Der Begriff »veritas« oder »aletheia«, auf die bildende Kunst übertragen, hatte schon in der Antike sehr unterschiedliche Bedeutungen, die nur aus dem jeweiligen Kontext erschlossen werden können.¹³³

Lebendigkeit ist aber auch ein Maßstab in der Bewertung der Kunst etwa durch Vasari, der in diesem Begriff ein Kennzeichen der »maniera moderna« sieht.¹³⁴ Ob Eurialo mehr von der antiken Ekphrasis beeinflusst ist, oder ob moderne Kunsttheorien dahinter stehen, ist mangels Quellen nicht auszumachen. Als sicher vorauszusetzen ist, dass der Humanist Eurialo die antiken Quellen bestens kannte.

Auch »grazia«, ein vieldiskutierter Begriff in der Entstehungszeit der Stanzes,¹³⁵ verwendet Eurialo in verschiedenem Kontext: auf den Gott Apoll selbst (Strophe I; II) und einmal auf das Marmorwerk im Belvedere (Strophe IX). Auch mit diesem Ausdruck (»charis«) greifen die Theoretiker der Zeit in unterschiedlichen Auslegungen auf antike Quellen zurück.¹³⁶

Auf »ingegno« (Begabung, Talent) wurde im Zusammenhang mit Strophe IV oben kurz verwiesen. Eurialo verwendet den Begriff öfters (Strophe IV; VIII; XIII; XXI), wobei er auf den »ingegno« oder »ingegno divin« des Künstlers anspielt. Bezeichnenderweise findet sich der Begriff stets im Kontext mit einer Mahnung an den Künstler, sein »ingenium« nicht zu hoch zu stellen, um die Gottheit nicht zu beleidigen, eine Mahnung, die ich oben als ironische Spielerei des Dichters zu interpretieren versucht habe, oder – anders ausgedrückt: als Capriccio des Eurialo verstehen möchte.

Vielleicht vermag ein antikes Epigramm des Ausonius (4. Jh. n. Chr.) zur Erklärung beizutragen. Ausonius sagt in Verbindung mit der Myron'schen Kuh: die bronzene Kuh möchte schreien, aber sie fürchte des Künstlers »ingenium« zu schmälern, denn zu tun, als ob man lebendig wäre, ist mehr als lebend zu sein. Und nicht Gottes Werk ist wundervoll, sondern des Künstlers Werk – »sed timet artificis deterere ingenium. Fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est; nec sunt facta dei mira, sed artificis«. ¹³⁷ Ausonius mag hier griechische Epigramme aufgegriffen und übersetzt haben.¹³⁸ Hier ist ganz deutlich eine Priorität des Kunstwerkes vor dem Werk der Schöpfungskraft, der Natur (?), Gott, zu erkennen. Eine Meinung, die Eurialo trotz gespielter gegenteiliger

Äußerungen doch wohl teilt. Der spätantike Autor Ausonius, 1472 schon ediert und viel gelesen, dürfte dem gelehrten Epigrammdichter Eurialo bekannt gewesen sein.

Auch dieser Begriff des »ingegno« gehört in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Termini, wobei die Bedeutung zwischen Begabung im Sinne von angeborenem Talent und schöpferischem Geist schwankt. In Verbindung mit Ausdrücken, welche auf Kreativität hinweisen, findet er sich besonders im Cinquecento häufig.¹³⁹ Diese verschiedenen Bedeutungen von »ingenium« waren schon in der antiken Rhetorik und Kunsttheorie intendiert.¹⁴⁰

BEDEUTUNG DER »EKPHRASIS« VON 1539 FÜR DIE REZEPTION DES APOLLO

Im Kapitel über die Beschreibung des Apolls im 16. Jahrhundert wurde festgestellt, dass die Statue, welche zu Beginn des Jahrhunderts hoch gerühmt wurde, schon 1523 dem Laokoon im Ansehen nachstand. Eine starke Aufwertung in ästhetischer Hinsicht erfuhr sie erst wieder im Zusammenhang mit der Verbreitung klassizistischer Ideale, der »idea del bello«. Bernini, vor ihm schon Bandinelli mit seinem Orpheus, versuchte den Apoll zu übertreffen.¹⁴¹ Montorsoli veränderte 1532 den Apoll durch die ausgreifende rechte Hand im Sinne einer Pathosformel. Die Diskussionen zum Problem der Naturnachahmung und ihrer Überwindung waren im vollen Gange. 1534 entsteht eine Ikone des frühen Manierismus, Parmigianinos Madonna mit dem langen Hals.¹⁴² Zehn Jahre früher schuf der gleiche Künstler das berühmte Selbstbildnis im Rundspiegel, der die Identität des jungen Mannes (Vasari: »per suo capriccio«) durch optische Verzerrung gefährdet.¹⁴³

In den frühen dreißiger Jahren arbeitet Giulio Romano an seiner Epochemachenden »Vermengung« (Sebastiano Serlio)¹⁴⁴ verschiedener Elemente im Palazzo Te in Mantua. Eine Tendenz zur Vermengung der unterschiedlichsten Komponenten und Konzepte, zur Vermischung von Realität und Illusion und zur Mehrdeutigkeit konnte oben in der Interpretation zu den Stanzen festgestellt werden. Wie weit diese Neigung auch sprachstilistisch erfasst werden kann, müsste von philologischer Seite her untersucht werden.¹⁴⁵

Für die Rezeption der antiken Statue des Apolls stellt sich vielmehr die Frage, wie Eurialo als Zeitgenosse des beginnenden Manierismus die Statue des Apolls

vom Belvedere letztlich bewertete. Ist er doch der erste, der sich im Cinquecento mit ästhetischen Problemen der Statue ausführlich beschäftigt, für lange Zeit auch der letzte, der diese Sicht beleuchtet, wie anderswo dargelegt werden soll.¹⁴⁶ Sieht er in ihr ein Werk, in dem der Künstler die Natur übertroffen hat, wie das Bild der beleidigten Natur in Strophen IX und XIX vermuten lässt? Ist die Statue nach Eurialo Ausdruck einer göttlichen Vision (Strophe XVII) im neuplatonischen Sinne? Oder ist der Künstler des Apolls – wie die letzte Strophe insinuiert – nicht einmal »Mastro secondo« nach Gott, nach der Natur, nach andern Künstlern seiner Zeit? Kommt darin eine kritische Haltung des Dichters zu der von ihm als (zu?) ideal-harmonisches antikes Werk eingestuftes Statue des Apolls von Belvedere zum Ausdruck?

Die Frage lässt sich kaum schlüssig beantworten, da die Redundanz der Anspielungen und die immer wiederkehrende Infragestellung der vorgängig formulierten Gedanken wie ein Vexierbild die ganzen Stenzen durchziehen und prägen. Die Capricci, die launenhaften Scherzi des Eurialo stehen einer ernsthaften Betrachtung im Wege. Von Eurialo beabsichtigt?

Die Neigung zum spielerischen Verhüllen, zum Umdeuten von Werten und Worten mag auch in der Namengebung erkannt werden: Das Anagramm Eurialo wird fast ausschließlich von ihm selbst verwendet. Möglich wäre auch, dass sich Eurialo mit diesem Anagramm an Dantes »Inferno« (I 108: Eurialo), oder an Verg. Aen. IX. 179 (Euryalus) orientiert.¹⁴⁷

Wichtiger, weil in der Rezeptionsgeschichte zum Apoll erstmals angesprochen, ist Eurialos Beschreibung der Statue, die durch ihre Schönheit im Betrachter Liebe zu erwecken vermag: Daphne hätte Apoll ihre Liebe nicht versagt, wäre er ihr in dieser schönen Marmorgestalt begegnet (Strophe X). Venus hätte sich um das Gelächter im Himmel nicht gekümmert, sähe sie das schöne Gesicht des Denunzianten Sol-Apoll in dieser Marmorstatue (Strophe XI). Auch die politische Komponente, die zwar vor Eurialo schon bei Capodiferno auf diese Apollstatue übertragen worden ist, dürfte hier eine Rolle spielen: Papst Paul III. als neuer Apoll-Sol im Vatikan, wie oben in der Interpretation der Strophe XVI vorgeschlagen wurde.

Auf den folgenden Seiten:

Eurialo Morani: Stanza sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollino,
Roma 1539, Ausgabe: Biblioteca Trivulziana, Mailand

Strophe I-II

Strophe III–V

152 ANNALIS LEIBUNDGUT

Strophe VI–VIII

Strophe IX–XI

154 ANNALIS LEIBUNDGUT

Strophe XII–XIV

Strophe XV–XVII

156 ANNALIS LEIBUNDGUT

Strophe VXIII–XX

Strophe XXI

158 ANNALIS LEIBUNDGUT

ANMERKUNGEN

- 1 Der Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrages, der mit anderem Akzent am internationalen Kongress in Trieste »Lo studio dell'antichità nel settecento – influenze reciproche fra l'Italia e la Germania«, veranstaltet von der Winckelmann-Gesellschaft Stendal (5. bis 8. Juni 1993), unter dem Titel »Neuplatonische Elemente in der Apollbeschreibung bei Winckelmann und in unbekanntem Stanzen des 16. Jahrhunderts – ein Vergleich« gehalten wurde. Verschiedene Gründe verhinderten eine frühere Druckfassung. – Dem Freund Harald Mielsch (Bonn), danke ich für die Liebenswürdigkeit, das Manuskript kritisch durchgelesen und mir Hinweise zu altphilologischen Problemen gegeben zu haben. Großer Dank gebührt Wolfram Brinker (Mainz), Cornelia Ewigleben (Stuttgart), Stephan Füssel (Mainz), Ursula Höckmann (Mainz), Detlev Kreikenbom (Mainz), Maria de Jesus Duran Kremer (Trier), Claudia Misasi (Cosenza), Susanne Muth (München), Patrick Schollmeyer (Mainz), Rolf A. Stucky (Basel), welche mir bei der Beschaffung von Material behilflich waren. Zu danken habe ich Charlotte Schreiter (Berlin) und Arnold Nesselrath (Rom/Berlin) für ihre Hilfe und Aufmunterung. Hilfe bei der Übersetzung schwieriger Passagen (1993) verdanke ich meinem Schwager Carlo Orazio Catanzaro † (Montalto/Uff. (Cs)), Urgroßsohn der Laura Sanseverino (Neapel), nachweislich aus der Familie der Mutter gleichen Namens des Marchese del Vasto, dem die Stanzen gewidmet sind (vgl. unten Anm. 6). Verpflichtet bin ich auch Nelia Politano (Rende-Cosenza), und vor allem meinem Mainzer Kollegen Klaus Ley, mit dem ich die Stanzen besprochen habe und der wichtige Hinweise zum philosophischen Hintergrund des Lobliedes gab. Alle Paraphrasen und Übersetzungen stammen, wenn nichts anderes vermerkt ist, von mir.
- 2 Noch heute maßgebend: Hans Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich 1955 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 8); zum Text Apollo im Belvedere bei Winckelmann nun: Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Text, 1. Auflage Dresden 1764, 2. Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas Gaethgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2002, S. 780 (1. Auflage); S. 781; 783 (2. Auflage).
- 3 Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1990.
- 4 Nikolaus Himmelmann: Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 60.
- 5 »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le Statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo«, gewidmet: »Al Gran Marchese del Vasto«. Bei »Valerio Dorico et Luigi fratelli Bresciani«, 20. Juni 1539 in Rom, Campo di Fiore, gedruckt. Eine zweite Auflage erschien 1572 zusammen mit der »Vita disperata« in »Stanze di diversi autori raccolte da A. Terminio, Venezia per Gabriel Giolito de'Ferrari MDLXXII«.
- 6 Alfonso d'Avalos 1502–1546, Marchese del Vasto, Gouverneur von Mailand. Vgl. Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma 1962, Bd. 4, s. v. Avalos, Alfonso d'A., Marchese del Vasto, S. 612–616 (G. de Caro). Aus berühmtem neapolitanischen Hause, Sohn des Inigo d'Avalos, Marchese del Vasto, und der Laura Sanseverino, Cousin des Ferdinando Francesco d'Avalos, Marchese von Pescara, des Ehemannes der Vittoria Colonna. Schrieb selbst Gedichte: dazu vgl. Pietro Aretino: Tutte le opere I und II, hg. von Francesco Flora, Firenze 1960, Bd. I, S. 997 f. Vgl. auch oben S. 127–130.

- 7 Mit dem Untertitel wird vieles vorweggenommen, was erst im Text belegt werden kann. Zu der Kunstgattung des Capriccio vgl. Werner Hofmann: Das Capriccio als Kunstprinzip, in: Das Capriccio als Kunstprinzip, Ausstellungskatalog Köln/Zürich/Wien, hg. von Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 23–33; Ekkehard Mai: Phantasie, Invention, Capriccio. Kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema, ebd. S. 35–53; Roland Kanz: Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002.
- 8 *Census*, RecNo. 150779; Eine Auswahl der überbordenden Literatur zum Apoll vom Belvedere findet sich in den einschlägigen Artikeln der Publikation: Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 1992, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998. Ferner in dem Ausstellungskatalog Bonn: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I, 1503–1534, Ostfildern-Ruit 1998; Caterina Maderna, in: Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik, hg. von Peter Cornelis Bol, Schriften des Liebieghauses, Frankfurt a.M./Mainz 2004, Textbd., S. 341–43, Tafelbd., Abb. 312 a–f.; wichtig mit Quellen zur frühesten Geschichte des Apoll vor Überführung in den Vatikan: Sara Magister: Arte e politica. La collezione di antichità del cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, vol. 399 (2002), S. 387–626, bes. S. 536–544.
- 9 Magister 2002 (Anm. 8), S. 536–544 ; Sylvie Deswarte-Rosa: Le Rameau d'Or et de Science. »F. Ollandivs Apolini dicavit«, in: *Pegasus* 7 (2005), S. 9–47, bes. S. 17 und Anm. 12: ohne die Problematik der Fundorte zu erwähnen.
- 10 Magister 2002 (Anm. 8), S. 471 mit Dokument betr. Zeitpunkt der Überführung der Statue in den Vatikan; Arnold Nesselrath 1998, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 1 zur Aufstellung im Belvedere.
- 11 *Census*, RecNo. 63916: Francesco Francia: Apoll vom Belvedere, KdZ 26135 recto, Berlin, Kupferstichkabinett; Matthias Winner: Zum Apoll vom Belvedere, in: Jahrbuch der Berliner Museen 10 (1968), S. 181–199, Abb. 11; Arnold Nesselrath, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 518.
- 12 Paolo Liverani, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 234 f. und Abb. 8–9.
- 13 Paolo Liverani, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 510, Kat. Nr. 219, Abb. dazu S. 320.
- 14 Er wird im Dizionario Biografico degli Italiani nicht genannt; Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy 1300–1800, hg. von Mario Emilio Cosenza, Bd. 3, Boston 1962, S. 2360, s.v. Morani, Eurialo (da Ascoli) nur »poems in Latin« erwähnt; vgl. ferner Paul Oskar Kristeller: Iter Italicum, London/Leiden 1967, der Briefe und Gedichte des Eurialo in europäischen Handschriftensammlungen nennt. Gedruckte Werke in verschiedenen Bestandskatalogen erwähnt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): 1) Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian Books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum, London 1958, S. 58, s.v. Ascoli, Eurialo d': a) Stanze sopra... Laocoonte... 1539. b) Stanze del valoroso ...cavalcare... 1553 (sic). 2) Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Books in Italian Printed Abroad. 1501–1600, held in selected North American Libraries, Bd. I, Boston Mass. 1970, S. 138, s.v. Ascoli, Eurialo d': a) Stanze sopra... Laocoonte ... 1539): in der Folger Shakespeare Library Washington D.C. 3) Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts: Catalogue of Books und Manuscripts, Part II: Italian 16th Century Books, hg. von Ruth Mortimer, Bd. 2, Cambridge Mass. 1974, S. 460 f., Nr. 315, s.v.

- Morani Eurialo: Stanze...sopra...Laocoonte...1539, Abb. der drei Holzschnitte auf S.460, Nr. 315 O3r. für Apoll. 4) Index aureliensis. Catalogus librorum sedicesimo saecula impressorum, Bd.I,5, Baden-Baden 1964, S. 314, s.v. d'Ascoli Eurialo: Stanze ... Laocoonte ... 1539, a) Mailand, Bibl. Trivulziana, b) British Museum. 5) München, Bayerische Staatsbibliothek, »Il Sacrificio ...«, s. unten Anm. 39. Zu weiteren Drucken der »Stanze ... Laocoonte ...« vgl. unten Anm. 59.
- 15 Salvatore Settis: Laocoonte, Fama e stile, Roma 1999, Text Eurialo zu Laokoon abgedruckt, hier: S. 138 ff.
 - 16 Sylvie Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm.8), S. 394 f.
 - 17 Deswarte-Rosa 2005 (Anm.9), S. 29.
 - 18 Dazu nun: La Libreria ... di Anton Francesco Doni (1550), hg. von Vanni Bramanti, Milano 1972, S.98 f.
 - 19 Giammarco Mazzucchelli: Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche critiche intorno alla vita e agli scritti dei letterati italiani, Bd. 1, Brescia 1753, S. 1157.
 - 20 Emilio Debenedetti: Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli, in: Giornale storico della Letteratura italiana 39 (1902), S. 1-31.
 - 21 C. Lozzi: Eurialo d'Ascoli e il codice ritrovato de' suoi poemetti, in: La Bibliofilia 4 (1902-3), S. 235-241.
 - 22 Julius Hermann: Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, Bd. 3: Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom, Leipzig 1932, S. 176-182; Sandro Baldoncini: Per Vaghezza d'alloro. Olimpo da Sassoferrato, Eurialo d'Ascoli e altri studi, Roma 1981, S.41 f. und die hier zitierte Arbeit von Cesari 1912; zu Giulio Clovio: Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari pittore, hg. von Gaetano Milanesi, Bde. I-IX, Firenze 1878-85, Bd. VII, S. 557-569; nun auch: Giorgio Vasari: Die Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas- und Miniaturmaler, hg. von Anja Zeller, Berlin 2006, S.62 ff.; 191 ff., Codex erwähnt in Anm. 36.
 - 23 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 37-80.
 - 24 Dazu und zum Folgenden: Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 1 ff.; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39-54.
 - 25 »Impresso in Siena per Semione de / Nicolo Cartolaio Anno Domi / ni . M.D.XVI. Die / II. De Fe(b)raio«. Die Epigramme sind zum Teil abgedruckt und kommentiert bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 12 ff.; vgl. auch Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 237 f.
 - 26 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13; 17; Julian Kliemann: Die »Lilie der Gerechtigkeit«. Über die Erfindung und Bedeutung einer Farnese-Imprese, in: Gedenkschrift für Richard Harprath, hg. von Wolfgang Liebenwein, Anchise Tempestini, München/Berlin 1998, S. 212 und Anm. 36.
 - 27 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 19 f.; Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 238.
 - 28 Mazzucchelli 1753 (Anm. 19).
 - 29 Vasari 1878-85 (Anm. 22), Bd. VII., S. 681 f.
 - 30 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 4; Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394; zu seiner Tätigkeit als Zeichner vgl. Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 3.
 - 31 Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe: Benvenuto Cellini, vgl. Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe Bd. 15, hg. von Ernst Beutler, Zürich 1953, S. 466 f.
 - 32 Mazzucchelli 1753 (Anm. 19).
 - 33 Pietro Aretino 1960 (Anm. 6), Brief 405 vom 24. Juli 1542, Bd. I, S. 918.
 - 34 So Mazzucchelli 1753 (Anm. 19), in Anm. 2. Den einschlägigen Brief von 1552 zitiert Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 10.

- 35 Dazu Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 5 ff.
- 36 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394–95.
- 37 Zur komplexen Überlieferungslage: Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 5 f.; 21 ff.; Stanzen nun wieder abgedruckt und kommentiert bei Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39–80.
- 38 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 26 ff.; Kliemann 1998 (Anm. 26), S. 212; zu Alessandro Farnese ebd. S. 207–218.
- 39 Bayerische Staatsbibliothek München, Sigel 12. (P. O. ital. 147 Eurialo = Morani, handschr. auf S. 2). Durch liebenswürdige Vermittlung von Susanne Muth (München) erhalte ich eine Diskette des Textes aus der BSB München. Das Titelblatt (S. 3) nennt nach dem Titel »Il Sacrifi / cio del vero amante. / Fatto per Misser Eurialo, d'Ascoli«, ein Petrarca Zitat: »Misser Franc. Petrarcha. / Che bel fin fa, chi ben amando more. / Ad Lectorem / Interpres.«, und einen lateinischen Vierzeiler. Auf Blatt 5 folgt ein lateinisches Vorwort an »Illustrissimo / ac reverendissimo / Dn. Suo Dn. Alfonso ab Aragonia«, von »Nicolaus Brizardus / S. P. D.« und mit Lob auf Eurialus »... Authorem Dn. Euryalum poetam omniu(m) post homines natos ingeniosissimum...« und dem Druckort und -datum: »Augustae Vindelicorum 5. Id. Octob. An. 1550«. Die Druckerei »Melchior Caerasopyrenus, alias Kriegstein« wird S. 16 nochmals genannt. Zur Druckerei: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts – VD 16 –, hg. von Bayerische Staatsbibliothek München, Bd. 14, Stuttgart 1989, S. 170; Augsburgischer Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. von Helmut Grier, Wiesbaden 1997, S. 1223 f. (freundliche Auskunft von Stephan Füssel, Mainz); zu Brizardus: vgl. unten Anm. 40; Es ist mir nicht gelungen, Alfonso ab Aragonia zu identifizieren. Der Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 3, Roma 1961, S. 668 f., s.v. Aragona Alfonso d', nennt im 16. Jh. nur zwei Vertreter dieses Vornamens in Neapel: a) einen der Gatten der Lucrezia Borgia, der schon 1503 ermordet wurde, b) ein Alfonso, der erst in der 2. Hälfte des 16. Jhs. zur Welt kam.
- 40 Für die Übersetzung des neulateinischen Textes auf Blatt 5, Widmung des Übersetzers Nicolaus Brizardus, habe ich Wolfram Brinker (Mainz) zu danken. Von Brizardus sind im Index aureliensis (Anm. 14) Bd. I, 5 = A 16 (1972), S. 295, s.v. Brizard, Nicolas, zwei lateinische Schriften »Metamorphoses amoris« genannt. Vgl. auch: Index biographique français, München 1998, 2. Auflage, S. 501, s.v. Brizard Nicolas, ca. 1520–1565, französischer Dichter aus den Ardennen.
- 41 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 29 f.; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 43.
- 42 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 4; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 40.
- 43 Kliemann 1998 (Anm. 26), S. 212 f. und Brief zitiert: S. 216 Anm. 33. Zu Impresen: Paola Barocchi: Scritti d'Arte del Cinquecento, vol. 3, Milano-Napoli 1977, S. 2753–2862.
- 44 Hermann 1932 (Anm. 22); Lozzi 1902 (Anm. 21); Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 41 f.; 44.
- 45 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 395 (Stanze d'Eurialo d'Ascoli in laude de l'Infanta Maria d'Austria, regina di Boemia e figlia di Carlo Quinto sempre Augusto) in Wien, Österreichische Nationalbibliothek; vgl. Hermann 1932 (Anm. 22), S. 181, Anm. 3.
- 46 Manuskript bei Doni 1550 (Anm. 18) erwähnt; Mazzuchelli 1753 (Anm. 19); Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 23; Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 240.
- 47 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13 ff.
- 48 Zu Catulls Lesbia: Niklas Holzberg: Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk, München 2002, S. 19–39.
- 49 Abgedruckt bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 15–21.
- 50 Abgedruckt bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 27.
- 51 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 14.

- 52 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13 f.
- 53 Anthologia Graeca, Bd. 3, hg. von Hermann Beckby, München 1958, Buch IX, Nr. 66.
- 54 Mazzuchelli 1753 (Anm. 19).
- 55 Zu Brizard: s. oben Anm. 39 und 40.
- 56 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39–80.
- 57 Carl Bernhard Stark: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880 (Nachdruck München 1969), S. 85; 98. Durch diesen Hinweis wurde ich auf die Stanzen aufmerksam.
- 58 Oben Anm. 5; Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 29.
- 59 Biblioteca Trivulziana, Mailand; Biblioteca Nazionale Centrale Roma; Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (Capponi V 874; Rossiana III 1018); Biblioteca Nazionale di Firenze; London, British Museum. Der Index aureliensis. Catalogus librorum sedicesimo saeculo impressorum (1964) Bd. I. s.v. d'Ascoli Eurialo verzeichnet nur die Drucke in London, BM, und Mailand. Vgl. auch Anm. 14 mit den Exemplaren der Stanzen in Washington DC und in Harvard College Library. Die Aufzeichnung kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. In Deutschland sind bisher nur Photokopien der Stanzen zu finden.
- 60 Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 240.
- 61 Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 29.
- 62 Holzschnitt abgebildet ohne Kommentar bei Hans Henrik Brummer: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stockholm 1970, S. 209, Abb. 197 und ohne Bild genannt bei Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 404.
- 63 Holzschnitt bei Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394, Abb. 3; Settis 1999 (Anm. 15), Abb. 62.
- 64 Vgl. oben Anm. 14, Nr. 3.
- 65 Uwe Geese: Antike als Programm. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, in: Natur und Antike in der Renaissance, Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., Liebieghaus, hg. von Herbert Beck, Peter Cornelis Bol, Frankfurt a.M. 1985, S. 41, Abb. 25.
- 66 Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), Abb. 175 auf S. 189 und Text zu Pasquillen ebd. S. 489 ff.; Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 25, Abb. 15.
- 67 *Census*, RecNo. 43698; Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I, 2, S. 265.
- 68 Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 22 f., Abb. 13.
- 69 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394 nimmt an, dass de Holanda die Stanzen gekannt hat; dieselbe 2005 (Anm. 9), S. 9 ff., Abb. 1.
- 70 Primaticc, Maitre de Fontainebleau, Ausstellungskatalog Paris, Louvre, Paris 2004, S. 152, Nr. 43, Abb. (Dominique Cordellier).
- 71 Auch die Venus steht im Freien, während die Laokoon-Gruppe zwar auf einer Basis steht, der Fuß des Laokoon jedoch in ganz unüblicher Weise auf einer Wiese aufsetzt. Zum Vergleich des Cortile delle Statue mit Gärten der Hesperiden vgl. Geese 1985 (Anm. 65), S. 24–50; Elisabeth Schröter: Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II., in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 75 (1980), S. 240 ff.
- 72 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 64 (Strophe XVIII).
- 73 Settis 1999 (Anm. 15), S. 15; L. D. Ettlinger, Exemplum doloris, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, hg. von Millard Meiss, Bd. 1, 1961, S. 121 ff.; Geese 1985 (Anm. 65), S. 39.
- 74 Vgl. Anm. 6 oben. Ferner: Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, hg. von Christina Irlenbusch, Berlin 2005, S. 98 f., Anm. 146.

