

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 9 · 2007

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

[www.census.de](http://www.census.de)

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

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

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

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

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

ISSN 1436-3461

## INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Die Berliner Handschrift von Battista Brunelleschi <i>Heikki Solin</i>	9
Un Ritratto dall'antico di Parmigianino <i>Marzia Faietti</i>	47
Laokoon-Darstellungen in der ›maiolica istoriata‹ <i>Timo Strauch</i>	73
»Vi è ancho un' altra statua di bronzo vestita in pie con una mano sporta in fuori: la chiamano volgarmente la zingara, per quello habito, che tiene [...]«. Zur Rezeption des kapitolinischen »Camillus« im 16. Jahrhundert <i>Michail Chatzidakis</i>	117
Andrea Palladio's »L'antichita di Roma« of 1554 <i>Margaret Daly Davis</i>	151
Adonis als Narziss: Provenienz und Bedeutungswandel einer Statue aus der Sammlung Cesarini <i>Lothar Sickel</i>	193
Vom langen Leben der Bilder. Wahrnehmung der Skulptur und ihrer Reproduktionsverfahren in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts <i>Stefanie Klamm</i>	209
L'Association des Historiens de l'Art Italien (AHAI)	229



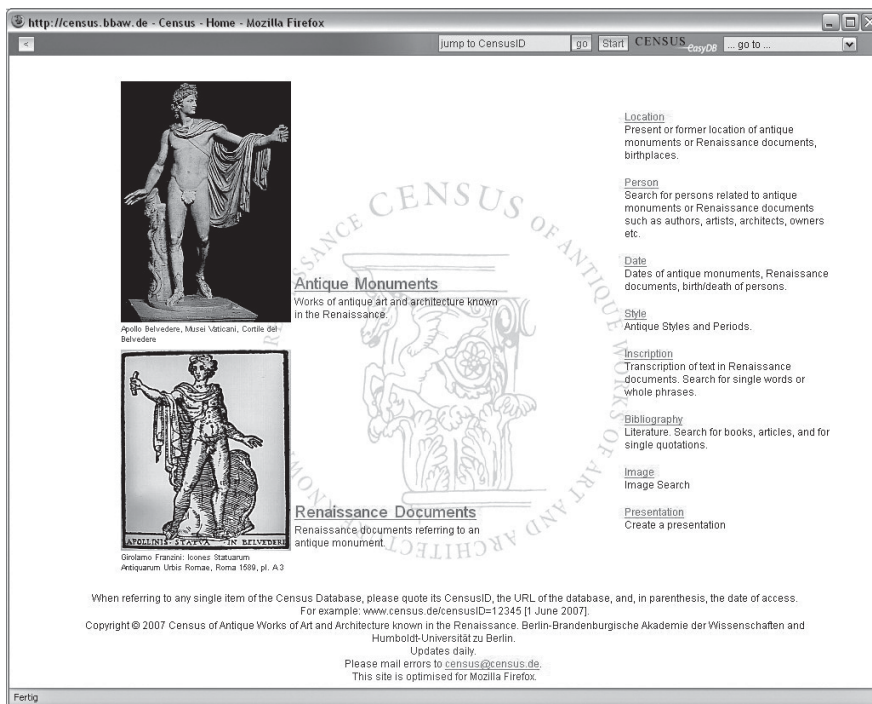
»101 Things to Do with an Old Torso« lautet der Titel der Festrede, die Jennifer Montagu vom Warburg Institute in London anlässlich des 60. Geburtstages des *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance* am 6. Juni 2007 in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (BBAW) hielt. Selten wohl ist mit der metaphorischen Zahl 101, die für eine schwer überschaubare Menge steht, ein treffenderes Zeichen für ein Jubiläum gewählt worden, bietet doch die *Census*-Datenbank mit ihren etwa 6600 verzeichneten antiken Monumenten, die mit über 33 000 Bild- und Schriftzeugnissen verknüpft sind, ein schier unbegrenztes Abfrage- und Forschungspotential.<sup>1</sup>

Die öffentliche Feier konnte gemeinsam mit einem wichtigen Schritt in die Zukunft begangen werden. Dass der *Census* den Zugang zu seiner Datenbank seit dem 6. Juni 2007 nicht mehr nur den Mitarbeitern der Arbeitsstelle sowie Abonnenten offeriert, sondern weltweit freie Nutzung garantiert, kommt einer zweiten Gründung gleich. Dank der finanziellen Unterstützung der BBAW und der tatkräftigen Mithilfe der Mitarbeiter der akademieinternen Initiative TELOTA<sup>2</sup> ist es gelungen, die Datenbank in ein neues Softwaresystem zu überführen und unter [www.census.de](http://www.census.de) im Internet freizuschalten (Abb. 1). Damit wurde die Initiative der achtziger Jahre, als der *Census* als ein Avantgardeprojekt der Geisteswissenschaften neue Wege in der Nutzbarmachung der elektronischen Datenverarbeitung ging, fortgeführt.

Die Freischaltung erfolgt nach den Kriterien der »Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities«, deren Anliegen der kostenfreie und öffentliche Zugang zu wissenschaftlichen Ergebnissen über das Internet darstellt.<sup>3</sup> Die komplexe Struktur erlaubt sowohl einfache Objektanfragen wie auch Tiefenerschließungen, die von einer neu konzipierten Online-Hilfe begleitet werden.

Schließlich ist die hervorragende Wahrnehmung des *Census* auch dadurch dokumentiert, dass er in der Ausstellung besonders erfolgreicher Projekte der Geisteswissenschaften, die von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften aus Anlass des »Jahres der Geisteswissenschaften« am 21. Juni 2007 im Pergamonmuseum und im Alten Museum zu Berlin eröffnet wurde, präsent war.<sup>4</sup>

Die Beiträge des vorliegenden Bandes umfassen verschiedene Epochen (15.–19. Jahrhundert) wie auch Gattungen (von der Zeichnung zur Majolika)



1 Startseite der Census-Datenbank (Screenshot)

und Disziplinen (Archäologie bis Wissenschaftsgeschichte); sie reichen von der Deutungsgeschichte des »Camillus« vom Kapitol über die Umdeutung des »Adonis« der Sammlung Cesarini in »Narziss«, die Erschließung eines antiken Vorbildes Parmigianinos, die Vorstellung einer bislang weitgehend unbekannt, bedeutenden Berliner Handschrift, die Analyse eines den römischen Antiken gewidmeten, wenig beachteten Buches von Andrea Palladio, die Transformation der Laokoon-Gruppe in Majolika des Kunstgewerbes sowie schließlich bis zur disziplinen- und mediengeschichtlichen Analyse der Reproduktionsweisen antiker Skulptur im 19. Jahrhundert.<sup>5</sup>

Der Band versucht mit seinen