- 75 So Roettgen, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 273 f., welche den »Ruhmesverfall« der Statue schon im 18. Jh. beginnen lässt, und zwar mit der zuerst von Anton R. Mengs geäußerten Feststellung, dass die Statue kein griechisches Original, sondern römische Kopie sei.
- 76 Die Verf. bereitet eine »intellektuelle Biographie« zur Statue des Apoll im Belvedere vor, die in der »Kulturgeschichte der Antiken Welt« im Verlag Philipp von Zabern in Mainz erscheinen wird. Die Studie basiert auf Vorlesungen an den Universitäten Trier (1987) und Mainz (1992). Auszüge daraus wurden an zahlreichen Universitäten (Berlin HU, Göttingen, Kiel, Köln, Marburg, Trier, München, Frankfurt a.M., Leipzig, Augsburg, Basel) und am DAI Rom vorgetragen. Den Kollegen und Studierenden danke ich für vielerlei Anregungen.
- 77 *Census*, RecNo. 43664; *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62) Appendix I, 1, S. 265; zu Urteilen über Apoll im späten 15. Jahrhundert vgl.: *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 538–544.
- 78 *Census*, RecNo. 43698; *Antiquaria Urbis*, Rom 1513, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 2, S. 265.
- 79 *Sommario del Viaggio degli oratori Veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a Papa Adriano VI*, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 3, S. 266; zu Hadrian VI. und Belvedere: Lothar Altringer: Hadrian VI., in: *Hochrenaissance im Vatikan 1998* (Anm. 8), S. 48 ff., bes. 52 ff.
- 80 *Census*, RecNo. 43690; Ulisse Aldroandi: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, 1556, repr. Hildesheim/New York 1975, S. 118 f.; Text auch bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 6, S. 269.
- 81 *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 541.
- 82 Schröter 1980 (Anm. 71), S. 233–240. Das Gedicht ist in verschiedenen Handschriften erhalten. Nun ausführlich: *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 580–585. Zum Programm Julius II.: Nesselrath, in: *Cortile delle Statue 1998* (Anm. 8), S. 1 ff. und zu »Statue parlanti« ebd. S. 16.
- 83 Schröter 1980 (Anm. 71), S. 226.
- 84 Max-Eugen Kemper: *Leo X – Giovanni de' Medici (1513–1521)*, in: *Hochrenaissance im Vatikan 1998* (Anm. 8), S. 30 ff., bes. S. 40.
- 85 Vgl. Anm. 66 oben.
- 86 Die Verf. (Anm. 76). – Für die politische Adaption im 18. Jh. vgl. Steffi Roettgen: *Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert*, in: *Cortile delle Statue 1998* (Anm. 8), S. 253–274.
- 87 Die Verf. (Anm. 76).
- 88 Hilfe bei der Beschaffung der Mailänder Kopie verdanke ich Maria de Jesus Duran Kremer (Trier), die mir 1987 auch wertvolle Hinweise bei der Übersetzung gab. Die 2. Ausgabe von 1572 habe ich nicht eingesehen, vgl. oben Anm. 5.
- 89 Zur Überlieferungsgeschichte: Philostratos. *Die Bilder*, hg. von Otto Schönberger, München 1968, S. 7 ff.; bes. S. 71 ff. zur Edition.
- 90 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50 ff.; zu Epigrammatikern: *Anthologia Graeca* Bd. 1–4, Griechisch-deutsch, hg. von Hermann Beckby, München 1957, 2. Auflage ohne Jahr für Bd. 1; 2.; Bd. 3; 4: (1958).
- 91 Eurialo Morani: *Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollon*, Roma 1539. Aus Milano, Biblioteca Trivulziana (ns. Segnatura Triv. L 150).
- 92 Cesaro Federico Goffis: Einführung zu Canto I, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Centro Scalligero di studi Danteschi, Paradiso, Bd. 3, Firenze 1968, S. 3 ff., bes. S. 11 f. zu Apoll; Elisabeth

- Schröter: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtradition von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1977, S.64 ff.
- 93 Goffis 1968 (Anm.92): Marsias als Symbol der Unwissenheit und Verwegenheit; Schröter 1977 (Anm.92), S.65.
- 94 Schröter 1980 (Anm.71), S.220.
- 95 M. Tulli Ciceronis de natura deorum, Bd. 2 und 3, hg. von Arthur Stanley Pease, Cambridge Mass. 1958, Text und Kommentar S.727: Apoll erst seit Eur. Fr. 781, 11–13 mit Sol identifiziert; zur Akzeptanz in neuplatonischer Zeit: Macr. Sat. I, 17, 7 ff. (Hinweis H. Mielsch, Bonn).
- 96 Schröter 1977 (Anm.92), S.153: der göttliche Geist wird durch Apoll eingegeben; Paul Oskar Kristeller: Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt 1972, S.292. Zu Ficino einschlägige Textquellen: Michael Jäger: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990, passim.
- 97 Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S.160.
- 98 Dazu Schröter 1980 (Anm.71), S.233 ff.
- 99 Dazu Pochat 1986 (Anm.97), S.210.
- 100 Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Bd. 2, Roma 1970, s.v. Empireo (Attilio Mellone), S.668–671. Zu »Empirea« in der Divina Commedia, ebd. S.669 f.; vgl. auch »L'empireo è la spera suprema«: ebd. Bd. 5, Roma 1976, S.375, s.v. spera.
- 101 Zu »color«: wohl in Anlehnung an Ov. met. IV.193 »forma colorque tibi radiataque lumina [...]«. Der in der Renaissance viel gebrauchte Begriff »color« bezieht sich dagegen ausschließlich auf Farbe, vgl. Sabine Feser: Kolorit, in: Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, hg. von Matteo Burioni, Sabine Feser, Berlin 2004, S.229 ff.; Zu »color« vgl. auch: Scritti d'Arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Bd.2, Milano-Napoli 1973, S.2119–2343.
- 102 Schröter 1980 (Anm.71), S.233.
- 103 Dazu Pochat 1986 (Anm.97), 245 ff.
- 104 Alberti: Della Pittura, vol.II, Text zit. bei: Jäger 1990 (Anm.96), S.142 f.; zu Alberti: Anthony Blunt: Kunsttheorie in Italien 1450–1600, München 1984, S.1–15.
- 105 Die Quellen dazu bei Verena Lily Brüsche-Mooser: Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung, Zürich 1973 (Diss. Bern 1969), S.103 ff.; vgl. auch Oskar Bätschmann: Pygmalion als Betrachter, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S.273–278.
- 106 Vgl. Die Verf. (Anm.76).
- 107 Nikolaus Himmelmann: Apoll vom Belvedere, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm.8), S.224.
- 108 Vorschlag von Harald Mielsch, Bonn.
- 109 Barocchi 1973 (Anm.101), S.1322 ff.; bes.1324.
- 110 Für Übersetzung: Vergils Aeneis, Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, Zürich 1952, S.175.
- 111 Plin. Epist. VI 33.
- 112 Pier Nicola Pagliara: Der vatikanische Palast, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm.8), S.207 ff.; bes. S.222 mit Lit.
- 113 Vasari 1878–85 (Anm.22), Bd. VII, S.678 ff.

- 114 Schröter, 1980 (Anm. 71), S. 240.
- 115 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, 2. Auflage, S. 31.
- 116 Den Hinweis verdanke ich Harald Mielsch, Bonn.
- 117 Wobei auch Giulio Romano sich wohl an *Ov. met. V. 346 ff.* oder *Verg. Aen. III. 578* (hier nicht Typhoeus, sondern der Gigant Enceladus) orientiert. Vgl. Frederick Hartt: *Giulio Romano*, New Haven 1958, Band I, S. 153, Anm. 56. Zur Beschreibung des Gemäldes: Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. V, S. 541 ff.; Amadeo Belluzzi: *Palazzo Te a Montova, Modena 1998*, 2 Bde.; Gianna Suitner, Chiara Tellini Perina: *Palazzo Te a Mantova, Milano 1990*, S. 99–110 und Taf.
- 118 Pochat 1986 (Anm. 97), S. 254 f. mit Belegen.
- 119 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 57.
- 120 Panofski 1960 (Anm. 115), S. 30; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 254 f.
- 121 Kristeller 1972 (Anm. 96), S. 79 f.
- 122 Text zitiert bei Barocchi 1973 (Anm. 101), S. 1322 ff; Varchi-Text zitiert oben S. 140; vgl. auch: Panofski 1960 (Anm. 115), S. 66 ff.; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 269.
- 123 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV, S. 13 f.; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 278.
- 124 Pochat 1986 (Anm. 97), S. 280.
- 125 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV., S. 12.
- 126 Ebd.
- 127 Kanz 2002 (Anm. 7), S. 139–146; Werner Hofmann: *Elysium und Tartarus, Anmerkungen zum »Capriccio«*, in: *NZZ* 31. 5./1. 6. 1997, 49; vgl. auch die einschlägige Beschreibung der Gemälde von Vasari, Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. V, S. 537 ff.
- 128 Edwin Lachnit: *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffes*, in: Werner Hofmann: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausstellungskatalog Wien*, Wien 1987, S. 32–42; zur Problematik des Begriffs: Jan Bialostocki: *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. Ein Forschungsbericht*, in: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 83–105.
- 129 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50; P. Friedländer: *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig 1912, Hildesheim 1969 (2. Auflage).
- 130 Etwa in Bildbeschreibung »Jäger«, Nr. 28: Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 158 f.
- 131 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50. – Zu: *Anth. Graeca 1957* (Anm. 90).
- 132 *Anth. Graeca 1957* (Anm. 90), Bd. 3, Buch IX, Nr. 777.
- 133 Eine Übersicht gibt Jerome J. Pollitt: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven/ London 1974, S. 170 ff.; Kommentar S. 176–182.
- 134 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV, S. 7 ff.; Victoria Lorini: *Lebendigkeit*, in: Vasari, *Proemio 2004* (Anm. 101), S. 232 ff.
- 135 Quellen dazu bei Barocchi 1973 (Anm. 101), S. 1609–1711; vgl. auch Begriffsübersicht bei Sabine Feser: *Anmut*, in: Vasari, *Proemio 2004* (Anm. 101), S. 186–188.
- 136 Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 205–209 zu »charis«.
- 137 Ausonius, *Epigrammata 71*, vgl. Johannes A. Overbeck: *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst der Griechen*, Leipzig 1868, S. 591; Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 212–213.
- 138 Dazu: *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*, Bd. I, München 1979, s. v. Ausonius, Sp. 774 f. (Manfred Fuhrmann); zu Myrons Kuh bei den Epigrammatikern: *Anth. Graeca 1958* (Anm. 90), Bd. 3, Buch IX, Nr. 713–742.

- 139 Vgl. Begriffsübersicht bei Sabine Feser: Talent, in: Vasari, Proemio 2004 (Anm. 101), S. 272–274.
- 140 Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 209 ff., Kommentar S. 213 ff.
- 141 Matthias Winner: Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: Cortile del Belvedere 1998 (Anm. 8), S. 227–252, bes. 235 f.
- 142 Vasari 1878–1885 (Anm. 22), Bd. V, S. 231; Giorgio Vasari: Das Leben des Parmigianino, hg. von Matteo Burioni, Berlin 2004, S. 31; 63 f., Abb. S. 35.
- 143 Martin Warnke: Der Kopf in der Hand, in: Zauber der Medusa 1987 (Anm. 128), S. 55–61, Kat. I.5, Farbabb. S. 129.; Vasari 1878–1885 (Anm. 22), Bd. V, S. 221 ff.; Vasari 2004 (Anm. 142), S. 17 ff., Abb. S. 18.
- 144 Ernst H. Gombrich: Rückblick auf Giulio Romano, in: Zauber der Medusa 1987 (Anm. 128), S. 22–31, Zitat Sebastiano Serlio von 1537 ebd. auf S. 26.
- 145 Vgl. die vorsichtig-kritische und wichtige Beobachtung von Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 47 f. zu proto-barocken Tendenzen in der »vita disperata«.
- 146 Die Verf. (Anm. 76).
- 147 So Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 238. Zu Dante Alighieri: La Divina Commedia, hg. von Natalino Sapegno, Milano/Napoli 1957, Inferno I 108. Eurialo verwendet in lateinischen Texten die Form Euryalus, was für die Vermutung von Lozzi spräche.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1: Bildarchiv preußischer Kulturbesitz. – Abb. 2–3; 6: Musei Vaticani, Archivio Fotografico. – Abb. 4 sowie die Textreproduktion der Stanzen: aus Eurialo Morani: Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollò, Roma 1539. © Foto Saporetti, Milano, Biblioteca Trivulziana (ns. Segnatura Triv. L 150). – Abb. 5: Antiquity in the Renaissance, catalogue of the exhibition, Smith College Museum of Art, hg. von Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass. 1978.

ALTE BEKANNTE.

ZUR IDENTIFIZIERUNG VERSCHOLLEN GEGLAUBTER
ANTIKER BILDNISSE

KLAUS FITTSCHEN

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

I SAMMLUNG BARBERINI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 »Togatus Barberini«; Rom, Musei Capitolini

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

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

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

II SAMMLUNG GIUSTINIANI

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

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

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

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

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

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

7 *Büste des Nerva; Rom, Palazzo Braschi*

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

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

III ANDERE SAMMLUNGEN DES 17. JAHRHUNDERTS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Büste einer trajanischen Frau; Rom, Museo Capitolino

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

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

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

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

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

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

IV AUS DEM MUSEUM CHARTACEUM DES CIACCONIUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V BILDNIS UNBEKANNTER HERKUNFT

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

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

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

ZUSATZ DER REDAKTION

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABBILDUNGSNACHWEIS

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

A FRAME FOR THE BARBERINI/OLDENBURG »RAPE OF EUROPA«
MOSAIC

JENNIFER MONTAGU

In her fundamental article of 1986, Odile Wattel-de Croizant described her objective as to »remplacer dans son cadre, Palestrina, une mosaïque de »l'Enlèvement d'Europe« qui était devenue, dès le XVIIe siècle un objet de musée »sans racines«;¹ in her conclusion she claimed that »la Mosaïque ..., issue de la collection Barberini, a donc réintégré son cadre d'origine, les »Propylées-nymphée« des Arcioni à Palestrina, dont elle fut retirée en 1676, sans que l'on sache à l'époque la nature exacte du monument auquel elle appartenait«.² Indeed she has done this splendidly: Her demonstration of the original site of the mosaic, as also her dating of it between the 80s and the end of the 70s of the first century B.C., and her attribution of the execution to a Greco-Romano-Alexandrian group of mosaicists,³ are absolutely convincing, and I should not wish to question them.

However, in replacing the mosaic in its original »frame« in Palestrina, she has, figuratively, removed it from its wooden frame (which is never illustrated, and scarcely mentioned),⁴ and, in a wider sense, its place in the Barberini collection in the Seventeenth Century. Yet the frame is in itself a striking piece of Roman baroque furniture (fig. 1), and an examination of the mosaic's early years in the Barberini collection can throw light on some of the questions that surround this important work of ancient Roman art.⁵

Firstly, it can correct the date of discovery which, ever since Pietro Antonio Petrini's »Memorie prenestine« of 1795, has been believed to be 1676.⁶ In fact, the mosaic must have been unearthed by at least the summer of the previous year. It was on 25 October 1675 that Pietro Spagna received his first payment of 15 scudi »a buon conto dell'opera che fà in risarcire un musaico trovato a Palestrina rappresentante l'Europa per n[ost]ro servizio«,⁷ but this is not the first reference to what must be the »Europa« mosaic in the Barberini archives. In an account of his work from 15 February 1674 to 25 August 1675 (but with no internal dates) the sculptor Giuseppe Giorgetti charged 1:45 scudi »per avere fatto segare il Pezzo di Musaico che fu trovato a Palestrina long. p. mi 4 ½ e largo p. mi 4 ½ detto era commesso sopra il travertino«. He also bought a piece of slate (»lavagnia«) five palmi square, and two oncie thick to back the

1 The Barberini/Oldenburg mosaic in its frame; Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

mosaic, excavating it to a depth of one oncia, and setting the mosaic in with glue and metal pins (»perni«), and attaching a strip of copper around it »con molti perni«. ⁸ His last entry on this subject is the most interesting: »E piu speso in far portare dagli facchini il detto Musaico dalle 4 fontane in Borgo dal Sig.e Oratio per restaurarlo.«

This is the only reference to »signore Oratio«, who must be Orazio Manente, a well-known mosaicist, who had executed several mosaics for St. Peter's, where in 1675 he restored Giotto's »Navicella«; he had also restored the mosaics in the apse of SS. Cosma e Damiano for Francesco Barberini, and in 1673 »Orazio Manenti pittore« was paid 6 scudi »per havere accomodato una Madonna in piccolo di Musaico della n[ost]ra guardarobba per donare a persona nota a Noi«. ⁹ Certainly he is better known as a mosaicist than Pietro Spagna, ¹⁰ who is most often mentioned in these accounts as a painter, undertaking a number of minor works of his profession for Francesco Barberini between 1657 and 1677, including a cartoon for one of the »termini« for the tapestries of the »Life of Urban VIII«. ¹¹ But he was also a mosaic-worker, who in 1679 executed the image of »Christ Commanding St. Peter to Walk on the Water« over the door at the end of the left portico of Piazza S. Pietro, on the design of *Ciro Ferri*. ¹² It was, however, Pietro Spagna who alone was paid for the restoration, and the most likely explanation for the mosaic having been sent to Manenti's studio is that Spagna was making use of that space.

2 Detail of the side of the frame

On 13 March 1676 Pietro Spagna received another payment of 15 scudi recorded in exactly the same terms as the previous one, ¹³ and on 7 January 1677 he was paid »scudi dieci m.ta à compimento di s. 40 simili per saldo d'un conto di spese fatte in risarcire un mosaico trovato à Palestrina rappresentante l'Europa ...«. ¹⁴ On 15 January he received a further 60 scudi »per resto e saldo

della fattura in risarcire un Musaico per n[ost]ro servizio rappresentante l'Europa, trovato a Palestrina». ¹⁵ The reason for what might appear to be two final payments becomes clear when one looks at his account for the work. He claimed for the wheel and abrasive used to polish the stones (9 scudi), for »pietre diverse« (5 scudi), for a saw and the cutting of the stones (10 scudi), for the »tagliatura« and »arrotatura« of the stones (6 and 7 scudi respectively), and for various iron tools (3 scudi); finally, he lists his labour, »per fattura di un anno«, but leaves it blank. So the first final payment was, as stated, for his expenses, and the second for his labour; what is not clear is why they were not combined, but possibly it took a few days to agree on the value of his work.

Workmen submitting accounts never under-estimate the amount of work that they have done, and, although it was nine months since his first payment, so that Spagna's claim to have worked for a year is reasonable, one cannot know how hard or consistently he had laboured over this relief. The cost of materials might seem rather low for so long a labour, but such a restoration might well have involved more in thought, and in deciding how to fill in the missing areas, than in actually cutting and setting the stones. Yet even if his statement were something of an exaggeration, one must still accept that his restoration would have been quite extensive, and probably more so than most writers on the mosaic have assumed.

When one turns to the frame, there might seem to be fewer problems. The man selected to make it was Giovanni Maria Giorgetti, the father of the sculptor Giuseppe, and one of the leading wood-carvers of the period; he had worked for Bernini, ¹⁶ and leading Roman families such as the Chigi, and he was the main carver employed by Cardinal Francesco at this time. Just when he framed the »Europa« is not clear, for the payment of 29 January 1678 which includes this work covers the period from 17 July to the end of November 1677: he received 25 scudi (though he had claimed 45) »per un ornamento servito per il musaico trovato a Palestrina rappresentante l'Europa«. ¹⁷

Giorgetti (unlike Pietro Spagna) submitted a full account of the work: ¹⁸

»E piu a di 7 Agosto per haver fatto uno ornamento per la Pietra di musaico, prima aver fatto un telaro di travicello di costag: no [?] fattoci li suoi Battenti a mano per la pietra alto p.mi 10 ¼ largo p.mi 4 ¾ e sopra d: o telaro da piede aver fatto il suo piedestallo alto p.mi 4 ½ con pilastri Resaltati largi mezzo p: mo e per fianco pure mostra pilastro con la sua Cimasa fregio e Collarino Resaltato e un Collarino da piede sopra la traverssa e il soprad: o piedestallo aver fatto la sua Batone poi una cornice larga on: 7 con suo fregio

che fa battente alla pietra e sopra d:a Cornice haverci fatto il suo Cornicione e li fianchi averci fatto pure li pilastri scorniciati alti p:mi 4 ¼ sopra il piedestallo sino al cornicione e poi per lintaglio fatto il sud:o ornamento sopra il Cornicione con mensolone con fogliami e festoni traforati e fatto e intagliato li festoni nel fregio della Cornice della pietra e nel frecio fattoci due Rami di Lauero con tre Ape e due Rose e fatto due Cartelle per li fianchi intag:ti con fogli et festoni e intagliato due borchate di festoni alli Pillastrri in faccia e di sotto fra un pilastro e latro [sic.] fattoci un Rabescho di fogliame e da piede per Zampa quattro Cartelle intagliate come si vede alta tutta l'opera p:mi 11 e larga p:mi 6¼ fatto de ordine del Sig. Don Archangelo ---s.45«.

This is not easy to understand, with its technical terminology (many of the words having a number of possible meanings), and its lack of punctuation. Giorgetti first made the supporting structure in chestnut-wood, then on this he made the frame for the mosaic, and the support below with pilasters in relief, and pilasters on the sides and the mouldings above, and a stretcher below. Above this lower support he made the frame around the mosaic, with cornices above and below, and pilasters on the sides. He carved foliage on the frame itself, and on the frieze of the support he carved two branches of laurel with three bees and two roses (in fact, the roses are at the sides), and two cartouches with further festoons of foliage at the sides of the support (fig. 2). Between the pilasters of the support he carved a flourish of foliage, and for the feet he made four cartouches »as can be seen« – not surprisingly, he found it difficult to describe them.

From this description I have omitted one element that cannot be seen today: the ornaments with brackets (mensolone), with foliage and festoons carved free of the ground, that were apparently above the upper cornice. It might sound implausible, but, as will be shown, in the eighteenth century inventory the frame was described as having a pediment of twisted [foliage],¹⁹ so it would seem that there was indeed some decorative feature at the top, which is missing today. Otherwise, there is no great difficulty in recognising all the work Giorgetti lists on the frame as it now exists.²⁰

If this resolves the question of who made the frame, it does not help to answer the rather more interesting question of who designed it. It is unlikely that it would have been Giorgetti himself, but the decoration is insufficient, and the motifs too generic, to allow one to do more than note that *Ciro Ferri* was actively performing such services for Cardinal Francesco at this time.

There is no reason to assume that the mosaic was ever anywhere but in the Barberini palace »alle Quattro Fontane«, although there is no inventory of that palace at the time of Cardinal Francesco's death in 1679.²¹ The mosaic was admired there by Nicodemus Tessin the younger in 1687,²² and it is listed there in the 1704 inventory Cardinal Francesco's heir, Cardinal Carlo Barberini,²³ but not described. In the inventory of 1738, after the death of Cardinal Francesco Barberini junior, however, a full description is given:

»Un Musaico di pal. 4 per ogni lato raprese[ntante] il Ratto di Europa con diverse figure, e marine, opera antica con cornice attorno, a festoni, e dorata con frontespizio s[opr]a a tortiglione, e fogliami color di noce in parte dorata s[opr]a sgabelone à due piede con cartella intagliata, a fogliami, e festoni, con api, e dorata«, and valued at 100 scudi.²⁴

To the best of my knowledge, only one person has paid any attention to this frame in recent years. The great expert on furniture, Alvar González-Palacios, in his introductory essay to Goffredo Lizzani's »Il mobile romano«²⁵ published a photograph of the piece (which he had not seen) from the Galleria Sangiorgi, which presumably had an interest in it between the time that it was sold by the Barberini family and its acquisition by the German state between 1942 and 1944. In his acute commentary he relates it to the work of Antonio Nave, or one of his colleagues, and compares it to the frame of Guido Reni's fresco of the »Sleeping Cupid« (fig. 3).²⁶ This comparison is certainly justified as regards the general structure of the frames (the Reni, painted in fresco, was also heavy enough to require a similar support),²⁷ though it points up the difference in style between the two. The frame of Reni's painting is undocumented, but it is reasonable to assume that it would have been made shortly after the fresco was painted in 1627 and passed to the Barberini family;²⁸ indeed, it appears first in Cardinal Francesco's inventory of 1626–31,

»Un ornamento in due pezzi alto p.mi 8 e largo p.mi 4, cioè quello di sotto intagliato con due mezze figure e di color di noci, e profilato d'oro con tre api alla parte di sopra tutto intagliato, e tutto dorato, et in mezzo vi e un puttino, che dorme dipinto a fresco dal S.r Guido Reni havuto dal s.r Bernardino Scala.«²⁹

Here, although the description is a little easier to interpret, there would seem to have been subsequent changes, for there are no bees visible on the frame as it exists today.³⁰ For such a highly decorated piece, the frieze at the top of the

³ *Guido Reni and an anonymous wood-carver: Sleeping putto, in its frame; Rome, Museo Nazionale d'Arte Antica*

support appears strangely empty,³¹ and, even though the design is simpler than that of the »Europa« frame, one might have expected some ornamentation there; it is precisely on that element that Giorgetti incorporated the bees and laurel of the Barberini coat-of-arms. The 1738 inventory refers to both festoons of fruit and bees, and, although it describes the feet merely as »intagliati«, that suggests something a little more decorative than those to be seen today.³²

There are few old pieces of furniture that exist in their original condition, and if the frame of Reni's fresco has suffered changes despite its relatively stable existence in the Barberini palace, it is all the more remarkable that that of the »Europa« mosaic appears to be substantially as described by Giorgetti in 1677, allowing us today to see the mosaic, if not as it was in Palestrina, pretty much as it was in the collection of Cardinal Francesco Barberini.

Ancient works of art tend to be viewed in two ways: by the archaeologists, who often resent – and sometimes even destroy – later restorations, and by those interested in the art of later periods, who appreciate the history of such pieces as manifested in those restorations, and/or frames.³³ The »Rape of Europa« presents just such a case. In 1994 Odile Wattel-de Croizant went further than in her article of 1986: instead of being since the Seventeenth Century an »objet de musée »sans racines« she described it as »un objet de musée peu significatif«.³⁴ In fact, it was not in a museum, but, until its sale little more than half a century ago, it was in a private collection, and hardly regarded as of little significance, even if the significance that such objects can have for their owners is varied and multifaceted. It is not my purpose here to trace its history, or to try to reconstruct the way in which successive members of the Barberini family may have appreciated it, but merely to indicate that, while it is important to study the mosaic as an example of ancient art, it is equally valid to try see it through the eyes of those who unearthed it in 1675, who appreciated its value as an antiquity, and were therefore all the more anxious to see it restored to its full beauty, and set off within a well designed and finely carved frame that both enhanced its aesthetic effect, and demonstrated the esteem in which they held it.

Today, when both antiquity and the seventeenth century are so foreign to us, it can be difficult to combine these two approaches. But the piece in the Oldenburg Landesmuseum – mosaic and frame – is now a single work of art of considerable artistic quality and outstanding importance, and we should at least attempt to see it as a whole.

NOTES

- 1 Odile Wattel-de Croizant: *L'Emblemata de l'enlèvement d'Europe à Preneste* (Barberini-Oldenburg) ou l'histoire d'une mosaïque >oubliée< du Temple de la Fortune, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 98 (1986–2), pp.491–564, at p.520. Of the various articles derived from her doctoral thesis, this is the fullest as regards the Barberini mosaic. That of 1994 (note 34) presents her findings most succinctly.
- 2 Wattel-de Croizant 1986 (note 1), p.563. She had also used the metaphor of a >cadre< (this time in quotation marks) on p.492.
- 3 This point is argued more fully in Odile Wattel-de Croizant: *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris 1999, pp.81–83.
- 4 The frame is included in one inventory description she quotes (Wattel-de Croizant 1986 (note 1), p.504), but Wattel-de Croizant's only comment on it is to say that it encroaches some 2 cm on the mosaic.
- 5 I shall be citing documents in the Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini (henceforth BAV, AB). The mosaic appears in the >Libro Mastro I< of Cardinal Francesco Barberini senior (BAV, AB, Computisteria 57, p.447), and also his >Giornale I< (to which I shall not be referring); I shall, however, make use of his >Mandati< (henceforth, unless otherwise stated, the volume 1675–78, BAV, AB, Computisteria 91), and his >Giustificazioni<.
- 6 Pierantonio Petrini: *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Rome 1795, p.258. Although the >Europa< is the first work mentioned under this date, Petrini continues with other mosaics found >daily< in Palestrina (and a general discussion of mosaic-making in the area, including the activity of the contemporary Cristofari father and son), and it is plausible to assume that not all of them were unearthed in 1676.
- 7 BAV, AB, Mandato no. 231, fol. 22.
- 8 BAV, AB, Giustificazioni no. 12432, fol. 91; see Jennifer Montagu: Antonio and Giuseppe Giorgetti. Sculptors to Cardinal Francesco Barberini, in: *Art Bulletin* 52 (1970), p.292; see also Alvar González-Palacios: *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1985, p.59. On 26 October 1675 the >calderaro< Ventura Ricci was paid 6.60 scudi for >un cerchio di rame saldato in argento messo per fortezza ad un musaico trovato à Palestrina< (BAV, AB, Mandato no. 241; while this might suggest a circular mosaic, none such is known, and it should be understood as a band to go around the mosaic.
- 9 BAV, AB, Mandato no. 979, fol. 82.
- 10 I have not discovered whether he was related to Arcangelo Spagna, who was frequently paid for work in connection with Cardinal Francesco's antiquities or minor arts, though he does not appear to have held a specific position in the household. It is less likely that he would have been related to Carlo Spagna, the silversmith extensively employed by the Cardinal at that time. However, given Francesco Barberini's tendency to employ members of the same family (such as the Giorgetti, or the Romanelli), it is quite possible that he was related to one or the other.
- 11 BAV, AB, Mandato no. 1410, fol. 124.
- 12 According to Tod Marder the two mosaics at the ends of the Colonnade were made in 1667–68 (Tod Allan Marder: *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge 1997, p.9); for the more precise date I am indebted to Michael Erwee: *The Churches of Rome* (yet unpublished). It is generally assumed that he is identical with the mosaicist Pietro Spagna

- who is documented as working in Venice; see: Documenti per la storia dell'Augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino al fine del decimo ottavo, Venezia 1886, docs. 518 ff.: in 1680 he made his ›prova‹, and in 1683–85 he made a large mosaic over the main entrance, representing the ›Last Judgement‹ (now lost), on the cartoon of Antonio Zanchi (see also Pierre Saccardo: *Les mosaïques de Saint-Marc*, Venice 1896, pp. 85–6).
- 13 BAV, AB, Mandato no. 501, fol. 44v.
 - 14 BAV, AB, Mandato no. 1154, fol. 101.
 - 15 BAV, AB, Mandato no. 1174, fol. 102v.
 - 16 In view of Pietro Spagna's work as a mosaicist, it is an interesting coincidence that one of the works Giorgetti executed for Bernini was the large model for the Colonnade for St. Peter's (Rosella Carloni: Appendix Documentaria, in: *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, ed. by Valentino Martinelli, Roma 1987, pp. 270–271; see Montagu 1970 (note 8), pp. 278–9.
 - 17 BAV, AB, Mandato no. 2102, fol. 197v.
 - 18 BAV, AB, Giustificazioni no. 12448. It was the architect Angelo Torrone who reduced the price to 25 scudi, as recorded at the left margin.
 - 19 BAV, AB, Indice II, 2462, p. 36.
 - 20 I am grateful to Dr. Doris Weiler-Streichsbier of the Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg for facilitating my visit, and Sven Adelaide for making the photographs, and to Ian Jones for his help with these.
 - 21 He did not use it to furnish his own apartment in the Cancelleria, for which an inventory does exist.
 - 22 Nicodemus Tessin the Younger: *Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, ed. by Merit Laine and Börje Magnusson, Stockholm 2002, p. 304: [Palazzo Barberini, 6th room] ›... so sahe man dar auch die Europam sehr feine von mosaic gemacht, so unter den erden wahr gefunden ...‹.
 - 23 BAV, AB, Indice II, no. 2458, p. 316.
 - 24 BAV, AB, Indice II, 2462, p. 36.
 - 25 Alvar González-Palacios: *Avvio allo studio della mobilia romana*, in: Goffredo Lizzani, *Il mobile romano*, Görlich 1997 (pp. vii–xxxix), p. ix, fig. XXIII. See also his updated version of 1984 (González-Palacios 1985 (note 8)), where he is still relying on a photograph, but of better quality.
 - 26 See Urbano Barberini: *Il Bernini e un affresco di Guido Reni*, in: *Bollettino d'arte* 50 (1965), pp. 199–207. Barberini's belief that the frame was designed by Reni would seem hard to substantiate.
 - 27 See the comments of Urbano Barberini 1965 (note 26), p. 201. It is not clear how far he was describing the technique of treating a fresco detached from a wall – first removing the support down to the ›ariccio‹, and then replacing it with something lighter – and how far he is describing this painting, which was never actually on a wall.
 - 28 This is the date given by Stephen Pepper (Stephen Pepper: *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford 1984, cat. 116); it is more plausible than that suggested by Urbano Barberini.
 - 29 Marilyn Aronberg Lavin: *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 80 [ff. 39r–v]. In his inventory of 1749 it appears as ›Un Adornamento‹ (ibid., p. 241, no. 661); only in that 1672 does the painting take precedence, ›Un quadretto ... con cornice dorate‹ (ibid., p. 342, no. 153).
 - 30 I am grateful to Anna Lo Bianco for confirming this; the object is not currently on display.

- 31 The same applies to the front feet, which display the same aesthetic, and are quite different to those projecting at the sides. Giorgetti was to employ four scrolls, decorated with the Barberini laurel.
- 32 BAV, AB, indice II, 2462, p. 33. It was valued at 300 scudi, three times as much as the »Europa« mosaic.
- 33 Such art historians may, however, not attend to the literature on ancient mosaics. I had been led to believe that the »Europa«, which had apparently left Italy under mysterious circumstances, would be untraceable, and it was Arnold Nesselrath who kindly told me of its existence at Oldenburg. According to Odile Wattel-de Croizant, the Barberini had been given the right to break their Fidecommesso in 1934, and between 1941 and '44 the mosaic and its frame were acquired by the German state, and subsequently passed to the Landesmuseum at Oldenburg. See Wattel-de Croizant 1986–2 (note 1), p. 505.
- 34 Odile Wattel-de Croizant: L'enlèvement d'Europe. Une scène mosaïque pour »lithostratum« et »emblemata« (Préneste, Cannes Athènes), in: Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, *Journal of Archeology, Supplementary Series*, no. 9, vol. 1 (1994), pp. 45–66; 49.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fig. 1–2: Sven Adelaide; Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte – Fig. 3: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano: Gabinetto Fotografico

DIE ROMANTISCHE TRANSFORMATION DER ANTIKE IM ALTEN MUSEUM BERLINS

HENNING WREDE

Diese Studie versucht, die gewichtigsten Eigenschaften des Alten Museums zur Zeit seiner Eröffnung, 1830, zu erkennen, um sie in Zukunft auf der Museumsinsel und in anderen Sammlungen in ihrer nachwirkenden Konsistenz und Veränderung zu verfolgen.

Sicherlich mit der gegenwärtigen Wiederherstellung und Modernisierung der Museumsinsel, aber auch mit einer verstärkten grundsätzlichen Hinwendung ist zu begründen, dass das Alte Museum im letzten Jahrzehnt breit untersucht worden ist. Ich erinnere nur an die große Darstellung seiner Planung und Konzeption durch Christoph Martin Vogtherr, an Jörg Tremplers Monographie über das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel und an die Wiedergewinnung der Statuenausstattung in der Rotunde mit der vorbildlichen Publikation von Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres und Wolfgang Maßmann.¹

Von ihnen und den übergangenen Publikationen gleicher Zeit weicht diese Untersuchung darin ab, dass sie sich einmal fast ausschließlich dem archäologischen Sammlungsgut² zuwendet, um – dem Titel gemäß – aus seiner Auswahl und seiner Aufstellung die allgemeinen und daher in Archivalien, Denkschriften, Kommissionsberichten und Führern seiner Zeit gewöhnlich nicht näher reflektierten Ausstellungskriterien wiederzugewinnen. Die Beschränkung auf die Denkmäler des griechisch-römischen Altertums rechtfertigt sich durch deren Bedeutung für die Sammlung. Sie nahmen das Hauptgeschoss (Abb. 2) und auch weite Teile des Untergeschosses ein. Antike Skulpturen standen ausschließlich in der Rotunde, dem architektonischen Herzen des Bauwerks.

RELIGION ALS TRIEBKRAFT FÜR KUNST UND KULTUR

Ein Pantheon griechisch-römischer Götter hat es in Berlin bereits im frühen 18. Jahrhundert gegeben, einmal auf den Dachbalustraden des Schlosses Schlüters, dann bei den zumindest zehn Götterstatuen, welche auf der Langen Brücke Johann Arnold Nerings die Reiterstatue des Großen Kurfürsten um-

1 *Altes Museum, Berlin, um 1900*

rahmten³ und die Lorenz Beger als ein »wirkliches Pantheon« bezeichnete.⁴ Diese barocken Vorfahren des Pantheons im Alten Museum sind durch antiki-sierende zeitgenössische Statuen inszeniert worden, nicht durch antike Skulp-turen. Beide Male ist zudem eine Beziehung zum römischen Kapitol herge-stellt worden, im Fall des Schlosses über das Vorbild der Götterstatuen auf den kapitolinischen Palästen,⁵ bei dem Brückendekor über die Verbindung mit der Reiterstatue Mark Aurels auf dem Kapitolsplatz.

Die im Jahr 1700 gegründete Akademie der Künste in Berlin bot dem grie-chisch-römischen Pantheon mit ihren Abgüssen antiker Götter- und Heroen-statuen ein weiteres und nun auch betont ästhetisch ausgerichtetes Zentrum in der Umgebung des Schlosses. Nach wechselvollem Schicksal wurde der Bestand der Abgüsse seit dem späteren 18. Jahrhundert kontinuierlich vermehrt.⁶ 1790 erließ Friedrich-Wilhelm II. ein neues Statut für die Berliner Kunstakademie, das in den Wintermonaten Vorlesungen über die »Theorie der schönen Künste und Alterthumskunde« sowie über »Mythologie« vorsah.⁷ Wahrgenommen wurden sie von Karl Philipp Moritz, dessen entscheidende Bücher beide 1791 erschienen. Das eine unter dem Titel »Ἄνθοῦσα oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer«, das andere die

»Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten«. In beiden Schriften und in seinem zur Gottesdienstzeit am Sonntag gehaltenen Vorlesungen entwickelte Moritz eine Vorstellung von der antiken Mythologie als der gemeinsamen Grundlage aller Dichtung, Kunst und Kultur und daher auch der Erziehung der Menschen. Das hymnisch beschriebene griechische Pantheon in der »Götterlehre« und die kultischen Bräuche der Römer in der »Ἄνθοῦσα« konstatieren eine Antike, die sich auf ihren religiösen Bereich beschränkt und greifen hierin der Forschungsausrichtung in den Altertumswissenschaften auf den Mythos zur Zeit der Romantik vor. Der Mythos ist für Moritz eine eng an Natur und irdische Wirklichkeit gebundene Sprache der frühen menschlichen Phantasie, die danach drängt, in »wahre Kunstwerke« und »schöne Dichtung« als »etwas in sich Fertiges und Vollendetes« verdichtet zu werden, »dessen Wert in ihm selber und dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile« liegt.⁸ So erbringen die Götterbilder wie in Friedrich Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlands« das höchste Maß an verdichtetem, wirklichem Leben. Vor ihnen wird der Betrachter auf sich selbst und auf die Ideale der Menschenbildung zurückgeführt. Wie stark und lang nachwirkend der Einfluss von Moritz auf die Konzeption und Ausstattung des Alten Museums in Berlin und der Glyptothek in München gewesen ist, lässt sich den Exzerpten Karl Friedrich Schinkels nach

Moritz und den Fresken beider Museen von Peter Cornelius aus den zwanziger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ablesen.⁹

Aloys Hirt, seit 1796 Nachfolger von Moritz an der Kunstakademie, 1799 Professor für Geschichte der Architektur an der Bauakademie, 1810 ordentlicher Professor für »Theorie und Geschichte der zeichnenden Künste« an der Berliner Universität, teilte entscheidende Gedanken seines Vorgängers, nämlich dass »man die Mythologie von jeher mit Recht als einen nöthigen Teil des Unterrichtes bey jeder liberalen Erziehung« betrachtet habe, weil sich »aus den ältesten Sagen die Volksreligion bildete, und aus dieser die Sitten, die Gebräuche, die Spiele, die Lebensweise«,¹⁰ also die griechische Kultur in ihrer Gesamtheit. »Sie lieferten den Stoff zu den ersten rohen Versuchen der Kunst, welche dann im Gange der Zeit sich fortbildend jene Mannigfaltigkeit von Idealen schuf, wodurch die alte Welt zum Schauplatz des Schönen und Erhabenen wurde.«¹¹ Welche ausschlaggebende Betrachtung die griechische Mythologie in der Frühzeit der Berliner Universität und während der Planung des Museums generell hatte, geht auch daraus hervor, dass mit Jakob Andreas Konrad Levezow 1804 ein weiterer Professor für Altertumskunde und Mythologie an der Kunstakademie eingestellt wurde, dass die Universität über Karl Wilhelm Ferdinand Solger 1811 eine Professur für Philosophie und Mythologie einrichtete und 1823 mit Ernst Toelken einen Professor der Kunstgeschichte und Mythologie berief. Als Inspektor der Skulpturen des Museums und als Gelehrter in Ergänzung zu dem Künstler Friedrich Tieck als Abteilungsdirektor ist 1826 Eduard Reinhold Lange von Hirt und Schinkel vorgesehen worden. Die Begründung verweist auf Langes Publikationen über mythologisch-historische Gegenstände.¹² Selbstverständlich war die Religion 1815 auch für Toelken die »Mutter der griechischen Bildung überhaupt, und auch ihrer Kunst«.¹³ Übereinstimmend schrieb Eduard Gerhard, seit 1833 der erste Archäologe des Museums, 1827 von seinem Bestreben, die »das Leben und die Kunst durchströmende religiöse Weltsicht der Alten zu erkunden«.¹⁴ Die antike Kunst grundsätzlich, dann aber auch ihre Entwicklung in Kunstepochen habe in der griechischen Religion und deren Veränderungen gegründet.¹⁵ Kurz nach seiner Einstellung erwirkte Gerhard 1835 die erste öffentliche Vortragsreihe im Museum. Im noch leer stehenden Saal des Kupferstichkabinetts im Ostflügel des Untergeschosses betrafen die Vorträge vor bis zu 300 Zuhörern die »Kunst-Mythologie«, erst nachgeordnet auch die kunst- und kulturgeschichtliche Einordnung der Denkmäler.¹⁶

Noch in der Mitte des Jahrhunderts und nach ihr wirkte die romantische Grundvorstellung nach. Karl Bötticher führte die ganze Architektur und Tektonik der Griechen auf deren kultische Riten zurück.¹⁷ Für Christian Carl Josias Bunsen stand noch 1858 fest: »Bei den Griechen war die bildende Kunst religiös, ja ein Theil der Religion«.¹⁸

Die vorrangige Ausrichtung auf den Mythos und die griechische Religion teilten also alle Archäologen, welche in der Frühzeit des Museums und während seiner Planung in Berlin tätig waren. Ganz offensichtlich ist die thematische Übereinstimmung mit dem zentralen Raum des Museums, den Karl Friedrich Schinkel als ein Pantheon und »Heiligtum« entwarf, dann auch mit der Aufstellung der Exponate, welche im Hauptgeschoss in erster Linie zur Betrachtung der Götterstatuen in der Rotunde und der weiteren Skulpturen griechischer Götter und Heroen im Nordsaal als dem größten Raum einlud (Abb. 2).

Bei dieser Akzentuierung des Mythos handelte es sich bekanntlich um keinen Berliner Sonderweg, sondern um einen entscheidenden Charakterzug der Epoche. Daher kennzeichnet er auch die philologischen Studien seit der Frühromantik. Zum Beleg mag es ausreichen, auf Karl Otfried Müllers systematische und abgewogene »Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie« von 1825 zu verweisen, in der die abweichenden Positionen von Christian Gottlieb Heyne, Heinrich Voss, Philipp Karl Buttmann, Friedrich Creuzer, Gottfried Hermann und Friedrich Gottlieb Welcker dargestellt sind,¹⁹ die aus einem weiten Meer zeitgenössischer philologischer Literatur zum griechischen Mythos hervorragen.²⁰

Verwoben sind sie wiederum mit der Ausrichtung der romantischen Philosophie auf die Religion, etwa bei Friedrich Wilhelm Schelling,²¹ wobei die Religionen und Mythen des Orients und die Volksmärchen vergleichend hinzutreten können, wie bei Friedrich Schlegel²² oder Johannes Joseph von Görres.²³ Führend beteiligt ist daneben die Theologie gewesen, wie bereits oben mit der Nennung von Bunsen angedeutet.²⁴ Die grundsätzliche Maxime, dass die Religion der mütterliche Boden aller Kunst sei, findet sich schon am Eingang in die postidealistische Zeit bei Friedrich Ernst Schleiermacher wieder, der sich 1799 von der Zukunft – dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts also – eine religiös geprägte Kunst analog der griechischen Klassik erhoffte.²⁵

Die engen Beziehungen des Berliner Museums (Abb. 2) mit seinem Pantheon und seinem Götter- und Heroensaal im Hauptgeschoss zur religiös geprägten Grundhaltung seiner restaurativen Entstehungszeit waren zu betonen, gerade

3 *Karl Friedrich Schinkel: Der Portikus-Fries im Museumsentwurf von 1822/23*

weil sie in der breiten Diskussion während der Museumsplanung kaum berührt wurden, soweit die erhaltenen schriftlichen Quellen sie spiegeln. Beherrscht wurde sie von der Auseinandersetzung um die Museumsarchitektur, um die Museumsinschrift und vor allem um das auszuwählende Sammlungsgut. Um die Einwirkungen der romantischen Kerngedanken auf die Museumskonzeption weiter zu verfolgen, schließt zunächst die Betrachtung der Frieze Schinkels (Abb. 4–7) in der Portikus (Abb. 1 und 3) vor dem Eingang an. Zu erwarten ist, dass sie dem Eintretenden die Botschaft verkündeten, die Schinkel mit der Museumsarchitektur und der in ihr geborgenen Kunst verband.

SCHINKELS PORTIKUS-GEMÄLDE

Schinkel hat stets einen kultur- und kunsthistorischen Auftrag seines Museums gesehen und diese Ansicht auch ab 1828 nicht verändert, als die neu formierte Museumskommission den ästhetischen Aspekt der Sammlung einseitig be-

tonte. Es geht das zunächst aus den Wandbildern für die Treppenhalle des Museums hervor, von denen wir keine bildliche Vorstellung besitzen.²⁶ Im Ideenbalkasten seiner »Gedanken und Entwürfe« plante Schinkel die Darstellung von Ackerbau, Gewerbe, Maschinen und der »Lehre« ganz allgemein, separat davon die »Verehrung« der Denkmale öffentlicher Vorbilder, von Weisen etwa und Staatsmännern, zuletzt den Genuss von Kunst.²⁷ Also dachte Schinkel an einen Prozess der Zivilisation, der in der Kunstproduktion als dem Ziel der Entwicklung gipfelt und über den Kunstgenuss die erzieherisch-ethischen Konsequenzen nach sich zieht, welche die »Verehrung« der großen Vorbilder verbildlichen sollte. Hier lassen sich die Räume für griechische und römische Bildnisse mit ihren »viri illustres« und Kaisern im Hauptgeschoss des Museums (Abb. 2) ebenso gegenüberstellen wie die für die Vorhalle geplanten Statuen großer Deutscher, bei denen Schinkel wohl nicht nur an Künstler, Architekten, Kunsthistoriker und Archäologen dachte, wie sie später zur Aufstellung gelangten. Unstreitig weist dieser Dekor des Treppenhauses auf Kaulbachs Fresken im Neuen Museum voraus, welche die Abgussammlung griechischer

Meisterwerke umgaben. Kennzeichnender Weise geht aus Schinkels wenigen Notizen aber keine chronologische Entwicklung im Sinne eines linearen Fortschrittsgedankens der Kunstgeschichte hervor. Ihr stand vor allem die hohe Relevanz der Kunst als dem eigentlichen ethischen und ästhetischen Ziel der Historie entgegen, da ihr ein zyklisches Geschichtsmodell von Werden, Höhepunkt und Vergehen zu entsprechen schien.

Eine nähere Erklärung erbringen Schinkels Freskenentwürfe für die Portikus (Abb. 4–7), da sie thematisch verwandt sind, nun zusätzlich auch den Mythos einbeziehen und hierdurch die Position Schinkels in der mythologischen und religiösen Diskussion seiner Zeit bezeichnen. Sie sollten den Besucher zum Eintritt in das Museum einladen und lassen daher dessen Sinnggebung zusätzlich zur Architektur erkennen. Die Taten des Herakles und Theseus im unteren Streifen²⁸ sind von geringerem Interesse. Sie gelten den beiden größten Heroen der Antike, welche durch ihre Arbeiten die Voraussetzungen für alle Zivilisation schufen und hierdurch zu Archetypen aller positiven Persönlichkeiten der Menschheitsgeschichte wurden, mit ihnen auch der Griechen und Römer, deren Bildnisse die beiden Porträträume des Museums (Abb. 2) schmückten. Das Thema der »Verehrung« erhält bei ihnen seine mythologischen Exempla. Schinkels Entwürfen für den oberen Freskenfries²⁹ ist von den ersten Plänen von 1822 bis zu den detaillierten Entwürfen ab 1828 thematisch eine gewisse Konstanz abzulesen, weswegen seine Grundvorstellungen für die Aufgaben seines Museums trotz aller Veränderung im Planungsprozess grundsätzlich dieselben blieben. Bereits sein dem König 1823 vorgelegter, grundlegender Plan für das Museum enthielt den Gedanken an einen »Cyclus aus der Bildungsgeschichte der Menschheit«,³⁰ welcher »auf die Bestimmung des Gebäudes Bezug haben« und ihm ein »heiteres Ansehen« verleihen sollte.³¹ Die damals beigegebenen Zeichnungen der Fassadenansicht (Abb. 3)³² entsprechen den späteren Gouachen des oberen Portikusfrieses³³ darin, dass jeweils an das Geschehen eines Tages gedacht ist, an dem die griechischen Götter die kosmische Ordnung für die Existenz des Menschen und seine Entwicklung setzen. Auf der Seite der Olympier sind ebenfalls nur Jupiter und Apollo als Sonnengott betont. Zusätzlich stimmen entscheidende thematische Einzelmotive überein: Jupiter besiegt die Titanen weitgehend allein; Apollo ist ausschließlich als Gott des Tageslichts aufgefasst, der die menschliche Entwicklung wie ein präsentiertes Gemälde erscheinen lässt; der Tempelbau kennzeichnet den künstlerischen und kulturellen Höhepunkt.³⁴ Zwischen den Säulen sind auf

jeder Seite der Tür acht Bilder platziert (Abb. 3). Bild 1–4 stellen links die Titanomachie dar, 5 zusehende Götter, 6 den Ackerbau, 7 ein Opfer und 8 den aufsteigenden Apollo/Sol in einem etwas abgehobenen Bildstreifen. Rechts der Tür folgen in Bild 1 der niedergehende Apoll/Sol, wiederum in etwas breiterem und kleinerem Format, dann Minerva unterrichtet die Menschen (2), ein siegreich im Wagen heimkehrender Krieger, dem eine kolossale Figur einen Siegeskranz entgegenreicht (3–4), die Musen (acht Frauen, eine verdeckt) möglicherweise bei der Pflege des Pegasus (5), die tanzenden Grazien und eine Lehrszene links und rechts einer großen Tempelfront (6–7), zuletzt Frauen und Kinder (8).

Die ausgearbeiteten Entwürfe (Abb. 4–7) weichen zunächst darin ab, dass sie die Welt der Götter links der Tür gegen die der Menschen rechts von ihr abgrenzen, die Vielzahl einzelner Bilder dann durch Friese ersetzen, welche übergreifende Themen breit ausführen. Hinzukommen nun die Dekorationen der Hallenschmalseiten im Westen (Abb. 4) und Osten, bei denen die Themen der Hallenrückwand einsetzen und enden.

Die Gouache für die linke Schmalwand (Abb. 4) hat sich erhalten. Als chronologische und inhaltliche Voraussetzung für das Geschehen des gesamten oberen Hallenfrieses stellt sie »Uranus und den Tanz der Gestirne« dar.³⁵ Der mild und väterlich anmutende Himmels-gott erscheint in einem Rund, das von den Kreisen des Regenbogens und der Tierkreiszeichen markiert wird. Das ist seit dem 19. Jahrhundert erkannt, gibt das Verständnis des Bildes aber nur in den allgemeinsten Umrissen vor. Entscheidend ist die einfache Feststellung, dass es einen kreisförmigen Regenbogen nicht gibt und dass die Tierkreiszeichen in dämmrigem Dunkel dargestellt sind, ihre den Jahreszyklus setzende Leuchtkraft also noch nicht besitzen. Dazu haben sie auch noch nicht zu ihrer ewigen Reihenfolge gefunden. Es fehlt die Jungfrau. Mädchen und Jünglinge verdecken links den Stier bis auf geringe Partien seines relativ riesigen Fells. Dem astronomisch gesetzten Zodiakus von Steinbock, Wassermann, Fischen, Widder, Stier, Zwillingen, Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion und Schütze hat Schinkel ein überwiegend rückläufiges Jahr, z. T. auch mit abweichender Platzierung der Sternbilder gegenübergestellt: Steinbock, Schütze, Krebs, Waage, Stier, Löwe, Skorpion, Zwillinge, Widder, Fische und Wassermann. Unter der Herrschaft des Uranus fehlt also noch die Ordnung der Gestirne und mit ihr auch die Ordnung des Kosmos. Daher musste Schinkel Virgo als

4 *Karl Friedrich Schinkel: Uranus und der Tanz der Gestirne; Gouache*

Sternbild des Rechts und der Ordnung fortlassen, und daher halten verirrte junge Männer die Arme des freundlichen Himmelsgottes fest. In der Verwirrung der Sterne zwingen sie ihn zur Untätigkeit.

Gut beleuchtete und daher selbst leuchtende Mädchen, junge Frauen und Jünglinge bilden einen halbkreisförmigen Reigen in der unteren Hälfte, der die sphärische Gestalt des Himmelskörpers anklingen lässt. Im Ganzen sind es zwölf Gestalten, nach ihrer Zahl kaum zufällig auf die Sternbilder des Zodiakos abgestimmt. Auf der Himmelskugel Arats führen nur die Pleiaden einen Reigen auf. Ihre Zahl schwankt zwischen sechs Mädchen, der Gouache entsprechend, und sieben, da ein Fixstern (Merope) der Gruppe häufig unsichtbar ist. Ganz links verdeckt der Reigen in der Gouache das Sternbild des Stieres bis auf einige Fellzotteln. Das verkehrt die astronomischen Gegebenheiten wohl abermals absichtsvoll, bei denen der Stier in der längsten Zeit des Jahres

die Pleiaden verdrängt.³⁶ Die Identifikation wird aber bestätigt. Die sechs Pleiaden sind mit fünf Jünglingen und einem Kind zum Tanz vereint. Auch sie haben ihren späteren Platz am Himmel als gesonderte Gruppe folglich noch nicht gefunden. Wer die verstrirnten Tanzpartner sind, bleibt offen. Zusammengehalten werden die Paare und kleinen Gruppen von der Liebe. Das rechtfertigt die Deutung bei Max Schasler auf die schaffende Liebe als Uranfang der Welt.³⁷

Die Darstellung der Pleiaden erschließt und stützt weitere Bildaussagen. Ihr Sternbild galt als besonders menschenfreundlich, da es den Schiffen zur Orientierung diente und spätestens seit Hesiod³⁸ den Zeitpunkt angab, zu dem zu pflügen und zu ernten war. Auf das zukünftige menschliche Leben und seine Zivilisation weisen auch einige Tierkreiszeichen durch ihre ungewohnte Ausprägung hin: Der Steinbock ist ein Haustier. Der Urne des Wassermanns entströmt vom Himmel tropfendes Wasser. Die Zwillinge bringen Feuer an ein nicht bezeichnetes Ziel. Die Waage ist ein Mann, der den horizontalen Waagebalken als Tragholtz auf seinen Schultern trägt, an dem rechts und links also schwere Lasten herabhängen müssen. Der Schütze ist ein geflügelter Amor, welcher seinen Liebespfeil in das All schießt. So ist als Inhalt dieses freundlichen Uranus-Bildes eine Frühzeit zu erschließen, die trotz fehlender Ordnung bereits entscheidende Elemente des späteren Kosmos und der menschlichen Zivilisation in sich schließt, sie aber noch nicht zur Funktion zu bringen vermag. Hierfür fehlen ja auch die Menschen.

Die Ordnung des Kosmos als Grundlage menschlicher Existenz, ihrer Kultur und Kunst erschafft erst Jupiter im anschließenden Fries auf der Hallenrückwand.³⁹ Dem Bildthema liegt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Kenntnis eines von stoischer Philosophie geprägten Passus in den »Phainomena« des Arat zugrunde: »Überall brauchen wir alle Zeus. Wir sind ja auch sein Geschlecht, er aber, den Menschen freundlich, gibt günstige Zeichen, weckt das Volk zur Arbeit und erinnert ans Lebensnötige, er sagt, wann die Scholle am besten ist für die Ochsen und für die Hacken, sagt wann die günstigsten Zeiten, die Pflanzen zu umhäufeln und alle Saaten zu säen. Denn er selbst hat die Zeichen am Himmel aufgepflanzt, da er die Gestirne sonderte und er bedachte übers Jahr hin die Sterne, die den Menschen am besten treffliche Zeichen geben für die Zeiten, auf das alles kräftig wachse«.⁴⁰

Der verlorene Entwurf für den zerstörten Fries links des Eingangs zum Pantheon ist nur aus Photographien bekannt.⁴¹ Das Thema ist »Jupiter und die

neue Götterwelt«. Das angesprochene Pantheon sucht man aber vergeblich. Dargestellt ist die Ankunft des ersten Tages der geordneten Welt und mit ihm die Grundlage für die »Entwicklung des menschlichen Lebens von Morgen bis zum Abend« im Fries rechts der Tür, damit auch die mythologische Voraussetzung von Kunst und Kultur. Thema und Aussage sind in zwei Sätzen in Schinkels eigener Bildbeschreibung zusammengefasst: »Saturn und die Titanen ziehen sich im Dunkel der Vorzeit zurück. [...] Die Elemente eines mannichfachen Lebens entwickeln sich, dem anbrechenden Tag entgegen.«⁴² Was im Keime bereits in der ungeordneten Welt des Uranos verborgen angelegt war, vermag im sich durchsetzenden ersten Tageslicht des geordneten neuen Kosmos in Erscheinung zu treten und sich zu entwickeln, als entstünde ein Kunstwerk, für welches Material, Werkzeug und Farben schon lange bereit lagen. Neben sich ins Dunkel des Chaos zurückziehenden Mächten der Vorzeit setzt mit Jupiter von links unten schräg nach rechts oben der Siegeszug des Lichts ein, das von all seinen Kindern nur die Dioskuren und Diana-Luna zusätzlich verstärken, bis Apollo-Sol im glänzenden Morgenlicht die Nacht endgültig besiegt. Die Nacht ist keine Gegnerin des Lichts, sondern mit Moritz »als die fruchtbare Gebäerin aller Dinge, in jugendlicher Kraft und Schönheit dargestellt«, was Schinkel exzerpierte.⁴³ In ihrem Dunkel präformiert sind die menschlichen Verhaltensweisen: Schlaf und Erwachen, Träume der Phantasie, Liebe und Muttersorge, Krieg und Friede. Mit dem einsetzenden Licht erhält die Fülle der Gestalten Existenz, welche die menschliche Zivilisation und Kunst andeuten und einem figürlichen Arsenal Schinkelscher Privatmythologie entstammen. So verkörpern weitere Genien die Kunst im Keime oder eine kommende Wissenschaft durch Ausloten der Tiefe. Andere gießen befruchtenden Regen und Morgentau über die Erde aus, bestreuen sie mit Samen und Blütenstaub oder deuten als Gärtnerpaar ihre Bestellung an. An Präfigurationen der Jagd sind Sternbilder beteiligt. Die Aufgaben konkretisieren sich, je heller das Licht wird und die Erde aus dem Dunkel hervortritt. Flöten- und Lautenspielerinnen, ein Lerchen- und Harfenchor preisen schließlich den strahlenden Sonnengott.

Der Friesentwurf scheint das Thema »Jupiter und die neue Götterwelt« zu verfehlen. Da nur Jupiter und Apollo-Sol in seinem Zentrum stehen, ist er heinotheistisch, nicht pantheistisch angelegt. Die Ordnung der Welt als mythologische Vorgabe für das menschliche Leben ist das eigentliche Thema.

»Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend« war im Fries rechts der Tür dargestellt. Auch hier ist der Entwurf verloren und

nur durch Photographien (Abb. 5–7) bezeugt.⁴⁴ Neben dem Tagesablauf war der Gouache der Ablauf des Jahres einbeschrieben. Am Morgen setzt er mit dem Frühling bei einer arkadischen Schafherde, einer Hirtin mit Säugling und blühenden Blumen ein. Gegen Mittag kennzeichnet der Schnitt des Kornes den Sommer. In der Mitte des Friesentwurfes charakterisieren Schatten suchende Frauen und badende Nymphen die Zeit der größten Tages- und Sommerhitze. Apfelernte, Weinlese und Kelter charakterisieren den Nachmittag als Herbst. Die Dunkelheit der Nacht herrscht über den kahlen Bäumen des Winters und über alte Frauen und Männer, die völlig bekleidet sind. Mit dem zur Neige gehenden Tag und dem endenden Jahr ist also auch der Prozess menschlichen Altwerdens verbunden, aber auch die Alterung von Zivilisation und Kunst.

Die Zivilisationsgeschichte des Freskenentwurfes vollzieht sich über arkadische Viehwirtschaft und über den Acker-, Obst- und Weinanbau bis zu einem Tempel als Höhepunkt und Exempel aller Architektur,⁴⁵ dann zu einer sich im Dunkel verlierenden Stadtmauer mit einem geöffneten Tor, hinter dem in einer sich anschließenden Wohnung eine Lampe brennt.

Die soweit beschriebene Entwicklung des Tages, des Jahres und der Kultur wird von der der Künste begleitet. Wiedergegeben ist sie zunächst im untersten Streifen der Gouachenmalerei als eine Art Sockel, welcher die anderen Prozesse trägt und vorantreibt, bis sie ab der Mitte des Bildes zum beherrschenden Motiv wird. Die Deutung vermag überwiegend Schinkels eigenen Worten zu folgen.⁴⁶ Links außen (Abb. 5) schreibt die Sibylle die Zukunft nieder und deutet »auf den Kreislauf der Entwicklung hin«. Ein Jäger beobachtet dann Psyche und eine Muse, wie sie die erste »Lyra« bespannen. Damit erfinden sie die Lyra für den ersten Dichter, der vor seiner Behausung, einer in die Natur übergehenden Hütte, die Begeisterung empfängt. Wiedergegeben ist also die Geburtsstunde der Musik und des homerischen Sängers. Hieran schließt rechts die Erfindung der Malerei über einen Schattenriß, bevor der große Mittelteil (Abb. 6) des Friesentwurfes einsetzt, der gänzlich von den Künsten und ihrer Blüte in der Mitte des Tages und des Jahres bestimmt wird. Zuoberst hat der von Nymphen gepflegte Pegasus gerade die Hippokrene entstehen lassen, die Schinkel einen »Quell der Phantasie« nannte. Um sie versammeln sich Flöte und Syrinx spielende Knaben, eine Sängerin mit der Lyra, Dichter, ein Gesetzgeber und dann Werkleute. Diese deuten an, »dass auch Wissenschaftler und Gewerbefleiß der Begeisterung bedürfen«. Die älteren

5–7 *Karl Friedrich Schinkel: Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend;
nach verlorener Gouache*

5 *Ausschnitt: Morgen und Frühling*

6 *Ausschnitt: Mittag und Sommer*

7 *Ausschnitt: Vom Nachmittag bis zur Nacht, vom goldenen Herbst bis zum Winter*

Frauen im Schatten der Grotte sind die Parzen, die mit dem Schicksal den Stoff der Dichtung bestimmen. Damit geben sie den Mythos als Quelle von Kunst und Kultur ebenso vor wie der Pegasus, dem das Wasser der Inspiration seine Existenz verdankt. Zum Verständnis der folgenden Hauptszene (Abb. 7) reichen Schinkels knappe Beschreibungen⁴⁷ nicht mehr aus. In den Herbst mit seinen Früchten eingebettet, erscheinen ein Tempel und in der Mitte seiner Giebelskulpturen Minerva. Folglich wird an den Parthenon als den Höhepunkt der griechischen Kunst erinnert. Die Architektur ist aber ruinös. Weinreben überwachsen Peristasis und Cella. Sie umgeben eine Herme des jugendlichen Bacchus, unter der Bildhauer in Gegenwart des geflügelten Gottes einen neuen Altar des Amor skulptieren und vermessen. Die chronologischen Zusammenhänge verwirrt ein am Boden stehendes Kapitell zusätzlich, das von Akanthus verdeckt wird und hierdurch die Erfindung des korinthischen Kapitells andeutet. Ein solches liegt aber rechts daneben als Fragment und neben ihm wieder ein oben beschädigter und daher alter Steinblock mit einer aufgemalten Figur der Venus. » Die Werkstatt des Künstlers schließt sich alten Denkmälern an«, sind die einschlägigen Worte Schinkels.⁴⁸ Über eine Anspielung auf den Parthenon und die perikleische Zeit ist folglich der Höhepunkt der griechischen Klassik nicht allein wiedergegeben, sondern zugleich auch ihr Verfall und ihre Wiedergeburt. Hierdurch erklärt sich die Verbindung von Klassik, Weinlese und dionysischer Sphäre. Der zumindest von Semele und Zeus zweimal geborene Dionysos ist hier der sterbende und wieder auferstehende Gott, der Gott der Wiedergeburt, der die Renaissance als mythisches Exempel personifiziert.

Die berühmteste Statue Amors der Antike ist der Amor von Thespieae gewesen.⁴⁹ Ihn soll der in seiner Liebe (amor) zu Phryne oder Glykera ergriffene Praxiteles geschaffen haben, was an Schinkels Bilderfindung insofern erinnert, als Amor dem Entstehen seiner Darstellung ja leibhaft beiwohnt. Die auf die hohe Klassik des Parthenon folgende »Epoche der Anmut« im 4. Jahrhundert hatte in Berlin Gottfried Schadow bereits 1804 auf den Rat Hirts hin über die Werkstatt des Praxiteles charakterisiert, in der in Gegenwart Phrynes und Amors die Venus von Knidos entsteht, wobei die Statue des Amor von Thespieae schon vollendet daneben steht.⁵⁰ Folglich ist davon auszugehen, dass auch Schinkel die Zeit des »Schönen Stils« über die Werkstatt des Praxiteles charakterisierte, den Entstehungsprozess von Kunst aber abweichend auffasste. Denn mit der fehlenden Phryne ist der Gedanke der Nachahmung aufgegeben, wie

daher auch der Fries exakte Antikenzitate bewusst vermeidet, fehlt zusätzlich das Motiv der geschlechtlichen Liebe. Wie in Platos *Symposion* ist der als Gott zugegene Amor Schinkels die dämonische, den Menschen von den Göttern vermittelte Kreativität, der Gott des Schönen, Guten und Weisen, der dazu auffordert, das Schöne und Gute zu schaffen, das Göttliche und mit ihm sich selbst der irdischen Welt zu schenken.⁵¹ Das Amor-Relief des Altars (Abb. 7) gibt den geflügelten Gott in einer über das Meer gleitenden Muschel kniend wieder, damit in einer nicht antiken Ikonographie, welche an die Schaumgeburt der Venus erinnert. Gemeint sein dürfte der Eros Hesiods, der in der *Theogonie* am Anfang der Weltentstehung steht, deren kreative Potenz charakterisiert und die Schaumgeburt seiner Mutter begleitet.⁵² Pausanias erinnert bei seiner Beschreibung des Amor von Thespieae an ihn.⁵³ Entsprechend war es ja auch die Liebe, die den Entwicklungsprozess des Kosmos in Schinkels Uranus-Bild (Abb. 4) bedingte.

Minervatempel und Amoralter, die griechische Kunst auf ihrem Höhepunkt im 5. und 4. Jahrhundert, erglänzen im vollsten Licht des Frieses. Über die anschließenden Szenen (Abb. 7) neigt sich der Abend und breitet sich die Nacht, mit ihnen der Hellenismus, die Zeit der Römer und der Völkerwanderung. Rechts neben der Altarszene tritt ein satyresker Knabe in einem Kelter tanzend Weintrauben. Ihn umgreift ein neben ihm sitzender Alter, den ebenfalls Weinlaub bekränzt. Aus den vorbereitenden Gedankenskizzen Schinkels ist der Satz zu verbinden: »In der Hütte am Feuer ein Alter spielt mit einem Knaben, schaukelt ihn«, worauf dann noch die Darstellung einer Schmiede erörtert wird.⁵⁴ Die Gruppe ist augenscheinlich von einem hellenistischen antiken Bronzenvorbild abhängig, das auf Münzen und zahlreichen Gemmen überliefert wird.⁵⁵ Sie zeigen die Bronzestatue eines sitzenden alten Silens, der ein kleines Satyrkind auf seinem Fuß schaukelt und es im Tanzen unterrichtet. Erklärt ist damit auch Schinkels Assoziation mit der Schmiede als der Werkstatt eines Bildners bronzener Statuen. Im Bild entspricht ihr ein kleiner Knabe, der eine Schale in eine Grube schiebt, aus der Flammen emporschlagen. Folglich weist die Szene insgesamt auf die Qualität des antiken Bronzegusses und auf eines seiner hellenistischen Meisterwerke hin, das in seiner motivischen Aufnahme durch Schinkel aber formal leicht variiert und thematisch abgewandelt wurde.

In der Dämmerung des Abends steigt weiter rechts (Abb. 7) ein siegreiches Heer zu einer Stadtmauer herab, deren Verlauf sich im Dunkel verliert. Den anführenden Feldherren bekränzt von hinten Viktoria. Folglich ist ein Triumphzug wiedergegeben, wie ihn Schinkels Ideensammlung mehrfach vor-

gibt.⁵⁶ Das offene Tor in der Stadtmauer, auf das sich die Krieger zu bewegen, wird zu einer Porta Triumphalis, das abendliche Geschehen den Römern zugeordnet. Mit diesem Abend der griechischen Kunst und Kultur vollendet sich im anbrechenden Winter die kunstgeschichtliche Entwicklung der Antike, welche im Frühling vom Aufkommen des homerischen Sängers und der Erfindung der Malerei (Abb. 5) ausging. Zum Einschluss der kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklung in den Fries des Tages- und Jahresgeschehens ist Schinkel erst auf dem vorletzten Blatt seiner »Gedanken und Entwürfe« der Museumsbilder gelangt: »Großer zusammenhängender Bildfrieß von weltgeschichtlicher Auffassung. Die in die Nacht sich verlierende Abendröthe der alten Welt mit den Spuren und dem fernen Glanz höchster Bildung und Glanzes. Völkerwanderung in der Nacht durchdringend mit neuen rohen Lebenskeimen, denen das Licht des verbreitenden Christentums an die Hand geht und leitet. In einer der alten Welt entgegengesetzten Seite die dämmernde Morgenröthe wieder auflebender Kultur«. ⁵⁷ Mit den letzten Worten ist auf die »Trauer am Tumulus« hingewiesen, die auf der rechts anschließenden Schmalseite der Portikus Aurora, die aufgehende Morgenröthe, über dem Grab der griechischen Kultur zeigt⁵⁸ und mit ihr die Renaissance andeutet.

Schon der ruinöse Athenatempel im dionysischen Weinberg (Abb. 7) hatte auf sie hingewiesen. Ein weiteres Mal kommt sie in den großen Motiven am Ende des Frieses vom Menschenleben zur Geltung (Abb. 7). Die neun Musen, deren Künste und Wissenschaften in der vorausgehenden Bilderfolge entstanden waren, tanzen am Abend der antiken Kultur der Meeresküste entgegen. Ihre Anführerin reicht bei gefahrvoller und stürmischer Nacht dem vordersten von drei Schiffern die Hand. »Der kühne Schiffer nimmt den Gruß der Muse mit sich und treibt ins weite, mondbeglänzte Meer [der folgenden Geschichte] hinaus«. »Der Weise auf hohem Felsensitze«, heißt es weiter, »schauet in den Nachthimmel und ergründet den Lauf der Gestirne«. ⁵⁹ Er entspricht der Sibylle am Friesbeginn, »die den Kreislauf aller Entwicklung« andeutet, und liest daher dem stets wiederkehrenden Lauf der Gestirne die Neugeburt der Antike ab. Die Nacht ist die Völkerwanderungszeit, über deren gestaltloses Meer kühne Männer die Fortwirkungen griechischer Kultur und Kunst zu deren Wiedergeburt an ferne Küsten hinüber retten. Vielleicht nicht zufällig haben Zeitgenossen in dem mit den Musen verbundenen Schiffer ein Porträt Schinkels erkannt,⁶⁰ der mit seinem Museum eine weitere Wiedergeburt in Preußen einleitete.

Kultur- und Bildungsgeschichte, wie Schinkel sie verstand, wurden nach Aussage des Frieses entscheidend von den Künsten geprägt.⁶¹ Die Verbindung mit dem Tagesgeschehen vom Morgen der Kindheit, zum Mittag der Reife und zum Abend des Alterns, dann die Einbindung in den wiederkehrenden Rhythmus der Jahreszeiten erzwingen eine zyklische, wiederkehrende Vorstellung von der Geschichte. Mit den Stichworten »Schicksal der Völker – Große Vorzeit – Verfall – Wiedergeburt – rollende Zeit« hat Schinkel seine »Museumsbilder« ganz analog beschrieben.⁶²

In der Kenntnis des gesamten Friesentwurfes sei noch einmal nach der Bedeutung des Mythos gefragt. Das Uranus-Bild der Schmalseite (Abb. 4) gibt bereits grundlegende Voraussetzungen für die Existenz des Menschen vor. In der geordneten Welt des Jupiter-Frieses nehmen sie an Zahl zu und konkretisieren sich im Hinblick auf Jagd, Hirtendasein, Acker- und Gartenbau. Die Zunahme des Lichts ermöglicht zusätzliche Präformationen der Kunst und Wissenschaft, vor allem der Musik. Arkadische Hirtenwelt, Jagd, Korn-, Obst- und Weinanbau, Architektur und eine Stadtanlage kennzeichnen Stufen der Zivilisation des Erdenlebens (Abb. 5–7), stehen an Bedeutung aber hinter der Entwicklung der griechischen Kunst zurück, die das eigentliche Thema bis zur Andeutung einer Wiedergeburt ist. Sie vollzieht sich nicht selbstständig, sondern bedarf bei allen Perioden göttlicher Inspiration und damit des Eingriffs mythischer Helfer: Psyche bespannt die erste Leier für den homerischen Sänger. Der Pegasus schlägt die Quelle der Inspiration für den Genius aller höheren Kulturformen, einschließlich des Bauwesens und der Gesetzgebung. Die Parzen geben den Stoff der Dichtung vor. Minerva und Amor personifizieren den kulturellen Höhepunkt und Bacchus seine Wiedergeburt. Die Musen reichen ihre Gaben an den Botschafter weiter, der der fernen Zukunft das Erbe der Antike vermitteln wird. Das menschliche Leben basiert daher nicht nur auf der von Göttern gesetzten Ordnung des Kosmos, des Tages- und Jahresablaufes, sondern auch auf andauernder göttlicher Einwirkung. Und wie bei Moritz zielt der mythologische Einfluss auf Dichtung, Musik, Malerei und Architektur. Religion und Kunst sind für Schinkel ebenso miteinander verschränkt wie in der gleichzeitigen Archäologie und den Altertumswissenschaften, woher sich auch die zyklische Geschichtsvorstellung ergibt. Womit andererseits aber auch der pädagogische Anspruch des Frieses und des Museums verbunden sind. Die anmutige Erfreulichkeit aller Friesfiguren lädt den Betrachter in eine moralisch bereinigte Menschen- und Götterwelt ein, die von Harmonie bestimmt wird

und der Kunst dient. Im sich ständig wiederholendem Wechsel vom Werden, Reifen und Vergehen dient auch die Geschichte ihr.

Als das Berliner Museum am 3. August 1830 eröffnet wurde, in kurzem Abstand von Schinkels Entwürfen für seine »Museumsbilder« von 1828, lagen nur zwei knappe Führer vor, der eine für die Rotunde mit ihren Götterstatuen und für den langen Nordsaal mit 120 Götter- und Heroenskulpturen (Abb. 2), der andere für die Vasensammlung, deren bildliche Darstellungen wiederum weitgehend mythologisch bestimmt waren.⁶³ Deren Räume waren der Öffentlichkeit auch allein zugänglich. Folglich lag das primäre Anliegen des Museums bei mythologischen Denkmälern. Der thematische Zusammenhang mit den mythologisch geprägten Forschungen der gleichzeitigen Altertumswissenschaften und mit Schinkels mythologischen »Museumsbildern« ist offensichtlich. Ihn verstärkt die übereinstimmende Betonung von Jupiter und Apollo unter den Götterstatuen des Pantheons (Abb. 9) und in den Freskenentwürfen Schinkels. Hier beherrschen die beiden Götter den Fries von der Ankunft des ersten Tages, in der Rotunde hat Jupiter einen hervorgehobenen Platz mit sekundären Rahmenfiguren in der betonten nördlichen Raumbälfte, ist Apollo in der südlichen als einziger Gott gleich zweimal vertreten. Der Museumsplanung und Museumsaufstellung müssen wir uns nun zuwenden.

DIE GÖTTER IN SCHINKELS PANTHEON (ABB. 2 UND 9)

Den von ihm geplanten Rundsaal seines Museums hat Schinkel von Anfang an als ein Pantheon bezeichnet,⁶⁴ wohingegen die zögernden anderen Mitglieder der Museumskommission stets nur von der Rotunde schrieben. Im Votum zum Gutachten Hirts vom 5. Februar 1823 argumentierte Schinkel: »Endlich auch kann die Anlage eines so wichtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, welcher das Heiligtum sein muß, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.«⁶⁵ Damit hat der Architekt von Anfang an ausschließlich antike Götterstatuen für das Zentrum seines Museums vorgesehen

8 *Karl Friedrich Schinkel: Entwurf des Pantheons von 1825*

9 *Götterstatuen im Pantheon des Alten Museums, 1830*

und mit ihnen das zeitgenössische romantische Wissenschaftskonzept zugrunde gelegt, das die Religion zum Ausgangspunkt der Kunst- und Kulturentwicklung machte.

Welche Statuen für die Ausstattung in Erwägung gezogen wurden, deutet Schinkels und Hirts Bericht vom 31. 10. 1825 an: »Ein so großer Raum ... fordert möglichst viele Colosse in Göttergestalt, so dass die Rotunde das wahre Ansehen von einem alten Pantheon erhielt. So würden hauptsächlich colossale Bilder der Obergötter in Statuen sowohl, als Büsten und Reliefs den Kreis füllen, und für die Nischen der oberen Galerie solche Gegenstände zu wählen sein, welche durch Schönheit und Eleganz sich unter den Antiken auszeichnen, wobei besonders der Cyclus der Heroen und Heroinen zu beachten wäre.«⁶⁶

Tatsächlich hatte sich das Aufstellungskonzept im Oktober 1825 zumindest für Schinkel schon etwas stärker konkretisiert, als der Bericht an den König erahnen lässt. In den letzten Tagen seines Italienaufenthaltes hatten Schinkel und Bunsen am 18. und 20. 10. 1824 bei dem Cavaliere Camuccini in Rom drei Statuen für das Museum erworben: den Bacchus (Abb. 9.7), die Venus Felix (Abb. 9.8) und den Merkur (Abb. 9.15).⁶⁷ Auch die Diana (Abb. 9.13), die der Graf von Ingenheim, ein Halbbruder des Königs, 1824 in Rom erwarb,⁶⁸ war wohl bereits seit ihrem Ankauf zur Aufstellung in der Rotunde vorgesehen. Mit einer Höhe von 1,70–1,95 m bleiben alle vier Skulpturen hinter den angestrebten kolossalen Maßen zurück. In der Innenansicht seines Pantheons, die Schinkel 1825 stechen ließ (Abb. 8),⁶⁹ erscheinen neun gegenüber den späteren achtzehn Statuen zwischen den Säulen. Dargestellt sind Venus, Minerva, Jupiter, Juno, Apollo Lycaeus, Diana, Merkur, Hygiea-Salus und Bacchus. Von ihnen folgen nur die Venus und die Göttin der Gesundheit den 1830 im Museum stehenden Statuen typologisch. Schinkels Entwurfszeichnungen und die Ankäufe von 1824 verdeutlichen, dass, vom Bericht an den König abweichend, nur Statuen ernsthaft zur Aufstellung erwogen wurden und überlebensgroße Maße erstrebenswert waren, aber kein ausschließendes Kriterium bildeten. Die Abweichungen zwischen der Entwurfszeichnung (Abb. 8) und der 1830 realisierten Aufstellung (Abb. 9) sind groß.

Sie wiederholen sich bei Schinkels skizzierten Innenansichten des Pantheons mit der Granitschale vom 4. Februar 1829. Als abgeschlossen ist die realisierte Statuenaufstellung in der Rotunde während der Inspektion durch Friedrich Wilhelm III. am 1. Juli 1830 bezeugt, als die im Januar 1830 in Rom erworbene Statue der Iuno (Abb. 9.14) in Berlin eingetroffen war. Demnach ist das statuarische Programm im Frühjahr oder Frühsommer 1830 festgelegt worden, zeit-

gleich mit den ersten Ankaufsbemühungen des Palazzo Caffarelli auf dem römischen Kapitol.⁷⁰

Schinkel hat die veränderte Folge der Götter 1831 dennoch wenig aussagekräftig kommentiert: »Bei der Aufstellung der antiken Bildwerke zwischen den Säulen und in den Nischen auf der Galerie, hat sich später eine andere Auswahl als die angegebene vorteilhaft gezeigt.«⁷¹ Dass bei diesen Worten eine gewisse Distanz gegenüber der verwirklichten, von Schinkel aber nicht mehr entscheidend beeinflussten Lösung mitschwingt, ist möglich, ist ihnen aber auch nicht eindeutig zu entnehmen.

Für die Ausstattung eines Pantheons schien die Antike, wie spätestens seit dem 16. Jahrhundert bekannt, die Folge der zwölf olympischen Götter bzw. der römischen »di consentes« nahe zu legen, welche im barocken Berlin annähernd an der Langen Brücke Nerings⁷² erreicht wurde. In Berlin ließ sich ihre Zahl dazu bequem in Hirts »Bilderbuch für Mythologie« von 1805 nachschlagen, in dem er sie der Eingabe an den König entsprechend als die zwölf Ober-Gottheiten bezeichnete⁷³ und in der Reihenfolge Jupiter, Juno, Neptun, Ceres, Apollo, Diana, Vulcan, Minerva, Mars, Venus, Merkur, Vesta, dann auch Bacchus breit und mit vielen Abbildungen besprach.⁷⁴ In der Rotunde von 1830 (Abb. 9) ist auf eine vollständige Wiedergabe dieser Götterfolge verzichtet worden. Neptun, Mars, Vulcan und Vesta fehlen. Bei zwei Viktorien und zwei Satyrn, Aesculap, Hygiaea, Fortuna, einem zweiten Apollo und dem ausschließlich römischen »Vertumnus« (Silvanus) umfasste der Bestand bei genau der Hälfte Götter und Halbgötter, welche in einem Pantheon nicht zu erwarten waren. Die Abweichungen sind natürlich teilweise mit dem in Berlin und im Kunsthandel vor 1830 greifbaren Skulpturenreservoir zu begründen. Befriedigend ist diese Erklärung allein jedoch nicht, berücksichtigt man etwa die recht willkürlichen Ergänzungen des Jupiter (Abb. 9.2), des Apollo Musagetes (Abb. 9.6) oder der Viktorien (Abb. 9.1, 9.18). Analog radikale Restaurierungen vorhandener antiker Skulpturen hätten eine Wiedergabe der kanonischen Götterzahl erlaubt, wenn sie denn unbedingt verlangt worden wäre. Der Wunsch ergab sich anscheinend nicht, scheiterte vermutlich am Genügen mit dem Erreichten, da sich dieses in einem abweichenden eigenen Programm zusammenschloss. Das deutet sich in dem sinnvollen Nebeneinander oder Gegenüber des siegverheißenden Jupiter (Abb. 9.2) mit den beiden Viktorien (Abb. 9.1, 9.18), der väterlichen Götter Jupiter (Abb. 9.2) und Aesculap (Abb. 9.17), der wirtschaftliches und gesundheitliches Heil gewährenden Göttinnen Fortuna (Abb. 9.3) und Hygiaea (Abb. 9.16), der matronalen Göttinnen Ceres

(Abb. 9.5) und Juno (Abb. 9.14), der Geschwister Apollo (Abb. 9.6) und Diana (Abb. 9.13), der Vegetationsgottheiten Bacchus (Abb. 9.7) und »Vertumnus« (Abb. 9.12) und der beiden Satyrn (Abb. 9.9, 9.10) an und ist später durch weitere Analysen zusätzlich zu erhellen. Hier sei stattdessen zunächst nach der Qualität der Götterstatuen im zeitgenössischen Urteil gefragt und damit nach ihrer ästhetischen und ethisch-religiösen Eignung für die vom ersten Museum Berlins erwarteten erzieherischen Funktionen.

Indem die Romantik die Religion in das Zentrum der Kunst- und Kulturbeachtung rückte, schloss sie einen historischen Standpunkt nicht aus. Vielmehr sah sie die kunst- und zivilisationsgeschichtlichen Prozesse als Folgen des religionsgeschichtlichen Wandels an.⁷⁵ Dieser erreichte seinen Höhepunkt angeblich im 5. Jahrhundert in der Zeit des Perikles und Phidias. Sie galt als »die Epoche der Götterbildung«, so etwa 1804 in Gottfried Schadows Entwürfen für den Terrakottafries seines Hauses,⁷⁶ in der die Statuen Göttlichkeit erstmals ganz allgemein auszudrücken vermochten, wie der Zeus des Phidias, um dieses Ideal während der späteren Klassik des 5. und 4. Jahrhunderts nach dem Wesen der unterschiedlichen Götter zu differenzieren. Relevant für die Statuen des Alten Museums war daneben wohl auch die allgemeine Vorstellung, dass die klassischen Wesensbestimmungen, von Hirt als das jeweils »Charakteristische« bezeichnet, prägende Nachwirkungen bis in die römische Kaiserzeit hatten.⁷⁷ Daher ließen sich mit dem Konzept auch Statuen verbinden, die später entstanden waren oder als römische Kopien oder Variationen galten.

Hirt hatte sich 1805 bei seinem »Bilderband für Mythologie, Archäologie und Kunst« die Aufgabe gestellt, über beigegebene Stiche der »Tempelgötter« an exemplarischen Beispielen in die griechische Religion und Kunst, damit zumindest indirekt auch in die Kultur der Griechen einzuführen. Das implizierte den Versuch, den Bildwerken die Wesensbestimmung, das »Charakteristische« der Dargestellten abzulesen. Hierfür stand ihm um 1800 der Gesamtbestand publizierter antiker Götterskulpturen zur Verfügung. Eine analog einführende Funktion hatten die Götterstatuen in Schinkels Pantheon. Ob sie diesen Erwartungen zu genügen vermochten, soll der Vergleich mit Hirts Ausführungen zu beantworten suchen.

Die bereits von Goethe bewunderte Büste des Zeus von Otricoli (Abb. 10) im Vatikan⁷⁸ galt Hirt wie vielen Zeitgenossen als das herausragende Götterbild der Antike überhaupt. Ihre Frisur und Physiognomie »erheben«, so Hirt, »das Antlitz Jupiter's über alle anderen Götterideale. Majestät, Kraft, Weisheit,

Väterlichkeit sind darin versinnbildlicht. So dachte sich ihn Homer, so bildete ihn Phidias«. ⁷⁹ Die Jupiterstatue des Berliner Pantheons (Abb. 9.2) trägt den von Emil Wolff kopierten Kopf der Büste von Otricoli. ⁸⁰ Die Hera Barberini in der Sala Rotonda des Vatikans, die auch die Jupiterbüste aufbewahrt, geht auf ein Original aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zurück. ⁸¹ Hirt hielt sie für eine beispielhafte Wiedergabe der Herrscherin im Olymp, ⁸² worin ihm Schinkel bei seinen begeisterten Aufenthalten in der Sala Rotonda des Museo Pio Clementino folgte. ⁸³ Die »Juno« (Abb. 9.14) der Berliner Rotunde kopiert das geringfügig spätere Original einer Ceres von kaum geringerer Qualität. Ihr von Wolff ergänzter Kopf ist der der Hera Barberini. ⁸⁴ Der Apollo Musagetes in Berlin (Abb. 9.6) ist ein Kitharöde. ⁸⁵ Hirt bildete für diese Erscheinungsform des Gottes als beste ihrer Art eine Statue im Museo Pio Clementino ab, die er auf Skopas zurückführte. ⁸⁶ Dabei führte er den Berliner Musagetes als Parallele an. Als Kopie einer hellenistischen Kultstatue in Megara übertrifft er nach heutiger Vorstellung das vatikanische Vergleichsstück. ⁸⁷ Den Apollokopf Pourtalès der einstigen Sammlung Giustiniani stellte Hirt neben den des Apollo im Belvedere und nannte ihn diesem überlegen, indem er ihn dem Phidias zuwies. ⁸⁸ Der Berliner Musagetes wurde mit einer Kopie dieses ausdrucksvollen Kopfes von Friedrich Tieck ergänzt. ⁸⁹ Den Typus des Apollo Lycaeus

(Abb. 9.11) benannte Hirt irrig als Citharoedus und wies ihn durch eine Statue im Kapitolinischen Museum nach.⁹⁰ Die Berliner Replik (Abb. 9.11) bewahrt mit der zutreffenden Benennung die Rückführung auf ein praxitelisches Original im Athener Lykeion. Um das Wesen der Diana zu charakterisieren, beschrieb Hirt eine Statuette im Vatikan, deren Kopf er dazu auch separat abbildete.⁹¹ Die starken Ergänzungen der Berliner Diana (Abb. 9.13) durch Christian Daniel Rauch folgen gleichfalls dem spätklassischen Typus Versailles. Der Torso orientiert sich an einer hochhellenistischen Vorlage.⁹² Allen anderen Statuen der Athena überlegen, schien Hirt, die Minerva Giustiniani zu sein, »von großer Schönheit, und, dem Style nach, aus dem Zeitalter des Phidias.«⁹³ Die Minerva der Berliner Rotunde (Abb. 9.4) ist ein Unikum, folgt bei ihrem, ergänzten Kopf aber anscheinend der genannten Athena des Phidias im Vatikan.⁹⁴

Wie bereits seit dem 16. Jahrhundert üblich unterschied Hirt kindliche, jugendliche und bärtige Darstellungen des Bacchus voneinander. Als vorzüglichster Kopf des jugendlichen »thebanischen« Bacchus galt ihm eine Büste im Kapitolinischen Museum⁹⁵, für den er eine nur grob übereinstimmende Parallele abbildete (Abb. 11).⁹⁶ Typologisch ist sie ihrerseits dem von Pietro Tenerani ergänzten Kopf der Berliner Bacchusstatue (Abb. 9.7) verwandt.⁹⁷ Als Beispiel für alle anderen Beschreibungen Hirts, mit denen er den »Charakter« des jeweils dargestellten Gottes zu erschließen suchte, seien seine Worte über den Gott des effeminierten Genusses (Abb. 11) zitiert: «Das Gesicht ist ein längliches Oval, worin weder ein scharfer Umriß, noch das mindeste Anstrengen irgend eines Theiles vorkommt, die vollen Lippen sind mit Anmuth umzogen; das Auge blickt nicht lüstern, nicht fern aussehend, sondern der Blick ist eher gesenkt und schmachtend. [...] Die Gesichtsbildung entspricht dem Körperbau. Bacchus ist weder unersetzt noch schlank [...] Die Bacchischen Formen haben nicht die Derbheit und das Starkgebildete [...] der gymnastischen Übungen [...] Ein leichter Hauch von Schwellung umfließt harmonisch seine Glieder von dem Scheitel bis zur Zehe. Bacchus ist die Venus unter den Gestalten der männlichen Jugend«.⁹⁸ Die Beschreibung gilt nicht der Berliner Statue (Abb. 9.7) und trifft sie doch gut in ihren entscheidenden Eigenschaften. Hierdurch verdeutlicht sie, was Hirt unter dem von ihm geprägten Begriff des »Charakteristischen« verstand, aber auch, welche Einfühlung in die Götterskulpturen die Museumskommission in Berlin von den Besuchern voraussetzte.

Bei Bacchus endet Hirts Kreis der griechischen »Obergötter«. Mit Aesculap und Hygiaea leitete er zu den Gottheiten sekundären Ranges über. Hier waren ihm die beiden Berliner Statuen (Abb. 9.16, 9.17) sogar der ausdrücklichen Erwähnung wert,⁹⁹ von denen die des männlichen Heilgottes auf ein Vorbild des frühen 4. Jahrhunderts zurückgeht.¹⁰⁰ Die vielen Götter in Hirts abschließendem kursorischen Überblick stimmen thematisch nur bei Viktoria und Fortuna mit der Ausstattung des Berliner Pantheons überein. Dessen beide Viktorien (Abb. 9.1, 9.18) zitierte er ausdrücklich, wobei er sie irrig auf die Victoriola in der römischen Senatskurie zurückführte.¹⁰¹ Die einzige Statue, welche Hirt bildlich als Fortuna vorstellte,¹⁰² wird von der Schicksalsgöttin des Berliner Museums (Abb. 9.3) weit übertroffen.¹⁰³ Dessen Satyrstatuen (Abb. 9.9, 9.10) konnte Hirt in seinem Bilderbuch der »Tempelgötter« nicht berücksichtigen. Zweifellos hätte er sie, wie im 19. Jahrhundert bereits generell, unter Hinweis auf Plinius und Pausanias für Werke des Praxiteles gehalten.¹⁰⁴ Die schöne und kolossale Berliner Ceres (Abb. 9.5)¹⁰⁵ vom Typus der Demeter von Charchel hätte Hirt als Peplophore wohl mit der »Hera Giustiniani«¹⁰⁶ verbunden und auch gesehen, dass ihr Original etwas später entstanden ist als die korrekt vorphidiasisch eingeordnete »Vesta«. Nicht berücksichtigt hat Hirt auch die Venus Felix im Belvedere des Vatikans,¹⁰⁷ vielleicht weil ihre Qualität nicht ausreichte oder weil er ihre römischen Bildniszüge erkannte. Die von Schinkel für sein Pantheon erworbene Replik (Abb. 9.8) ist wie der ganze Typus nicht vor der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden. Das Original stand vermutlich im Tempel der Venus Felix und der Roma Aeterna in Rom.¹⁰⁸ Für den Betrachter des frühen 19. Jahrhunderts erhielt die heute aus unzähligen Fragmenten wiedergewonnene Statue in Berlin¹⁰⁹ als Replik der vatikanischen Venus mit ihrer großen Relevanz für den Cortile del Belvedere Bedeutung.

Der Vergleich zwischen Hirts Ikonographie der griechischen Götter von 1805 und den Götterstatuen des Berliner Pantheons von 1830 erbringt zahlreiche und gewichtige Querbezüge. Die Statuen in Schinkels Pantheon konnten – auch wegen ihrer Ergänzungen nach bedeutenden Vorbildern – den Vergleich mit den seinerzeit gültigen Meisterwerken bestehen. Wie von den Archäologen, Kunsthistorikern und Künstlern in Berlin vorausgesetzt, gingen sie größtenteils tatsächlich auf die Blütezeit der griechischen Kunst zurück, auf das 5. und frühere 4. Jahrhundert eher die Statuen im betonten nördlichen Halbrund (Abb. 9.3, 9.5, 9.14, 9.15, 9.17), auf die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts und

den Hellenismus eher die im Süden, die der Eintretende erst später betrachtete (Abb. 9.4, 9.6, 9.9, 9.10, 9.11, 9.13, 9.16).¹¹⁰ Im Vergleich mit den übrigen Museen der Zeit war die Berliner Auswahl einseitig auf Götterstatuen begrenzt und in dieser Hinsicht vielgestaltiger als etwa die in der Sala Rotonda des Vatikans, an der sich Schinkel bei seinem Pantheon orientierte.¹¹¹ Trotz einer unvollständigen Wiedergabe der Olympier hat in Europa nur die Berliner Rotunde bei ihrer Architektur, Ausmalung und ausschließlichen Konzentration auf Götterstatuen angenähert das museale Ziel der Romantik erreicht, ein Pantheon und mit ihm den monumentalisierten Inbegriff der griechischen Religion und Kunst zu besitzen. Wie in Hirts »Bildband der Mythologie« von 1805 oder in Emil Brauns »Vorschule der Kunstmythologie« von 1854 waren die Statuen dazu geeignet, eine Vorstellung vom Wesen der jeweils dargestellten Gottheit zu vermitteln, wodurch sie dem erzieherischen Anspruch an ein Museum in damaliger Sicht genügten. Tatsächlich handelte es sich um ein romantisches Konstrukt, da die Ausstattungen antiker Panthea nicht nachweisbar sind. Umso eindeutiger vergegenwärtigt das Berliner Museum von 1830 die Transformationen der Antike im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.

DIE KAPITOLINISCHE KONZEPTION

Die Götterstatuen im nördlichen Halbkreis (Abb. 9) sah »man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht«, ¹¹² zumal der Weg in das anschließende Museum nur diese Ausrichtung vorgab. Gerade hier aber erblickte der Ankömmling (Abb. 9) bei Fortuna (Abb. 9.3), zwei Viktorien (Abb. 9.1, 9.18), Aesculap (Abb. 9.17) und Hygiaea (Abb. 9.16) Gottheiten, welche er in einem Pantheon nicht erwartet hätte. Als Assistenzfiguren bilden sie eine Art steigenden Rahmen für den Götterkönig, welcher dessen unterschiedliche Eigenschaften kennzeichnet. Die Viktorien betonen Jupiters Sieghaftigkeit, Fortuna das von ihm gewährte Glück, Aesculap und Hygiaea die von ihm verbürgte Gesundheit und der ihr gegenüber stehende Merkur (Abb. 9.15) wirtschaftliche Wohlfahrt als Geschenk Jupiters.

Bis auf den Götterboten und Viktoria haben solche Assistenzfiguren bei der Darstellung der olympischen Götter in der Griechischen Kunst keine Parallele. Ja, die Zusammenstellungen von Zeus und Tyche, Zeus und Asklepios oder Hygieia fehlen in ihr so gut wie gänzlich.¹¹³ Ganz abweichend in Rom. Überaus zahlreich sind die römischen Münzen, Gemmen und Lampenreliefs, wel-

che Jupiter¹¹⁴ oder auch die ganze kapitolinische Trias¹¹⁵ mit ihnen und auch mit Viktoria¹¹⁶ wiedergeben. Zusätzlich vereinen die Reliefs von Sarkophagdeckeln, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt und z.T. vor 1830 auch publiziert waren, Fortuna mit der kapitolinischen Trias (Abb. 12).¹¹⁷ Tatsächlich ist die Trias bei Juno (Abb. 9.14), Jupiter (Abb. 9.2) und Minerva (Abb. 9.4) ja auch im nördlichen Halbkreis des Berliner Pantheons (Abb. 9) präsent und zwar aus der Sicht Jupiters in der Reihung, welche Christian Carl Josias Bunsen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entgegen der heutigen Forschungsmeinung unter Verweis auf Münzen Vespasians auf das römische Kapitol zurückgeführt hatte.¹¹⁸ Die Verbindung Fortunas mit der Iuno Regina der Trias konnte so eng aufgefasst sein, dass die Gemahlin Jupiters die Attribute der Glücksgöttin erhielt und so zu Iuno Fortuna wurde,¹¹⁹ dieses auch auf den Reliefs einiger Berliner Lampen, welche bereits dem Antikenskabine Friedrichs I. angehört hatten.¹²⁰ Auf einem bereits von Bernard de Montfaucon publizierten Cameo ist Jupiter zwischen den Göttern des gesundheitlichen Heils wiedergegeben.¹²¹ Andere Denkmäler der Kaiserzeit geben die kapitolinische Trias neben der des Aesculap wieder.¹²²

Dem Giebelschmuck des kapitolinischen Jupitertempels hat Heinrich Brunn in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts die ersten eingehenden Studien gewidmet.¹²³ Für ihn wie für alle späteren Untersuchungen¹²⁴ ist ein Relief im Konservatorenpalast von entscheidender Bedeutung gewesen, das Mark Aurel bei seinem triumphalen Opfer des Jahres 175 vor dem Tempel des Iupiter Capitolinus vorstellt und dessen Giebeldekor detailliert ausführt (Abb. 13). Das seit dem 16. Jahrhundert bekannte Relief¹²⁵ ist von Giovan Pietro Bellori bei de Montfaucon und Giambattista Piranesi gestochen wor-

den, wobei es stets als Darstellung des Kapitols galt.¹²⁶ Natürlich war es auch den Berliner Archäologen und Künstlern im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bekannt. Hirt hat es in seiner Studie über den Tempel des Iupiter Optimus Maximus zitiert,¹²⁷ Eduard Gerhard und Bunsen haben es vor 1837 beschrieben.¹²⁸ Und auch Schinkel muss es gesehen haben, als er »das Lokal der Konservatoren« am 13. Oktober 1824 in der Begleitung Bunsens aufsuchte.¹²⁹ In der Mitte ist die kapitolinische Trias vereint. Brunn hat in dem ausschreitenden Jüngling des Giebelreliefs, rechts neben Minerva, Merkur erkannt, das Figurenpaar darunter als Aesculap und Hygiaea-Salus gedeutet.¹³⁰ Obwohl nur der Gott der Medizin gesichert ist, hat man bis heute überwiegend an seinen Identifikationen festgehalten und wegen all der anderen Zeugnisse, die zuvor genannt wurden, zusätzlich eine Fortuna für das vollständige Giebelrelief des Kapitols vorausgesetzt, so auch Brunn und vor ihm und vor der Eröffnung des Berliner Museums auch Gerhard.¹³¹

Zumal Viktoria eine für Griechen und Römer selbstverständliche Begleiterin des Göttervaters gewesen ist, sind die Übereinstimmungen zwischen allen genannten Denkmälern, die Fortuna, Aesculap, Hygiaea und Merkur mit der

kapitolinischen Trias verbinden, und der Folge der Götterstatuen im nördlichen Halbrund des Berliner Pantheons von 1830 nicht zufällig groß. Denn die Verbindung mit dem römischen Kapitol folgt zuletzt auch aus der Bronzestatue des Betenden Knaben, die vom Götter- und Heroensaal aus ihre Arme in Orantenhaltung erhebt, um die in der Rotunde versammelten Götter anzubeten (Abb. 9).¹³² Sie steht im Zenit des nördlichen Halbkreises und ist daher zunächst auf ihn bezogen. Ihr Gebet entspricht den römischen Vota, welche für Gesundheit und glückliche Rückkehr ausgesprochen wurden¹³³ und daher Fortuna Redux,¹³⁴ Aesculapius und Hygiaea-Salus¹³⁵ betrafen, sich primär aber an die kapitolinische Trias richteten. Solche Vota sind auch Teil des römischen Staatskults gewesen, wie ihn die teilweise schon seit dem 16. Jahrhundert bekannten Inschriften der Arvalbrüder überliefern. Deren Opfer galten seit augusteischer Zeit Iupiter Optimus Maximus, Iuno Regina, Minerva und Salus Publica, seit 89 zusätzlich der Fortuna Redux und der Viktoria des Kaisers, d. h. also seit der Wiedererrichtung des kapitolinischen Jupitertempels.¹³⁶

DIE KAPITOL-IDEE BUNSENS UND DES KRONPRINZEN, SPÄTER AUCH PREUSSENS UND DEUTSCHLANDS

In die umfangreiche Literatur zu Christian Carl Josias Bunsen (1791–1860) hat zuerst Jürgen Krüger 1991 eine Kapitol-Idee Bunsens eingeführt, obwohl der überwiegende Teil der zugrunde liegenden Quellen seit dem 19. Jahrhundert bekannt ist.¹³⁷ Frank Foerster hat sie in seiner Bunsen-Biographie aufgegriffen¹³⁸ und Golo Maurer hat ihre Fortwirkung auf dem »deutschen Kapitol« bis 1918 beschrieben.¹³⁹ Ähnlich spät ist die entscheidende Bedeutung Bunsens für die Gründung des Instituto di Corrispondenza Archaeologica in Rom, der Keimzelle des späteren Deutschen Archäologischen Instituts, gegenüber Gerhards Ansprüchen in Umrissen gewürdigt worden.¹⁴⁰ Sein Beitrag für die Ausstattung des ersten Berliner Museums hat meines Wissens noch keine gesonderte Bearbeitung erfahren und lässt sich im vorliegenden Zusammenhang auch nur andeuten.¹⁴¹

Nachdem Hirt 1829 aus der Museumskommission zurückgetreten war, ist der seit 1817/18 für die »Beschreibung der Stadt Rom« tätige, seit 1822 entscheidend an der preußischen Musterpublikation beteiligte, Ausgrabungen auf dem Kapitol und den Fora ausführende Bunsen wohl die Persönlichkeit gewesen,

welche von allen an der Gründung des Museums Beteiligten die größte archäologische Kompetenz besaß. Ein zünftiger Archäologe war er dennoch nicht, vielmehr als Nachfolger von Barthold Georg Niebuhr seit 1824 Geschäftsträger der preußischen Gesandtschaft in Rom, wo er 1835 zum Außerordentlichen Gesandten und bevollmächtigten Minister avancierte, bis er die Ewige Stadt wegen des Kirchenstreits zwischen Preußen und dem Vatikan im April 1838 verlassen musste.

Ausschlaggebend für Bunsens römische und spätere Karriere waren sein gutes Verhältnis zu Friedrich Wilhelm III. seit 1822 und vor allem seine enge Freundschaft mit Friedrich Wilhelm IV. gewesen, die in dessen Zeit als Kronprinz zurückging. Geschlossen wurde sie am 15. 10. 1827 in Paretz und vor allem im Oktober und November 1828 intensiviert, als Bunsen den Kronprinzen zwanzig Tage in Rom führte und zwölf Tage auf der Rückreise bis nach Verona allein begleitete.¹⁴² Ernst Curtius schrieb zu dem Aufenthalt nach unbekannter Quelle: »Da kam im Oktober 1828 der preußische Kronprinz nach Rom. Mit voller Begeisterung gab sich der Schüler Niebuhrs dem Eindruck der Denkmäler hin, tief ergriffen stand er vor den Grundmauern des Capitolinischen Jupitertempels.«¹⁴³ Bunsens Idee von einem preußischen Kapitol muss diesen Eindruck zusätzlich gesteigert haben.

Da es der Kronprinz gewesen ist, welcher auf der Seite der Hohenzollern mit der Museumsgründung am engsten vertraut war, spricht viel dafür, dass Bunsen die Bekanntschaft im Oktober 1827 gezielt über seine Erwerbstätigkeit für die Exponate angebahnt hatte, zumal er dem Kronprinzen die Madonna Colonna zum Geburtstag, wenn auch als Gabe an das Museum, überreichte.¹⁴⁴ Bei demselben Aufenthalt in Berlin besuchte Bunsen im Januar 1828 mit dem König die Werkstatt Rauchs. »Der König besah die Antiken, die ich gekauft, und war überaus gnädig, ich zeigte ihm die von Wolff angekaufte und restaurierte Gruppe (1000 Thaler).«¹⁴⁵ Bei den von Bunsen erworbenen Statuen handelte es sich mit Sicherheit um den 1826 entstandenen Satyrn (Abb. 9.10) und um den im gleichen Jahr gekauften Jupiter (Abb. 9.2), den Emil Wolff nach den Wünschen Bunsens ergänzt hatte. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind in Bunsens Worte aber auch Schinkels Erwerbungen von 1824 (Abb. 9.7, 9.8, 9.15)¹⁴⁶ eingeschlossen, die 1828 in Rauchs Atelier standen.¹⁴⁷ Denn aus Schinkels Reisebericht folgt, dass er in Rom an fast jedem Tag vom 28.8.–1.9, und vom 30.9.–23. 10. 1824 von Bunsen geführt wurde und in seinem dichten Besuchs-

programm keine Zeit fand, den Antikenmarkt für Berlin zu sondieren.¹⁴⁸ Gustav Friedrich Waagen und besonders Bunsen müssen das für ihn während seines Neapelaufenthalts oder später erledigt haben, so dass Schinkel in seinen letzten römischen Tagen, am 18. und 20. 10., gezielt zum Händler Vincenzo Camuccini geführt wurde. Dann hatten sie auch die Vorauswahl getroffen. Zudem muss Bunsen als Botschafter die Aufgaben des Versandes und der finanziellen Transaktionen übernommen haben. Gerhard bestätigt diese Vermutungen. In seinem Museumführer von 1836 verweist er zur Herkunft der Rotunden-Statuen von Jupiter, Bacchus, Venus, Satyr, Juno und Merkur (Abb. 9.2, 9.7, 9.8, 9.10, 9.14, 9.15) nur auf Rom und Bunsen,¹⁴⁹ der die Juno erst 1830 kurz vor der Museumseröffnung hinzu liefern konnte. Von der 1828 ebenfalls bei Rauch stehenden Diana (Abb. 9.13) als Geschenk des Grafen Ingenheim abgesehen, war Bunsen daher mit dem Erwerb aller Statuen des Pantheons verbunden, die nicht schon seit dem 18. Jahrhundert zum Besitz der Hohenzollern gehörten. Zumal er in Rom zusätzlich die recht willkürlichen, aber an den berühmtesten Vorbildern orientierten Ergänzungen Wolffs von Juno und Jupiter überwachte,¹⁵⁰ den entscheidenden Göttern im ganzen Rund, ist auch mit seinen Einwirkungen auf das Ausstattungsprogramm der Rotunde zu rechnen, zumal bei königlicher Unterstützung.

Die Kapitol-Idee Bunsens hatte seinen Umzug in eine Mietwohnung des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitolshügel vom 17. 11. 1817 zur Voraussetzung.¹⁵¹ Wohl nicht als erster, aber mit Folgen für die preußische Rom-Politik eines Jahrhunderts, erkannte er anscheinend recht bald, dass die Cella des kapitolinischen Jupitertempels nicht auf der von der Kirche Aracoeli eingenommenen Hügelseite gelegen war, sondern unter dem Garten des Palazzo Caffarelli und damit unter seinem Domizil (Abb. 14). Sein Wissen hat er Schinkel am 8. 10. 1824 vom Palatin her ausgebreitet und den Zuhörer so gefesselt, dass Schinkel mit dem breitesten archäologischen Exkurs in seinem Reisetagebuch reagierte.¹⁵²

Der Kronprinz besuchte das Kapitol 1828 bei seinem Rom-Aufenthalt täglich, zum Teil auch mehrfach, wie die ebenso häufigen Briefe an seine Frau veranschaulichen. In der evangelischen Kapelle des Palazzo Caffarelli erlebte er die Andacht der kleinen Gemeinde, die er den repräsentativen, aber angeblich andachtslosen Gottesdiensten im Vatikan gegenüberstellte. Am 24. Oktober 1828 legte ihm Bunsen Pläne vor, denen zufolge der Palazzo Caffarelli »auf den Grundfesten des Capitolinischen Heiligtums« lag. Am 2. November

schrieb Friedrich Wilhelm seinem Vater, dem König: »Eine Acquisition wie mir scheint weit wichtiger als man glauben sollte wäre die des Palazzo Caffarelli ... Dabey wären herrliche Entdeckungen dort durch Graben zu machen, da er auf dem alten Welt Mittel Punkt dem Tempel des Capitulinischen Jupiter's liegt.«¹⁵³ Da der Kronprinz sich wenige Tage später auf Bunsens Drängen entschloss, die Schirmherrschaft für das Instituto di Corrispondenza Archeologica zu übernehmen, waren auch dessen Voraussetzungen mit der Capitol-Idee verbunden.

In die Pläne ist also auch der König schon frühzeitig eingeweiht worden, der Bunsens Liturgie für die evangelische Kapelle des Palazzo Caffarelli bereits im Frühjahr 1828 auf eigene Kosten hatte drucken lassen. Den preußischen Absichten entgegen stellte sich fast von Anbeginn an Metternich, erkannte er doch die Gefahren frühzeitig, die mit einer preußischen Botschaft an so hervorgehobenem Ort verbunden waren. Gemeinsam mit Papst Gregor XVI. vermochte er den Ankauf zu verhindern, zu dem es erst 1854 kam. Hielten die Hohenzollern trotz fast dreißigjähriger Schwierigkeiten, bei denen der Herzog Baldassare Caffarelli sogar ins Gefängnis geriet und die päpstliche Gendarmerie den Palazzo kurzfristig besetzte, an ihren Absichten fest, so ist das mit dem von Bunsen geschaffenen kapitolinischen Ensemble aus Archäologischem

Institut, Hospital, Kapelle und Gesandtschaftssitz zu erklären, aber auch mit der Kapitol-Idee als unentwegtem Ziel.¹⁵⁴ Bei ihren beiden Protagonisten, dem Kronprinzen und Bunsen, erreichte die Kapitol-Idee große Intensität. »Welche Wonne, wenn mich ein günstiges Geschick einst wieder nach Rom führt, einen eigenen Herd und Freunde in maximis zu finden und anzubeten in Salvatore sopra Giove. O göttlicher Sommernachtstraum!!!!!! [sic]«, schrieb der Kronprinz im späten Frühjahr 1830 an Bunsen.¹⁵⁵ Der hat »sein Capitol« als »Ort der ganzen Menschheit, der Herrlichkeiten des alten Rom und der Hoffnungen auf die Zukunft« [mit einer wieder vereinigten Kirche] gefeiert.¹⁵⁶ In der »Beschreibung der Stadt Rom« erklärte er seine Unfähigkeit, »dieses größte Bild des menschlichen Daseins und [...] nach allen Seiten hin leuchtenden Spiegel der Weltgeschichte« ausreichend darzustellen.¹⁵⁷ Andererseits hat Bunsen den Tempel an gleicher Stelle, gestützt auf vieljährige Beobachtungen und eigene Ausgrabungen mit von ihm entworfenen Plänen, ausführlich besprochen und dokumentiert.¹⁵⁸

Wie weit der romantische Ideenüberschwang ging, folgt aus Gedichten seiner letzten Zeit als römischer Gesandter. Das eine – »Asträa« – hat er dem Kronprinzen am 19. 8. 1837 ausgehändigt. Als eine Schicksalsprophezeiung vom Kapitol beschreibt es ein Traumgesicht, das die Erneuerung des Reiches durch den Kronprinzen voraussieht.¹⁵⁹ Das andere zählt zu den Abschiedssonetten vom April des folgenden Jahres und ist von der Verbitterung über das Scheitern geprägt. Unter dem Titel »Nachruf an den Pontifex Maximus« prophezeit es vom Kapitol aus den Untergang von Papst und Papsttum.¹⁶⁰

Das oben auf archäologischem Wege erwiesene kapitolinische Konzept der Götterstatuen im nördlichen Halbrund der Museumsrotunde ist mit der Kapitol-Idee Bunsens und der Hohenzollern gleichzeitig und sicherlich von ihnen bestimmt worden. Von ihr war Schinkel schon seit Jahren informiert und seinen Worten zufolge auch überzeugt. Ohne schriftliche Propagierung, die einer Realisierung der Idee in Rom geschadet hätte und 1830, vor dem Erwerb des Palazzo Caffarelli, auch noch keine Basis besaß, nobilitierte sie die preußische Metropole nur für den Kenner nach dem Vorbild der Urbs Aeterna und bot Anlass für Träume von welthistorischem Ausmaß. Denn für den Eingeweihten erflehte der Betende Knabe (Abb. 9) ein neues Imperium. Hierin ist das kapitolinische Konzept des Museums ein ebenso kennzeichnendes Produkt der Romantik gewesen wie bei seiner sonst einseitigen Betonung der griechischen Religion.

DIE WEITERE AUSSTELLUNGSKONZEPTION IM HAUPTGESCHOSS DER DREISSIGER JAHRE

Der westliche und östliche Flügelsaal der Skulpturensammlung wurden mit dem westlichen Viersäulen-Saal hinter der Portikus (Abb. 2) am 1. Juli 1831 geöffnet.¹⁶¹ Gleichzeitig erschien das um den Bestand dreier Räume ergänzte Verzeichnis von Friedrich Tieck,¹⁶² dessen spätere Auflagen von 1834 und 1839 nur wenig abweichen. Der Westsaal enthielt weitaus überwiegend römische Bildnisse, galt daher auch als Kaisersaal und war mit seinen über 90 Exponaten nach heutigem Verständnis ebenso überfüllt wie der Götter- und Heroensaal im Norden. Der gegenüberliegende Ostsaal war als Raum der griechischen Porträts geplant.¹⁶³ Da die Bildnisse der griechischen Herrscher und anderer »viri illustres« an Zahl nicht ausreichten, wurde er mit der attischen Sepulkralplastik aus dem Besitz von Sack, dann mit mythologischen Hermen aufgefüllt, da sie diese Form mit den meisten griechischen Porträts teilten, weswegen der Raum auch als Saal der Hermen galt (Abb. 2). Obwohl noch Grab- und Idealskulpturen hinzugefügt wurden, verdeutlicht der Vergleich mit dem doppelt so großen Bestand im Römersaal, dass eine Ergänzung aus dem griechischen Osten erhofft wurde. Als sie ausblieb, fanden 1842 die gewichtigsten Abgüsse griechischer Meisterwerke ihre Aufstellung hier, bevor die einstige Abgussammlung der Akademie an das Neue Museum weitergereicht¹⁶⁴ und der Plan auf einen Ostsaal nicht mythologischer griechischer Skulpturen aufgegeben wurde. Von den übrigen Räumen im Hauptgeschoss ist 1831 nur noch der westliche Viersäulen-Saal südlich des Westhofes (Abb. 2) ausgestattet worden. Er erhielt die Bildwerke »gemischten Inhalts«, überwiegend Privatporträts, auch von Kindern, Urnen, etruskische Sarkophage, Torsen, dazu Statuetten und Büsten göttlicher und heroischer Identität. Mit 120 überwiegend kleinformatigen Werken war er vollgestopft. Die geringe thematische Einheitlichkeit bewirkte neben der Konzeptionsänderung für den Ostsaal in den vierziger Jahren die Auswechslung gegen eine Skulpturensammlung nachantiker Zeit, vorwiegend Arbeiten der Renaissance, die zuvor in den beiden nördlichen Räumen des Ost- und Westhofes untergebracht war und hier wie dort den kunsthistorischen Aspekt im Hauptgeschoss verstärkte.

Die generelle Konzeption im Hauptgeschoss der dreißiger Jahre lässt sich zusammenfassend als eine den geographischen Verhältnissen analoge Aufteilung nach italischen Werken im Westen, griechischen im Osten mit einem verklam-

mernden mythologischen Hauptraum im Norden verstehen. Er entsprach der romantischen Vorstellung, dass die Kulturen der Griechen und Römer von der Religion gesetzt wurden, wobei die mythologische Plastik der Griechen Gültigkeit auch noch zur Kaiserzeit hatte. Die Unterscheidung zwischen religiösen Skulpturen einerseits und andererseits Monumenten des repräsentativen Bereichs war eindeutig. Dieser wurde zumindest ansatzweise in Denkmäler öffentlicher (Kaisersaal) und privater Geltung (Saal vermischten Inhalts) aufgegliedert. Damit stand die Skulpturensammlung der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts noch in der Tradition des barocken Antikenkabinetts im Berliner Schloss von 1703. Der antiquarischen Tradition gemäß war auch bei ihm ein Theologica-Raum der mythologischen und kultischen Exponate (*res divinae*) von einem Historica-Raum der Porträts (*res publicae*) geschieden.¹⁶⁵ Hier wie dort folgte die Systematik primär einer synchronen Sicht von Kultur, nur war der ästhetische Anspruch in der ausschließlichen Skulpturengalerie des 19. Jahrhunderts entscheidend gesteigert und die Trennung zwischen griechischen und römischen Denkmälern vorangetrieben.

Trotz aller beschriebenen Verankerung im romantischen Kunst- und Kulturverständnis geriet das Aufstellungskonzept schon in den dreißiger Jahren in die Kritik des einsetzenden Historismus. Der erstmals nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten verfasste Museumsführer Eduard Gerhard von 1836 versuchte, den Skulpturenbestand kunstgeschichtlich, ikonographisch, nach der Herkunft und Funktion der Monumente zu ordnen, ohne die Aufstellung zu verändern.¹⁶⁶ Damit zwang er den Besucher zu hin- und herspringenden Wegen zwischen den jeweils genannten Beispielen, wies er ihn auf die fehlende Systematik erst wirklich hin.

Die Beziehungen des Museums zum barocken Antikenkabinett waren im Antiquarium der dreißiger Jahre im Untergeschoss¹⁶⁷ gemäß der von den Gattungen gesetzten und daher bis heute gebrauchten Systematik noch enger. Der Situation archäologischer Grabungen und Forschungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entsprechend bot die Vasensammlung die wohl größten wissenschaftlichen Neuerungen. Mit drei Räumen im Westflügel besaß sie zugleich die größte Ausbreitung im Untergeschoss. Bereits der erste knappe Führer Konrad Levezows von 1830 bildet durch seinen wissenschaftlichen Charakter den stärksten Kontrast zu Friedrich Tiecks Bildwerk-Verzeichnis aus demselben Jahr. Von den damals schon 2000 Gefäßen waren 1163 im Vorzimmer, dem großen Saal und dem Ausgangszimmer ausgestellt, weswegen sich

ein vergleichbarer Eindruck von überbordender Fülle ergab. Das Vorzimmer bot einen Überblick über die Vasenformen und über ihre einstige Funktion, wies durch Grabmodelle und Urnen auf die Fundumstände hin und kennzeichnete bei korinthischen Gefäßen die seinerzeit ältesten Vertreter der Gattung. Im großen Saal schloss zunächst die schwarzfigurige, dann die rotfigurige Ware an, noch primär durch unteritalische Beispiele vertreten. Gefäße mit Relief- und Ritzverzierungen, schwarz »gefirnist« oder nur ornamental bemalt, kennzeichneten den Ausklang der griechischen Vasenkunst im ausgehenden 4. Jahrhundert und im Hellenismus teilweise zutreffend. Die chronologische Gliederung überschneidet sich mit Aufstellungsprinzipien, welche sich an den Maßen, Formen und Herkunftsorten orientierten, wohingegen die Ikonographie der überwiegend ja mythologisch bemalten Gefäße das Ausstellungskonzept nicht beeinflusste.

Unter den archäologischen Kollektionen des Alten Museums der dreißiger Jahre bot so die Vasensammlung den größten Kontrast zur Skulpturengalerie mit ihrem romantischen Konzept, deutete vor allem sie die zukünftige Verwissenschaftlichung des Museums auf Kosten seiner romantisch-klassizistischen Ausrichtung an.

ABKÜRZUNGEN

Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004

Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres, Wolfgang Maßmann: Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum, Berlin 2004.

Hirt, Bilderbuch 1805

Aloys Hirt: Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst. Erstes Heft: Die Tempelgötter, Berlin 1805.

Nippold 1868

Friedrich Nippold: Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen. Aus seinen Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe, Bd. I, Leipzig 1868.

Trempler 2001

Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin, Berlin 2001.

Vogtherr 1997

Christoph Martin Vogtherr: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Jahrbuch der Berliner Museen 39 (1997), Beiheft.

von Wolzogen 1863

Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkel's Nachlaß, Bd. III, Berlin 1863.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. die im Abkürzungsverzeichnis genannten Titel.
- 2 Die weitgehende Beschränkung auf die Skulpturensammlung ist in ihrer Relevanz für das allgemeine Bewusstsein, den »Zeitgeist«, der Epoche begründet und – damit verbunden – der Ausstellungssituation von 1830.
- 3 Vgl. Henrik Budde: Spreeathen und neues Rom. Darstellungen der brandenburgisch-preußischen Residenzstadt Berlin als illustrativer Buchschmuck des »Thesaurus Brandenburgicus«, in: 300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus, Akten des internationalen Kolloquiums Schloss Blankensee 2000, hg. von Henning Wrede, Max Kunze, München 2006 (Cyriacus, Bd. 2), S. 26–30, Abb. 3; 13; S. 33–37, Abb. 9; 10; 17; 18.
- 4 Lorenz Beger: Thesaurus Brandenburgicus, Bd. I, Berlin 1696, S. 169.
- 5 Claudio Parisi Presicce: Le statue sulla balaustra del Palazzo Senatorio. Tipologia, cronologia e restauri, in: La Facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio, hg. von Maria Elisa Tittoni, Rom 1994, S. 135–173; Henning Wrede: Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts, in: Il Cortile delle Statue. Akten des internationalen Kongresses Rom 1992, hg. von Matthias Winner, Bernhard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, S. 94–99.
- 6 Vgl. Gertrud Platz-Horster: Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung, in: Berlin und die Antike. Aufsätze, hg. von Willmuth Arenhövel, Christina Schreiber, Berlin 1979, S. 273 f.
- 7 Hans Müller: Die Königliche Akademie zu Berlin, Bd. I, Berlin 1896, S. 183 ff.; Adolf Borbein: Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 6), S. 103 f.
- 8 Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten, Berlin 1791, S. 9.
- 9 Zu den Fresken: Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. I–II, Wiesbaden 1980–1999, Bd. I, S. 125–174; Bd. II, S. 265–268; Peter Cornelius, Durs Grünbein: Die Götter Griechenlands, hg. von Léon Krempel, Peter Klaus Schuster, Berlin 2004; zu den Exzerpten: Trempler 2001, S. 213 f.; 218.
- 10 Hirt, Bilderbuch 1805, S. IV.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. Reinhard Wegner: Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument, in: Jahrbuch der Berliner Museen 31 (1989), S. 273, dort der Verweis auf Eduard Reinhold Lange: Einleitung in das Studium der griechischen Mythologie, Berlin 1825.
- 13 Ernst Heinrich Toelken: Über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und maleischen Composition, Berlin 1815, S. 53; vgl. S. 50 f.; 131.
- 14 Eduard Gerhard: Antike Bildwerke, Erste Lieferung, München/Stuttgart/Tübingen 1827, S. XXXIX.
- 15 Eduard Gerhard: Grundzüge der Archäologie, in: ders.: Hyperboreisch-römische Studien für Archäologie, Bd. I, Berlin 1833, S. 17; dazu Henning Wrede: Dem Archäologen Eduard Gerhard – 1795–1867 – zu seinem 200. Geburtstag, Berlin 1997 (Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, Bd. 2), S. 67–70.
- 16 Ursula Kästner: Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 98.
- 17 Karl Bötticher: Die Tektonik der Hellenen, Bd. I, 2. Auflage, Berlin 1862, S. XIX.
- 18 Christian Carl Bunsen: Gott in der Gesellschaft oder der Fortschritt des Glaubens an eine sittliche Weltordnung, Bd. II, 3–4, Leipzig 1858, S. 463.

- 19 Karl Otfried Müller: Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, Göttingen 1825, S. 317–346.
- 20 Einige Titel bei Henning Wrede: Antoine Morillon und Eduard Gerhard, Archäologie der Spätrenaissance und der Romantik im Vergleich, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 66f.; 70.
- 21 Friedrich Wilhelm Schelling: Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt, 1793; ders.: Philosophie und Religion, Tübingen 1804; ders.: Über die Gottheiten von Samothrake, Stuttgart 1815.
- 22 Friedrich Schlegel: Über die Sprache und Weisheit der Inder, Heidelberg 1808.
- 23 Johannes Joseph von Görres: Mythengeschichte der asiatischen Welt, Bd. I–II, Heidelberg 1810; ders., Altdeutsche Volks- und Meisterlieder, Frankfurt 1817.
- 24 Vgl. S. 211 den ersten Absatz mit Anm. 18.
- 25 Friedrich Ernst Schleiermacher: Über die Religion, Berlin 1799, S. 167–173.
- 26 Vogtherr 1997, S. 132; Trempler 2001, S. 128–130.
- 27 Schinkel, Gedanken und Entwürfe zu großen Figurencompositionen; verschiedenen Inhalts, meist auf die Museumsbilder sich beziehend Blatt 9r: Trempler 2001, S. 216.
- 28 Trempler 2001, S. 70–72, Abb. 18–30.
- 29 Vogtherr 1997, S. 130–133; Trempler 2001, passim.
- 30 von Wolzogen 1863, S. 232.
- 31 Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 6, Berlin 1825, zu Taf. 3.
- 32 Ebd., Taf. 3, zur zugrunde liegenden Zeichnung: Trempler 2001, S. 19, Abb. 12.
- 33 Zu vergleichen ist zunächst das Fresko »Jupiter und die neue Götterwelt«: Trempler 2001, S. 41–54, Abb. 1–3, dann auch das rechte: hier Abb. 5–7.
- 34 Die Gleichsetzung von »Kultur = Tempel = Bau« bei Schinkel, Gedanken und Entwürfe (Anm. 27) Blatt 8r: Trempler 2001, S. 216.
- 35 Trempler 2001, S. 39–41, Taf. I.
- 36 Vgl. den Artikel Pleiaden, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, Reihe II, Bd. 21, 1952, Sp. 2521 (Hans Gudel).
- 37 Max Schasler: Die Königlichen Museen zu Berlin. Ein praktisches Handbuch, 3. Auflage, Berlin 1859, S. 6.
- 38 Hesiod, op. et d. 383 f.
- 39 Vgl. die Anm. 33 zitierten Abbildungen.
- 40 Arat., Phaen. 4–14, Übersetzung Manfred Erren, München 1971.
- 41 Zur Identifikation aller Gestalten: Trempler 2001, S. 41–54.
- 42 Schinkel bei Ernst Förster: Briefe über Malerei, Stuttgart/Tübingen 1838, S. 49f., neu abgedruckt bei Trempler 2001, S. 210.
- 43 Moritz 1791 (Anm. 8), S. 36; Schinkel, Gedanken und Entwürfe (Anm. 27), Blatt 3v: Trempler 2001, S. 47; 214.
- 44 Trempler 2001, S. 54–69, Abb. 4–6. Zur Beschreibung und Interpretation der Fresken: Schasler 1859 (Anm. 37), S. 7–9.
- 45 Vgl. Anm. 34.
- 46 Vgl. Trempler 2001, S. 55 ff.
- 47 Bei Förster 1838 (Anm. 42), S. 43; 54; neu abgedruckt bei Trempler 2001, S. 211.
- 48 Bei Trempler 2001, S. 211.
- 49 Künstlerlexikon der Antike, Bd. II, München/Leipzig 2004, S. 314 (Wilfred Geominy).
- 50 Sibylle Badstübner-Gröger, Claudia Czok, Jutta von Simson: Johann Gottfried Schadow.

- Die Zeichnungen, Katalog, Bd. I, Berlin 2006, S. 296 f., Nr. 776. Die wiedergegebene Eros-Statue mit dem Bogen wird heute allgemein Lysipp zugeschrieben.
- 51 Plato, *Symp.* 199c–212b.
- 52 Hesiod, *Theog.* 120. 201.
- 53 Paus. 9, 27, 2.
- 54 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 6r; Trempler 2001, S. 215.
- 55 Adolf Furtwängler: *Die antiken Gemmen*, Bd. I–II, Leipzig/Berlin 1900, S. 174, Taf. 36,3 (Glaspaste Berlin 6207); Georg Lippold: *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart o. J., S. 169, Taf. 15,8; Peter Zazoff: *Die antiken Gemmen*, *Handbuch der Archäologie*, München 1983, S. 266 Anm. 38, Taf. 74,1; S. 292, Anm. 152 (weitere Beispiele); Taf. 83,3; R. Casal Garcia: *Coleccion de Glicptica Arqueologico Nacional*, vol. I, Madrid 1920, S. 81, Nr. 17 mit Abb. (weitere Beispiele, der kleine Knabe ist hier ein Eros). Münzen: Max Bernhart, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 1 (1949), S. 118, Nr. 907 (Bronze in Berlin); S. 119, Nr. 908 (weitere Parallelen).
- 56 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 1 b r; 13v; 16; Trempler 2001, S. 213; 217 f. Zunächst hatte Schinkel nur an ein siegreiches Heer gedacht, das von Mädchen bekränzt wird: Blatt 10r; 16; Trempler 2001, S. 217 f.
- 57 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 17; Trempler 2001, S. 218.
- 58 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 9–10; Trempler 2001, S. 69 f.; 227, Farbtaf. II.
- 59 Schinkel bei Förster 1838 (Anm. 42), S. 54 f.; nachgedruckt bei Trempler 2001, S. 211.
- 60 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 9; Trempler 2001, S. 114.
- 61 Schasler 1859 (Anm. 37), S. 5: »Ganz allgemein gefasst liegt der Composition der Fresken der Gedanke zu Grunde, die Kunstthätigkeit als die Blüthe der Culturentwicklung überhaupt zu begreifen«.
- 62 Schinkel, *Gedanken und Entwürfe* (Anm. 27), Blatt 13r; Trempler 2001, S. 217.
- 63 Karl Otfried Müller, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 202/03 vom 23. 12. 1830, S. 209–221 verweist auf Friedrich Tieck: *Verzeichniß der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830, 24 Seiten; Konrad Levezow: *Übersicht über die Gallerie der bemalten altgriechischen Vasen im Königl. Museum zu Berlin*, Berlin 1830, 15 Seiten. Von ihnen ist mir nur der Führer Levezows durch ein Exemplar in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin bekannt geworden. Der kurze Führer Tiecks von 1830 dürfte mit den ersten 23 Seiten des ausführlichen Verzeichnisses gleichen Titels von 1831, 1834 und 1839 identisch sein, in dem auch die Vorrede vom Juli 1830 nachgedruckt wurde. Folglich beschränkte sich das erste Verzeichnis von 1830 auf die Rotunde und den Götter- und Heroensaal mit ihren ausschließlich mythologischen Skulpturen.
- 64 Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 231 f. (8.1.1823); S. 248 (5.2.1823); S. 258 (31.10.1825).
- 65 Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 248.
- 66 Hirt und Schinkel bei von Wolzogen 1863, S. 258.
- 67 Karl Friedrich Schinkel. *Reisen nach Italien*, hg. von Gottfried Riemann, Berlin 1979, S. 222; 225. Der König zahlte per Kabinettsorder erst am 21. Juli 1825 2500 römische Scudi: von Wolzogen 1863, S. 219, Anm. 1. Zu den Statuen: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 9; 12 f., Abb. 8 a–b; S. 61–67, Nr. 6, Abb. 51–57; S. 92–95, Nr. 13, Abb. 97–99, Taf. 6; 13.
- 68 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 79–82, Nr. 10, Abb. 77–79; 81 a–b, Taf. 10 (Heres).
- 69 Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Anm. 31), Taf. 4.
- 70 Schinkels Skizzen von 1829 bei Markus Jäger: *Der Berliner Lustgarten*, Berlin 2005, S. 160 f., Abb. 125 f. Zur Vorinspektion durch den König: Mario Alexander Zachow: *Karl Friedrich*

- Schinkel. *Leben und Werk*, 3. Auflage, Münster 2003, S. 158. Zur Relevanz des Kapitols für das statuarische Programm unten S. 234–241.
- 71 Karl Friedrich Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Heft 17, Berlin 1831, zu Taf. 104.
- 72 Vgl. o. S. 207f.
- 73 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. XVIII, zu den Vignetten S. 2–4.
- 74 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 18–72, Taf. 2–10.
- 75 Die angedeuteten kulturhistorischen Zusammenhänge unter Vorrang der Religion sind bei Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. XII in zeittypischer Weise zusammengefasst: »Auf die mythologischen Gegenstände folgen die Klassen der Wettkämpfe und Spiele; die religiösen Verrichtungen, Opfer, Todtenfeier und dergleichen. Auf diese endlich folgen die Bildnisse berühmter Personen und historische Monumente überhaupt: 1. der Griechischen Völkerschaften; 2. der Römer; 3. der fremden Völker.«
- 76 Vgl. Badstübner-Gröger, Czok, von Simson 2006 (Anm. 50), Nr. 744.
- 77 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. VIII f. 5 f.; vgl. ders.: *Götter und Heroen der Griechen und Römer nach alten Denkmälern bildlich dargestellt auf 47 Tafeln nebst deren Erklärung*, Berlin 1826, passim; ders., *Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten*, Berlin 1833, S. VIII. Zum »individuell Bedeutsamen« und zur »Charakterisierung« bei Hirt: Harald Tausch: *Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik*, in: Aloys Hirt. *Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, hg. von Claudia Sedlarz, Hannover 2004 (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 1), S. 69–92.
- 78 Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, Bd. I, 4. Auflage, Tübingen 1963, Nr. 33 (Hans von Steuben).
- 79 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 19 zu Taf. II, 1.
- 80 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 43–47, Abb. 20; 25; 26 (Heres).
- 81 Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 40 (Hans von Steuben).
- 82 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 22 f., Taf. II, 6.
- 83 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1997 (Anm. 67), S. 224.
- 84 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 88–92, Nr. 12, Abb. 90; 94; 95.
- 85 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51–56, Nr. 4, Abb. 33–42, Taf. 4 (Heres).
- 86 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 31, Taf. IV, 4; vgl. Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 82 (Hans von Steuben).
- 87 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51 (Heres).
- 88 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 32, Taf. IV, 1.
- 89 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 51 f., Abb. 33; 38; 39 (Heres).
- 90 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 31; vgl. Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, Band II, 4. Auflage, Tübingen 1966, Nr. 1426 (Hans von Steuben).
- 91 Hirt, *Bilderbuch* 1805, Taf. V, 2; V, 5; vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. II, Zürich/München 1984, S. 809, Nr. 36 d mit Abb. (Erika Simon).
- 92 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 81.
- 93 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 46 f.
- 94 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 10, Abb. 6. Zur Minerva Giustiniani und ihrem Kopf: Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 449 (Werner Fuchs).
- 95 Henry Stuart Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculpture. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 96, Nr. 17, Taf. 27.
- 96 Hirt, *Bilderbuch* 1805, S. 78, Taf. 10, 1.

- 97 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 66, Abb. 57; S. 120, Abb. 18, Taf. 6 (Heres).
- 98 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 81 f.
- 99 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 84.
- 100 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 98–103, Nr. 15, Abb. 106–113, Taf. 15 (Heres).
- 101 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 93.
- 102 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 96, Taf. XII, 8.
- 103 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 47–51, Nr. 3, Abb. 27–32, Taf. 3 (Heres).
- 104 Plinius, n. h. 34, 69; Pausanias I 20, 1. 2; Bereits 1804 und 1805 kennzeichnete Schadow »die Epoche der Anmut« im 4. Jh. über Praxiteles und seinen Satyrn: Badstübner-Gröger, Czok, von Simson 2006 (Anm. 50), S. 296 f., Nr. 776. Vgl. außerdem nur Beschreibung der Stadt Rom, Bd. I, Stuttgart/Tübingen 1829, S. 288. Zu den Statuen in heutiger Sicht: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 70.
- 105 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 56–61, Nr. 5, Abb. 43–50, Taf. 5, dort auch zu der einst verbundenen Basis mit der Vesta-Inschrift.
- 106 Hirt, Bilderbuch 1805, S. 70, Taf. VIII, 102. Vgl. Georg Lippold: Die griechische Plastik, München 1950, S. 132, Taf. 47, 1.
- 107 Helbig 1963 (Anm. 78), Nr. 241 (Helga von Heintze); Henning Wrede: Consecratio in formam deorum, Mainz 1981, S. 313 f., Nr. 306.
- 108 Henning Wrede: Senatorische Sarkophage Roms, Mainz 2001, S. 50.
- 109 Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 9, Abb. a; b (Heilmeyer).
- 110 Vgl. die entsprechenden, doch allein aus der heutigen Perspektive gewonnenen Feststellungen bei Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 15 f. (Heilmeyer).
- 111 Während seiner Romaufenthalte hat Schinkel die Sala Rotonda als Vorbild seines Pantheons mehrfach bewundernd aufgesucht: Schinkel, Reisen nach Italien 1979 (Anm. 67), S. 179 (29.8.1824); S. 187 f. (Besuch am 1.10.1824); S. 215 (Besuch am 14.10.1824); S. 223 f. (Besuch am 18.10.1824). Mit Recht hat Wolf-Dieter Heilmeyer auf diese Abhängigkeit hingewiesen: Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 7 f., Abb. 5.
- 112 Schinkel im o. S. 225 wiedergegebenen Passus an den König.
- 113 Zu erwarten wären sie noch am ehesten bei Zeus unter den Aspekten des Meilichios oder Philios, doch stehen auch bei ihnen ikonographische Parallelen aus: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. VIII, Zürich/München 1997, S. 340–346, s. v. Zeus (Iphigeneia Leventi); S. 346–350 (Iphigeneia Leventi, Vassiliki Machaira); S. 370–374 (Michalis Tiverios).
- 114 Vgl. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Bd. VIII, 1, Zürich/München 1997, s. v. Zeus/Iuppiter, Nr. 173; 174; 194; 201; 224; 228; 230; 255 (Fulvio Canciani).
- 115 Ebd. Nr. 499–514; 534–538 (Alessandra Costantini).
- 116 Canciani (Anm. 114), Nr. 173; 174; 194; 201.
- 117 Fragmente im Vatikan: Ennio Quirino Visconti: Musée Pie Clementin, vol. IV, Milano 1820, S. 154–165, Taf. 18; Ernst Platner, Carl Christian Josias Bunsen, Eduard Gerhard: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II, 2, Stuttgart/Tübingen 1834, S. 206, Nr. 14 (Eduard Gerhard, geschrieben vor 1828). – Der Deckel des Feldherrensarkophages von Mantua: Giovanni Labus: Museo della Reale Accademia di Mantova, vol. III, Mantua 1837, S. 74 ff., Taf. XIII; Zur jüngeren Literatur und weiteren Parallelen Wrede 2001 (Anm. 108), S. 21 mit Anm. 68; S. 45; 49.
- 118 Ernst Platner, Christian Carl Josias Bunsen, Eduard Gerhard, Wilhelm Röstel: Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, 1, Stuttgart/Tübingen 1837, S. 23; 654; Harold Mattingly:

- British Museum Catalogues. Coins of the Roman Empire, vol. II, London 1930, S. 168, Taf. 29, 5–6.
- 119 Bernd Harald Krause: Trias Capitolina. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der hauptstädtischen Kultbilder und deren statuontypologischer Ausstrahlung im Römischen Weltreich, Trier 1989, S. LXXII ff., Kat. K XIII, Nr. 1a; 2; 4–13; 15–19; 21; 22; 24.
- 120 Krause 1989 (Anm. 119), Nr. 2; 4; 6; 7; 22.
- 121 Bernard de Montfaucon: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, Suppl. I, Paris 1724, S. 57, Taf. nach S. 42.
- 122 Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. von Hermine Speier, Bd. III, 4. Auflage, Stuttgart/Tübingen 1969, Nr. 346 (E. Simon); *Museo Nazionale Romano*, vol. I, 2, hg. von Antonio Giuliano, Roma 1981, S. 208–210, Nr. 16 (Paola Rendini); Ellen Schraudolph: *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck in Italien*, Heidelberg 1993, S. 84; 96; 242, Nr. L 184.
- 123 Heinrich Brunn: *Sarcophago rappresentante ceremonie nuziali*, in: *Annali dell' Instituto* 16 (1844), S. 186–200, wieder abgedruckt bei Heinrich Brunn's kleine Schriften, Bd. I, hg. von Hermann Brunn, Heinrich Bulle, Leipzig/Berlin 1898, S. 4–14; Heinrich Brunn: *Proserpina's Rückkehr*, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, N.F. 4 (1846), S. 471–477; ders.: *Sul frontone del tempio di Giove Capitolino*, in: *Annali dell' Instituto* 23 (1851), S. 289–297 = *Kleine Schriften a.O.*, S. 103–108.
- 124 Vgl. etwa Antonio M. Colini: *Indagini sui frontoni dei templi di Roma*, in: *Bulletino Comunale* 53 (1925), S. 182–191; Hans Jucker: *Auf den Schwingen des Göttervogels*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* 34/40 (1959/60), S. 289 ff.; Erika Simon: *Die Götter der Römer*, Darmstadt 1990, S. 117 f.; *Rilievi Storici Capitolini*, hg. von Eugenio La Rocca, Roma 1986, S. 38–45, Taf. 39–40 (Maria Laura Cafiero); Gerhard M. Koeppl: *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*, in: *Bonner Jahrbücher* 186 (1986), S. 52–56, Nr. 25, Abb. 29. 30.
- 125 S. etwa die beiden Zeichnungen des *Codex Coburgensis*: Henning Wrede, Richard Harp-rath: *Der Codex Coburgensis*, Ausstellungskatalog Coburg 1986, S. 33, Nr. 31, Abb. 12; S. 42, Abb. 19, 1.
- 126 Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori: *Admiranda romanarum antiquitatum*, Roma 1693, Taf. 7–9; de Montfaucon (Anm. 121), Suppl. II, Paris 1724, S. 68 f., Taf. 20; Giovanni Battista Piranesi: *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Roma 1761, S. 198 = John Wilton-Ely: G. B. Piranesi. *The Complete Etchings*, vol. II, San Francisco 1994, Taf. 759.
- 127 Aloys Hirt: *Der Tempel des kapitolinischen Jupiter*, in: *Abhandlungen der königlich-preußischen Akademie der Wissenschaften* 1812/13, Berlin 1816, S. 34.
- 128 Platner, Bunsen, Gerhard, Röstel 1837 (Anm. 118), S. 112 mit Anm. Bunsen bezog den vom Relief wiedergegebenen Tempel auf den des Jupiter Victor auf dem Palatin, »welcher dem Jupiter Capitolinus geweiht war.« Dazu veranlassten ihn die nur vier und dazu korinthischen Säulen, die ihm für das Kapitol nicht passend schienen. Die Giebelfiguren ließen aber auch ihn an der Beziehung zum dortigen Tempel nicht zweifeln.
- 129 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1979 (Anm. 67), S. 215.
- 130 Brunn, *kleine Schriften* 1898 (Anm. 123), S. 106.
- 131 Platner, Bunsen, Gerhard 1834 (Anm. 117), S. 206, Nr. 14 (Gerhard).
- 132 *Der Betende Knabe*. Original und Experiment, hg. von Gerhard Zimmer, Nele Hackländer, Frankfurt 1997. Gegenüber den Deutungen a.O. 20 halte ich an der traditionellen Erklärung auf einen Orans fest.

- 133 Hermann Dessau: *Inscriptiones Latinae selectae*, Bd.I–III, Berlin 1892–1916, Nr. 3965; 6553.
- 134 Ebd., Nr. 7048; 7048a.
- 135 Ebd., Nr. 2194; 3845.
- 136 Wilhelm Henzen, Giovanni Battista de Rossi, Eugen Bormann: *Corpus inscriptionum latinarum*, Bd. VI, Berlin 1876, Nr. 2027 ff., insbesondere Nr. 2066, 40 ff. (für Domitian).
- 137 Jürgen Krüger: Die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom. Gedanken zu Bunsens Kapitoll-Idee, in: Hans-Rudolf Ruppel: *Universeller Geist und guter Europäer. Christian Carl Josias von Bunsen, 1791–1860*, Korbach 1991, S. 203–220; ders.: *Rom und Jerusalem. Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert*, Berlin 1995, S. 46–55.
- 138 Frank Foerster: *Christian Josias Bunsen. Diplomat, Mäzen und Vordenker in Wissenschaft, Kirche und Politik*, Bad Arolsen 2001, S. 75–93.
- 139 Golo Maurer: *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918*, Regensburg 2005.
- 140 Anita Rieche: Eduard Gerhard und die frühe Geschichte des »Istituto di Corrispondenza archaeologica«, in: *Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997* (Anm. 15), S. 35–41.
- 141 Der Erwerb des Museumsgutes nahm den Gesandten 1828 zeitweilig fast ganz in Anspruch: Nippold 1868, S. 337. Seine Bedeutung für die Gemäldesammlung war ebenso groß wie die für die Antiken: Vogtherr 1997, S. 200 ff. Carl Friedrich Rumohr versuchte er, als Museumsdirektor durchzusetzen: Nippold 1868, S. 337; zum gegenseitigen Briefwechsel: Friedrich Stock: *Rumohrs Briefe an Bunsen über Erwerbungen für das Berliner Museum*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 46 (1925), Beiheft, S. 1–76. 1837 und 1838 galt er als Kandidat für die Stellung als Generalintendant der Berliner Museen: Nippold 1868, S. 462; Hubert Bastgen: *Forschungen und Quellen zur Kirchenpolitik Gregors XVI.*, Bd. 1, Paderborn 1929, S. 109; Gerd Zuchold: *Olfers kontra Bunsen*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 26 (1989), S. 258. Bunsen vermittelte Peter Cornelius nach Berlin, der das Museum in den vierziger Jahren ausmalte: *Briefe Alexander von Humboldts an C. C. J. Freiherr von Bunsen*, Leipzig 1869, S. 37 ff., Nr. 32; S. 43 Nr. 33.
- 142 Nippold 1868, S. 354 f.; S. 359. Das Verhältnis zum Kronprinzen hat Leopold von Ranke als »intimstes Vertrauen« und »herzhafte Zuneigung« charakterisiert: Leopold von Ranke: *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Bunsen*, 2. Auflage, Leipzig 1874, S. VI.
- 143 Ernst Curtius: *Kaiser Wilhelms Friedensregiment*, in: ders. *Alterthum und Gegenwart*, Bd. II, 2. Auflage, Berlin 1886, S. 174.
- 144 Ranke 1874 (Anm. 142), S. 3, vgl. Nippold 1868, S. 275. Zum Erwerb von Raphaels Madonna: Vogtherr 1997, S. 202.
- 145 Brief vom 21. 1. 1828: Nippold 1868, S. 313.
- 146 Vgl. o. S. 228.
- 147 Vgl. den Brief Rauchs an Carl August Boettiger vom 22. 3. 1828, der sich auf denselben Besuch des Königs beziehen dürfte, bei Heilmeyer, Heres, Maßmann 2004, S. 81.
- 148 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1979 (Anm. 67), S. 178–227.
- 149 Eduard Gerhard: *Berlin's antike Bildwerke*, Berlin 1836, zu Nr. 2; 7; 8; 10; 14; 15, dazu die Auflösung des Sigels S. 10, Anm. 3.
- 150 Vgl. o. S. 231.
- 151 Nippold 1868, S. 127–129.
- 152 Schinkel, *Reisen nach Italien* 1979 (Anm. 67), S. 210.
- 153 Zu den Briefen: Peter Betthausen: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Briefe aus Italien 1828*, München/Berlin 2001. Die Vermittlung der Kapitoll-Idee an den Kronprinzen ist im

- Brief vom 25. 10. 1828 erwähnt, der Brief an Friedrich Wilhelm III. auf S. 284f. wiedergegeben. Er wurde vermutlich von österreichischen Agenten geöffnet. Zur Gegenüberstellung der Bekenntnisse: ebenda, S. 172; 284f.
- 154 Am ausführlichsten ist die preußische, österreichische und vor allem päpstliche Kapitopolitik bei Bastgen 1929 (Anm. 141), S. 111–148 dargestellt, dazu die o. in Anm. 137–139 genannte jüngere Literatur.
- 155 Es handelt sich um einen späteren Zusatz zu dem Brief des Kronprinzen vom 22. 4. 1830, der den Ankauf des Palazzo Caffarelli voranzutreiben sucht, s. Ranke 1874 (Anm. 142), S. 5.
- 156 Brief an den englischen Althistoriker William Thomas Arnold vom 5. 12. 1834: Nippold 1868, S. 438.
- 157 Platner, Bunsen, Gerhard, Röstel 1837 (Anm. 118), S. 3. Die Fahnen lagen am 5. 12. 1834 vor, vgl. den in Anm. 156 genannten Brief.
- 158 S. auch den Nachtrag ebd. S. 651–657.
- 159 Nippold 1868, S. 450–453.
- 160 Bei Nippold 1868, S. 504f.
- 161 Michael S. Cullen, Tillmann von Stockhausen: Das Alte Museum, Berlin 1998, S. 29.
- 162 Friedrich Tieck: Verzeichnis der antiken Bildhauer-Werke des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1831.
- 163 Im Übergabeverzeichnis – um 1831 – heißt er »der unfertige oder griechische Bildniß-Saal«: Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres: Die Antike im Alten Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 34 (1992), S. 33.
- 164 Ebd., S. 22.
- 165 Gerald Heres: Der Neuaufbau des Berliner Antikenkabinetts im Jahr 1703, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hg. von Hans Beck, Peter Bol u. a., Berlin 1981, S. 187–198; Henning Wrede: Kultursystematik, Herrscherlob und Herrschaftslegitimation Friedrichs III./I., in: 300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus 2006 (Anm. 3), S. 66–70.
- 166 Vgl. Ursula Kästner: Eduard Gerhard und die Berliner Vasensammlung, in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1997 (Anm. 15), S. 87 mit Abb. 39; Vogtherr 1997, S. 171–178; 244; Schasler 1859 (Anm. 37), S. 57–78.
- 167 Vgl. o. Anm. 63. Den später vergrößerten Bestand berücksichtigt: Konrad Levezow: Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des königlichen Museums zu Berlin. Erste Abtheilung: Gallerie der Vasen, Berlin 1834.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1; 4–7: Messbildarchiv, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Neg. 80g 27/3196.1; 52qu 22/19480; 53qu 26/19484–86. – Abb. 2; 9: Peter Lutz, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 3; 8: Staatsbibliothek PK Berlin, Abt. Historische Drucke, Schinkel wie Anm. 31, Taf. 3 bzw. wie Anm. 71, Taf. 104. – Abb. 10–11: Hirt, Bilderbuch 1805, Taf. II, 1; Taf. X, 1 (Reproduktionen Antonia Weisse, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. – Abb. 12: Visconti (Anm. 117), Taf. XVIII (Reproduktion Antonia Weisse, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin). – Abb. 13: Foto Malta, Archivio Fotografico, Musei Capitolini, Rom. – Abb. 14: Roma. Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 7. Auflage, Mailand 1977, S. 91.

J. B. TRAPP

16. 7. 1925 – 14. 7. 2005

ARNOLD NESSELRATH

Joe Trapp ist der große Retter des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*. Ohne ihn würde es das Projekt heute nicht mehr geben. Als er 1976 die Leitung des Londoner Warburg Institute übernahm, vertrat er dem *Census* gegenüber eine entschieden gegenteilige Ansicht als sein Vorgänger Ernst Gombrich¹ und wurde zum persönlichen Garanten für die neue kreative Phase des *Census*, die bis heute andauert. Gombrich hatte zwar brillante Aufsätze zu zentralen Themen des Antikenstudiums in der Renaissance und des *Census* geschrieben wie z.B. jenen zu Niccolò Niccoli,² aber er hatte sich nie mit dem grundlegenden Ansatz, den der *Census* vertrat, d.h. dem Nachweis der antiken Monumente anhand von bildlichen oder schriftlichen Dokumenten, anfreunden können. Trapp hingegen empfand nicht nur eine Verantwortung gegenüber den öffentlichen Mitteln, die bis dahin schon in das Unternehmen geflossen waren, sondern er sah das wissenschaftliche Potential, das Phyllis Pray Bober und Ruth Olitsky Rubinstein sowie eine Reihe von Volontären über Jahrzehnte zusammengetragen hatten und das in einem Zettelkasten schlummerte, vor allem aber verkörperte der *Census* für ihn in seiner damaligen Form am zentralen Ort der Erforschung des Nachlebens und der Tradition der klassischen Antike, dem Londoner Warburg Institute, in einem klar definierten Themenbereich seine Vorstellung einer wissenschaftlichen Sammlung: Vermehrung und Zur-Verfügung-Stellung von Wissen. Dies entsprang einem Selbstverständnis Trapps aus seiner vorherigen Position als Bibliothekar des Warburg Institute, die hier traditionell mit einem Fachwissenschaftler, einem sogenannten »scholar-librarian«, und nicht mit einem Vertreter aus einer genuinen Bibliothekskarriere besetzt wird.

Bei dem Interesse, das Joe Trapp dem *Census* entgegenbrachte, ist es nicht verwunderlich, wenn er als eine seiner ersten Amtshandlungen ein Treffen am Warburg Institute beherbergte, das Ruth Rubinstein während eines Europabesuches von Phyllis Bober im Juli 1976 einberufen hatte, um eine Edition des Zeichnungsbuches aus dem Raffaelkreis, das in der Biblioteca Civica Passionei in Fossombrone aufbewahrt wird, zu initiieren. Nach Tradition des Hauses war

ein kleiner Kreis derjenigen Forscher zusammengekommen, die sich für diese Aufgabe in hervorragender Weise ergänzten. Neben den beiden Repräsentanten des *Census* und Joe Trapp selbst waren folgende Personen eingeladen: John Shearman, der seinerzeit renommierteste Raffaelforscher, Howard Burns, auf den das Studium der Architekturzeichnung in seiner heute geübten Praxis in vieler Hinsicht zurückgeht, und dessen Schülerin sowie enge Mitarbeiterin Linda Fairbairn³ waren neben dem nicht anwesenden Alessandro Parronchi aus Florenz damals die einzigen, die den Band bis dahin im Original gesehen hatten und kannten; John Gere als Keeper des »Department of Prints and Drawings« im British Museum sollte seine Kennerschaft aus seinem mit Philipp Pouncey verfassten Katalog »Raphael and his circle«⁴ beisteuern. Schließlich war auch Jennifer Montagu anwesend, die die »Photo Collection« des Warburg Institute leitete, in der der *Census* angesiedelt war. Joe Trapp versprach dem oder derjenigen, die eine Bearbeitung des Fossombronner Zeichnungsbuches vorlegten, deren Publikation in der Reihe der »Studies of the Warburg Institute«. Niemandem unter den Anwesenden war damals klar, dass Joe Trapp mit dieser sommerlichen Sitzung in Wirklichkeit unmerklich die Lunte einer neuen Ära des *Census* angezündet hatte. Sein damaliges Publikationsversprechen hat er fünf Jahre später eingelöst, auch wenn nicht einer der ausgewiesenen Wissenschaftler eine Edition des Codex vorgelegt hat, sondern ein deutscher Student, der allein wegen seines Interesses für den Themenkreis Raffael und Antike – ebenfalls nach guter englischer Tradition – als einziger zusätzlich zu diesem Treffen eingeladen worden war.⁵

Die gleichzeitig zur Publikation angenommene und vorher erschienene Monographie zum »Codex Wolfegg«⁶ und die Arbeit zum »Fossombronner Skizzenbuch«⁷ waren die ersten beiden Veröffentlichungen nach dem zweiten Weltkrieg auf Deutsch, die am Warburg Institute erschienen sind. Auch in dieser Sprache wieder Beiträge zu publizieren, war für Joe Trapp weniger eine grundsätzliche Entscheidung eines neuen Direktors als vielmehr eine Selbstverständlichkeit im wissenschaftlichen Dialog. Er bestand lediglich darauf, dass der Name des Institutes in diesen Publikationen nicht eingedeutscht wurde, sondern die englische Diktion »Warburg Institute« überall im Text beibehalten werden müsse.

Als Joe Trapp dem *Census* einen neuen Stellenwert innerhalb des Warburg Institute geben wollte, sah er sich mit zwei Anregungen konfrontiert. Einmal hatte Michael Greenhalgh vorgeschlagen, die bis dahin als Kartei zusammengetragenen Informationen zu den blauen Mappen mit den *Census*-Photos in

1 Joe Trapp

J. B. TRAPP 255

der »Photo Collection« des Institutes in einer Datenbank zu speichern, zum andern fehlte inhaltlich als entscheidender Themenkomplex das Antikenstudium der antiken Architektur während der Renaissance, welches nicht nur gleichwertig neben dem der figürlichen Monumente steht, sondern mit diesem häufig engstens in den Zeichnungsbüchern, auf den Antikennachzeichnungen ebenso wie in den Textquellen aus der Epoche verwoben ist. Die Anregung zum Aufbau dieses Bereiches war an die Bibliotheca Hertziana in Rom herangetragen worden, die ihre Unterstützung dafür über eines ihrer Stipendien zugesagt hatte.⁸ Eine Computerisierung des *Census* und der Aufbau einer Datenbank erschienen Joe Trapp ebenso wie Michael Baxandall, der damals noch am Warburg Institute lehrte, die Möglichkeit zu eröffnen, die komplementär wachsenden Informationen über antike Monumente einerseits und Renaissance-Quellen visueller wie textlicher Art andererseits öffentlich zugänglich zu machen. Trapp überließ die Entscheidung für oder gegen die Datenbank völlig dem neuen Leiter des Projektes; denn zum damaligen Zeitpunkt war ein solches Unternehmen in der Kunstgeschichte und Archäologie ein ganz und gar ungewöhnliches Unterfangen, zumal die Initiative von Hans Georg Oehler vom »Forschungsarchiv für römische Plastik« in Köln trotz des richtigen Ansatzes rund ein Jahrzehnt zuvor erfolglos verhallt war. Die beiden genannten Weichenstellungen waren wegweisend für die Zukunft des *Census*. An ihnen wird Trapps Offenheit sowohl für wissenschaftliche Fragestellungen wie für organisatorische Perspektiven als auch für institutionelle Zusammenarbeit deutlich. Er war bereit, die Durchführung an fachkompetente Kollegen zu delegieren, begleitete sie dennoch stets mit seiner persönlichen Präsenz und seinem unmittelbaren Einsatz, da er sich stets in die Verantwortung eingebunden fühlte. Und darauf konnte man jederzeit und in jeder Beziehung zählen!

Auch nach den politischen Veränderungen des Jahres 1979 in Großbritannien und den neuen Voraussetzungen für Universitäten unter Margaret Thatcher, als begonnen wurde, Wissenschaft nicht mehr allein unter inhaltlichen, sondern vor allem auch unter ökonomischen Gesichtspunkten zu beurteilen, wich Joe Trapp nicht von seinem Prinzip ab, jungen Forschern Verantwortung für einzelne Bereiche im Warburg Institute zu übertragen. Allein die wissenschaftliche Kompetenz in Verbindung mit der menschlichen Qualifikation waren für Trapp ausschlaggebend ohne Ansehen der Nationalität. Im Falle des *Census* bedeutete dies, dass zu seiner Neuordnung auch die Fortsetzung der Zusammenarbeit mit Phyllis Bober und Ruth Rubinstein und die Fähigkeit zum freundschaftlichen und kollegialen Dialog mit ihnen gehörte. Auf der an-

deren Seite stellte Trapp sich schnell auf die neuen Bedingungen ein, die Definitionen von Projekten und Einwerben von Drittmitteln verlangten. Noch bevor der J. Paul Getty Trust 1982 juristisch operativ sein konnte, hatte Joe Trapp Kontakt zum zukünftigen Präsidenten Harold Williams und der Planungschefin Nancy Englander hergestellt und einen Antrag zur materiellen Unterstützung und Computerisierung des *Census* eingereicht. Die Finanzierung durch das J. Paul Getty-Art History Information Program, später J. Paul Getty-Information Institute, verwaltete Trapp persönlich⁹ und mit steigendem Erfolg. Er brachte dabei auch das Warburg Institute in seiner Gesamtheit mit ein und öffnete es als Forum. Ende 1983 feierte er den Beginn der neuen Unterstützung mit drei Symposien in einer Woche, wobei er das kulturelle Klima Londons geschickt zu nutzen und die Veranstaltungen in seinem Hause mit einer Cavaceppi-Ausstellung in einer privaten Galerie¹⁰ und der Eröffnung der Townley-Sammlung im British Museum zu verbinden wusste: An das Londoner Raffael-Kolloquium zum 500. Geburtstag des Künstlers schloss er ein weiteres zweitägiges, internationales *Census*-Kolloquium an, zu dessen Abschluss die erste Version des Computerprogramms für den *Census* öffentlich vorgestellt wurde. Joe Trapp hat damals mit großem Takt die unvergessene Sitzung geleitet, in der das neue Medium höchst kontrovers und mit elementarem Ausbruch von Emotionen diskutiert wurde, wie sie heute nicht mehr vorstellbar sind. Am folgenden Tag hatte der Getty Trust schließlich die Mitglieder des Büros des Internationalen Kunsthistorikerverbandes, CIHA, und die renommiertesten Vertreter des Faches eingeladen, um ihnen anhand des *Census* seine Vision von elektronischer Datenverarbeitung in der Kunstgeschichte vorzustellen. Mit solch kollegialer und selbstbewusster Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit dem neuen kunsthistorischen Giganten war es Joe Trapp möglich, eine Grundlage zu schaffen, um weiteres Vertrauen zu bilden und zusätzliche Initiativen zu starten. Hierher gehört einmal die für den *Census* fundamentale Bildkomponente mit ihren zwei interaktiven, analogen Videodisks, seiner Zeit einmalig in ihrer Konzeption und Funktionalität, die jede Art von Gegenüberstellung ermöglichte, wie sie erst seit der Anwendung digitaler Technik geläufig geworden ist und in ihrer Bildqualität und in ihrer Kombinationsflexibilität bis heute von der PowerPoint-Präsentation nicht erreicht wird. Zum anderen ist die Reproduktion sämtlicher Manuskripte von Pirro Ligorio mit ihren über 10 000 Seiten zu nennen. Joe Trapp hat damals eine Beziehung zum Getty Trust begründet, die bis heute zum Nutzen des *Census* an der Humboldt-Universität tragfähig ist.

Er hat dabei auch spontan notwendig gewordene, strapaziöse Reisen nicht gescheut. Einmal ist er wegen der Vertragsverlängerung mit dem Getty Trust und wegen der kritischen Verhandlungen über das Retrieval System für nur wenige Stunden mitten im Sommer von London nach Washington gereist.

Joe Trapps Unterstützung blieb aber keineswegs institutioneller Art, er hat sich auch fachlich eingearbeitet. Hier sind z.B. seine Publikationen zu Vergils Grab zu erwähnen, in denen er auch die Bildtradition der Monumente des großen antiken Dichters verfolgt hat.¹¹ Diesen Studien verdankt der *Census* den Ankauf der Photos der Manuskripte Jean Jacques Boissards in Stockholm¹² und Paris,¹³ während das gedruckte Werk in der Bibliothek des Warburg Institute vorhanden war. Über seine grundlegenden Arbeiten zu Erasmus von Rotterdam¹⁴ und seine Unterstützung der Herausgabe von Erasmus' Schriften sowie seinen Forschungen zu Petrarca¹⁵ hatte Trapp zentrale Themen zum Nachleben des Antike und zum Verständnis von Früh- und Hochrenaissance behandelt. Gerade bei den letzteren hat er den Miniaturen und den Bildnissen des Dichters besondere Beachtung geschenkt. Sein Interesse am Kunstwerk ging soweit, dass er nach den Restaurierungen der Trecentofresken im Santo von Padua und des »Parnass« von Raffael in der Stanza della Segnatura im Vatikan Neuaufnahmen bestellt hat. Eigentlich hatte Trapp als Anglist mit einer Neigung zum Griechischen begonnen; seine überzeugende Breite, mit der er die Disziplinen vertrat, die unter dem Dach des Warburg Institute an einem gemeinsamen Thema komplementär arbeiten, wird an einer unter den Kollegen viel zitierten Anekdote deutlich: Während des Mittagstisches, den Trapp im Keller des Gebäudes am Woburn Square für Institutsmitarbeiter, Studenten und Gäste eingerichtet hatte, entwickelte sich gewöhnlich ein ebenso intensiver wie kurzweiliger Austausch zu allen möglichen, wegen der täglich wechselnden Teilnehmer stets anregenden und oftmals kuriosen Themen. Einmal wurde der freundschaftliche Disput zwischen Joe Trapp und Charles Schmitt (1933–1986), seiner Zeit Professor für Ideengeschichte am Warburg Institute, so heftig, dass Schmitt seinem Widerpart nur noch emotional beikommen zu können glaubte und ihm in der Hitze des Gefechtes verzweifelt vorwarf: »You art historians«. Neben der vielfältigen Person Joe Trapps beleuchtet die Anekdote auch den komplexen Ansatz des Warburg Institute, das nicht erst seit heute allzu schnell von den Kunsthistorikern als kunsthistorisches Institut missverstanden wird.

Bei aller Einarbeitung in Bereiche der Kunstgeschichte blieb die Sprache Joe Trapps große Leidenschaft. Dies äußerte sich bei seiner Herausgeberfunk-

tion sowie bei Texten, die offiziell von Institutsseite zu verfassen waren. Seine Korrekturen gingen weit über das Übliche bzw. die Verbesserung des nicht muttersprachlichen Idioms hinaus, vor allem bei dienstlichen Texten war Trapp fast immer erst zufrieden, wenn er selbst den Text umgeschrieben hatte, manchmal wunderte er sich sogar selbst über seinen elementaren Eingriff.

Die Jahre des Warburg Institute unter der Direktion von Joe Trapp standen immer wieder im Zeichen des finanziellen Druckes, der durch den politisch und wirtschaftlich verordneten Wandel der Gesellschaft auf die Wissenschaft und ihre Einrichtungen ausgeübt wurde. In seiner »laudatio« auf seinen Nachfolger aus Anlass von dessen Verabschiedung am 2. Juli 1990 verlieh Ernst Gombrich dem drastisch Ausdruck, als er ihm sagte: »I have felt for some time that the title of your post should be changed from Director to Defender. Without a defender there would be nothing left to direct.«¹⁶ In der Tat wurde Trapp nicht müde, der Entwicklung mit stets neuen Ideen zu begegnen. Er war dabei zum Wohle des Institutes auch bereit, ohne Ansehen nationaler Grenzen und Mentalitäten im Sinne der Wissenschaft extreme Lösungen zu kontemplieren. So war er zeitweilig durchaus offen für eine Rückführung des Warburg Institute nach Hamburg. Auf die Frage, ob er in der Tat das Institut wieder nach Deutschland »verkaufen« wolle, antwortete er, das habe nichts mit Deutschland zu tun: »Who can pay for it shall have it!« Diese Argumentation Joe Trapps war die Basis für eine neue Perspektive des *Census*, als er an der Bibliotheca Hertziana keine Zukunft mehr hatte. Richard Krautheimer, einer der drei Gründungsväter des Projektes, regte daraufhin zunächst eine Kontaktaufnahme zum neugegründeten Warburg-Haus in Hamburg an. Nicholas Mann, der als Nachfolger Trapps am Warburg Institute keine Mittel hatte, um das Projekt wieder völlig an seinen Ausgangsort zurückzuholen, unterstützte ganz im Sinne der Einstellung seines Vorgängers die Lösung, die an der Humboldt-Universität und heute in Zusammenarbeit mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften eine Zukunft für den *Census* gesichert hat.

Bei allem Engagement für das Fortbestehen seiner in der Welt einzigartigen Einrichtung bewahrte sich Joe Trapp einen humorvollen Blick auf die Probleme. Dieser trat zum Beispiel nach dem erfolgreichen Abschluss des Kolloquiums an der Hertziana »Roma quanta fuit«, das Matthias Winner 1986 in Rom als Folgeveranstaltung von Trapps oben erwähnter Londoner *Census*-Veranstaltung von 1983 organisiert hatte, zu Tage. Nach einem privaten Besuch mit seiner Frau Elayne auf dem Gerüst der Restaurierung von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kappelle stellten sich Joe Trapp und Jennifer

Montagu das Warburg Institute als Wanderzirkus vor, in dem jeder Mitarbeiter seinem Forschungs- und Arbeitsbereich gemäß eine Akrobatennummer einstudieren oder eine Tierdressur einüben sollte. Aus den Einnahmen würde dann der Etat bestritten. Auch wenn es sich nur um einen unbedeutenden Scherz handelt, macht diese kleine Episode dennoch das Engagement und die Phantasie, mit welcher der »Defender« zu Werke ging, deutlich.

Joe Trapp blieb dem *Census* auch in Berlin eng verbunden. 1996 reiste er eigens an, um mit allen Mitgliedern des Beirates an der neuen Eröffnung an der Humboldt-Universität teilzunehmen und den Festvortrag zum 50jährigen Jubiläum des Projektes im Senatssaal zu halten. Er hatte dazu intensive Forschungen im Archiv des Warburg Institute durchgeführt, bei denen er eine ganze Reihe von Fakten aus der Entstehungszeit und der Interaktion zwischen den *Census*-Gründern Fritz Saxl, Richard Krautheimer und Karl Lehmann-Hartleben ans Licht gefördert hat. Diesen Beitrag hat er im ersten Heft des *Pegasus* publiziert.¹⁷ Auch für seinen langen Nachruf auf Phyllis Pray Bober hat er dem *Pegasus* in seinem Heft 4 den Vorrang vor anderen Publikationen gegeben, um Phyllis im Organ des von ihr begonnenen Projektes zu ehren. Der Text ist erneut ein Stück Wissenschaftsgeschichte eines Zeitzeugen.¹⁸

Joe Trapp (Abb. 1) stammte aus Carterton, einer kleinen Stadt in der Nähe von Wellington in Neuseeland, wo er studiert und erste Berufserfahrung als Bibliothekar erworben hatte. 1951 kam er nach England und begann, als Dozent an der Universität in Reading zu lehren. Nach Abschluss ihres Studiums folgte ihm schon bald Elayne Falla, die er nach kurzer Zeit heiratete und ihn auf allen Stationen seiner Karriere bis zuletzt mit sehr gewinnender Freundlichkeit unterstützt hat. An der Universität von Reading lernte er D. J. Gordon kennen, der durch seinen Austausch mit Fritz Saxl und anderen deutschen Emigranten sehr geprägt war. Unter seinem Einfluss wechselte Trapp schon 1953 als Bibliotheksassistent unter Otto Kurz (1908–1975) ans Warburg Institute. 1966 stieg er als Nachfolger von Alphons Barb zum Bibliothekar und schließlich 1976 zum Direktor auf. Die Wertschätzung, die ihm und seiner Arbeit allgemein entgegengebracht wurde, äußert sich in den vielen Ämtern, die er auch über seine Pensionierung im Jahre 1990 hinaus innehatte, z. B. als »Foreign Secretary of the British Academy«, als Vorsitzender und »Trustee« der »Lambeth Palace Library«, als Beiratsmitglied des Victoria & Albert Museum, der British Library und des »Panizzi lectures selection committee« sowie als »Reader in bibliography« an der Universität Oxford¹⁹ und in den Beiträgen zu seiner Festschrift, die zu seinem 65. Geburtstag erschienen ist und mit ihrem

Thema »England and the Continental Renaissance«²⁰ Aspekte zu einem Forschungsgebiet von Joe Trapp zusammengestellt hat.

Zu seinen Publikationen zur englischen und italienischen Renaissance, vor allem zu Colet, More, Erasmus und Petrarca sowie zur Geschichte des Buches sind all die Veröffentlichungen zu zählen, die er als Herausgeber mit rastloser Sorgfalt betreut hat. Trotz seiner »Apology of Sir Thomas More« von 1979 ging ihm der Ruf voraus, dass er seine eigenen Bücher vernachlässige, weil er in die anderer so viel Arbeit steckte.

Mit diesem Gemeinsinn erzeugte Joe Trapp am Warburg Institute ein Arbeitsklima, wie man es sich in der berühmten Republik der Gelehrten erträumt. Er hatte an jenem Ort viele der deutschsprachigen Wissenschaftler und Emigranten kennen gelernt, die auf der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime aus Deutschland auswandern mussten und im Ausland nicht nur intellektuell eine eigene kreative Atmosphäre erzeugten. Auch wenn ihre Zahl am Warburg Institute mit der Zeit immer geringer wurde, gelang es Trapp als Direktor, diese Atmosphäre unter seinen neuen Mitarbeitern zu erhalten. Zu seinem unmittelbaren persönlichen Einsatz, an dem immer auch seine lebenswürdige Frau Elayne beteiligt war, gehörte, dass sie sogar ihre Gastfreundschaft im Trappschen Haus in der Vyner Road mit seinem schönen Garten anboten. Solange der *Census* ohne Finanzierung war, habe ich während meiner Londoner Aufenthalte mehrfach dort gewohnt. Der Begriff der Institutsfamilie ist zu abgegriffen, um ihn auf Joe Trapps Engagement anzuwenden. Vielleicht sind es eher der Teamgeist des aktiven Rugby- und Cricket-Spielers, die ihn dazu veranlassten, die persönlichen Probleme der jungen Mitarbeiter des Institutes ebenso anzupacken wie die alten Mitarbeiter im Institut präsent zu halten oder für sie im Alter zu sorgen. Der langjährige Einsatz, immer gemeinsam mit seiner Frau Elayne, für Adelheid Heimann († 1999) ist genauso wenig ein Einzelfall wie seine Lesung aus Ciceros »De senectute« bei der Beerdigung von Nicolai Rubinstein († 2002). Viele seiner älteren Kollegen und Freunde aus dem Institut sahen in Joe Trapp die Vertrauensperson, die sie baten, ihren Nachlass zu verwalten bzw. ihren letzten Willen auszuführen. Trapps letzter veröffentlichter Text ist der Nachruf auf Anne Marie Meyer, seine langjährige Mitarbeiterin als »Registrar« des Warburg Institute, im Annual Report 2004–2005. In ihm wird die Wechselwirkung zwischen Persönlichkeiten noch einmal spürbar, die das Klima des Warburg Institute geprägt haben, das er nicht nur hinterlassen hat und das bis heute immer noch spürbar ist.

Joe Trapp hat als Bibliothekar Aby Warburgs »Gesetz der guten Nachbarschaft« der Bücher perfekt umgesetzt, wonach der Benutzer der Bibliothek nicht nur die Bücher finden muss, die er gesucht hat, sondern darüber hinaus diejenigen, die er braucht, auch wenn er sie noch gar nicht gekannt hat. Das konnte nur gelingen, wenn sie in der Nähe aufgestellt waren. Er ist diesem Gesetz trotz aller Sicherheits- und Diebstahlvorschriften treu geblieben. Für Trapp war der unmittelbare Zugriff auf das Buch möglichst für jedermann oberstes Gebot, und er schätzte den wissenschaftlichen Wert eines Buches immer höher ein als den Marktwert. So finden sich auch viele Altdrucke im Freihandbereich der warburgschen Regale. Das Prinzip der guten Nachbarschaft übertrug er auf die Wissenschaftler und Gäste des Warburg Institute und der allgemeine Zugriff auf die Materialien war sein Leitgedanke bei der Förderung des *Census*.

Joe Trapp betrachtete eine kleine Bleistiftzeichnung von Max Liebermann (Abb. 2), die bei der Übersiedelung der Bibliothek Warburg aus Hamburg mit nach London gekommen war und die auf seinem Schreibtisch stand,²¹ als sinnfällige Insignie seines Amtes als Direktor. Das fast unscheinbare aber ausdrucksstarke Blättchen hatte der Berliner Maler Aby Warburg geschenkt, wie dieser eigenhändig auf der Rückseite vermerkt hat: »Geschenk von Max Liebermann. gez[eichnet] im Rest[aurant] Pupp im Mai 1906. Wbg« (Abb. 3). Es zeigt parlierende Gäste der gehobenen Gesellschaft, die der Künstler mit spitzem Stift beobachtet hat, vielleicht in dem berühmten Karlsbader Nobelhotel Pupp. Ob Warburg und Liebermann sich dort getroffen haben oder wo sie sich begegnet sind – Liebermann malte in den Jahren 1905 und 1906 sein Gruppenbild des »Hamburger Professorenkonvents«²² –, kann anderweitig nachgeschlagen werden. Für Joe Trapp ist es charakteristisch, dass er kein Porträt Warburgs ausgewählt hatte, sondern eine flüchtige Impression, hinter der sich – im wahrsten Sinne des Wortes – greifbar eine persönliche Begebenheit zweier Protagonisten des kontinentalen Kulturlebens jener Zeit verbarg. Hierin manifestiert sich, wie unauffällig, sympathisch und dennoch wie tief Joe Trapp wirklich in der Kultur Aby Warburgs verwurzelt war. Er bezeichnete es als seine größte Betrübnis, dass er den 1948 verstorbenen Fritz Saxl nicht mehr habe persönlich kennen lernen können; denn er teilte die gleiche Auffassung seiner Aufgabe und des von ihm geforderten Einsatzes als Bibliothekar und als Direktor. Über alle seine anderen Leistungen hinaus hat er es in seinen Verdiensten um den *Census* dem von ihm so geschätzten Vorbild nicht nur gleichgetan, sondern er hat es übertroffen.

2 Max Liebermann: Gäste im Restaurant Pupp (in Karlsbad ?), Zeichnung, 1906; London, Warburg Institute, Archiv

3 *Aby Warburg: Notiz auf der Rückseite der Zeichnung von Max Liebermann*

ANMERKUNGEN

- 1 Arnold Nesselrath: Ruth Rubinstein 30.6.1924–30.5.2002, in: *Pegasus* 4 (2003), S. 180–181.
- 2 Ernst H. Gombrich: From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, vol. II, S. 71–82, (wieder abgedruckt in: Ernst H. Gombrich: *The Heritage of Apelles*, London 1993, S. 93–110).
- 3 Vgl. dazu Howard Burns, Linda Fairbairn, Bruce Boucher: *Andrea Palladio 1508–1580. The portico and the farmyard*, London 1975.
- 4 Philip Pouncey, John Gere: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and His Circle*, London 1962.
- 5 Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993 (Studies of the Warburg Institute XLI).
- 6 Gunter Schweikhart: *Der Codex Wolfegg*, London 1986 (Studies of the Warburg Institute XXXVIII).
- 7 Nesselrath 1993 (Anm. 5).
- 8 Arnold Nesselrath: *The Census of Antique Works of Art and Architecture Known to the Renaissance*, in: *Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers of the Conference*, Vol. II, Pisa/Los Angeles 1984, S. 88; Arnold Nesselrath: *Aktueller Stand des Census of Works of Antique Art and Architecture Known to the Renaissance. Erfassung der in der Renaissance bekannten antiken Monumente in Wort und Bild am Warburg Institute und an der Bibliotheca Hertziana*, in: *Museum und Wissenschaft*, Köln 1990, S. 215–222; J. B. Trapp: *The Census: Its past, its present and its future*, in: *Pegasus* 1 (1999), S. 19–20.
- 9 Mit seiner einleitenden Wendung: »If I fall under a bus ...« zog er mich ins Vertrauen der komplizierten Verwaltung des *Census*, ohne dabei Konsequenzen der administrativen Verantwortung dafür abzugeben.
- 10 Carlos A. Picon: *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English Private Collections*, London 1983.
- 11 J. B. Trapp: *The Grave of Virgil*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LVII* (1984), S. 1–31; J. B. Trapp: *Virgil and the Monuments*, in: *Proceedings of the Virgil Society XVIII* (1986), S. 1–17.
- 12 *Census*, RecNo. 62752: Stockholm, Königliche Bibliothek, Boissard Ms, Cod. Holm., inv. S 68.
- 13 *Census*, RecNo. 233314: Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. des imprimés, (Boissard Ms), Ms. Lat. 12509.
- 14 S. u. a. seine Beiträge in: *Contemporaries of Erasmus. A biographical Register of the Renaissance and Reformation*, hg. von Peter G. Bietenholz, vol. I–III, Toronto 1985–1987; J. B. Trapp: *Erasmus, Colet and More: The Early Tudor Humanists and their Books*, London 1991 (The Panizzi Lectures, 1990); J. B. Trapp: *Erasmus on William Grocyn and Ps-Dionysius: A Re-Examination*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LIX* (1996), S. 294–303; J. B. Trapp: *Erasmus und Rom, Bildnisse des Erasmus und die »Adagia« von Erasmus*, in: *Kunst und Kultur des Hochrenaissance*, Bonn 1998, S. 407–411.
- 15 S. dazu die zusammenfassende Publikation: J. B. Trapp: *Studies of Petrarch and his Influence*, London 2003 und im Druck: *The Illustration of Petrarch 1375–1975*, Oxford.
- 16 Die Rede ist publiziert im Annual Report 1989–1990 des Warburg Institute, S. 26–28.
- 17 Trapp 1999 (Anm. 8).
- 18 J. B. Trapp: Phyllis Pray Bober 2. 12. 1920–30. 5. 2002, in: *Pegasus* 4 (2003), S. 167–177.

- 19 Diese und weitere Informationen stammen aus der Einleitung von Eduard Chaney and Peter Mack in: *England and the Continental Renaissance – Essays in Honour of J. B. Trapp*, hg. von Eduard Chaney, Peter Mack, Woodbridge 1990, der Rede von Ernst Gombrich im *Annual Report 1989–1990* (Anm. 16), dem Nachruf von Frank Kermode im *Guardian* vom 27. 7. 2005 und einem Lebenslauf, den mir Elayne Trapp freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.
- 20 S. dazu Anm. 19.
- 21 Heute wird sie im Archiv des Institutes aufbewahrt.
- 22 Das Gemälde befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle; die Studien dazu, meist ebenfalls in Hamburg, passen stilistisch zu der Londoner Zeichnung. Vgl. dazu Sigrid Achenbach, Matthias Eberle: *Max Liebermann in seiner Zeit*, München 1979, S. 332–335.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: Warburg Institute, Photographic Collection, Ian Jones.

L'ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART ITALIEN (AHAI) est née en 1994 grâce à un groupe d'historiens de l'art soucieux de partager avec un large public d'universitaires, de chercheurs et d'amateurs, leur passion pour l'art italien, de l'Antiquité à nos jours.

Dès sa création, l'AHAI a bénéficié du soutien et de la collaboration généreuse de l'Institut Culturel Italien à Paris. De prestigieuses institutions françaises et étrangères comptent parmi ses membres, comme la Fondation Custodia, la Fondazione Roberto Longhi, le Metropolitan Museum of Art, ou encore le Kunsthistorisches Institut Florenz.

Lieu d'échanges et de débats, l'AHAI souhaite refléter la variété et la vivacité des études sur l'art italien. Elle organise chaque année des colloques, des conférences et des présentations de livres nouvellement parus. Des voyages ainsi que des visites d'expositions et de monuments, sont régulièrement programmés.

Pour diffuser ces études et promouvoir les recherches les plus récentes, l'AHAI publie tous les ans une revue scientifique, le *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, diffusée dans les principales bibliothèques en Europe et aux Etats-Unis.

Si vous souhaitez contribuer à une meilleure diffusion des études sur l'art italien, recevoir notre programme d'activités et le *Bulletin de l'AHAI* vous pouvez adhérer à l'Association en faisant parvenir votre cotisation annuelle à l'adresse suivante:

AHAI – Institut Culturel Italien
50 rue de Varenne 75007 Paris – France
<http://artitalien.free.fr>

Adhésion: membre 25 €, couple 40 €, étudiant 10 €, institution 50 €
(les chèques doivent être libellés à l'ordre de l'AHAI)

Les *Bulletin de l'AHAI* n° 1 à 4 et 6 à 10 sont encore disponibles. Pour en faire la demande ou avoir des renseignements, écrire à cette même adresse postale ou par e-mail.

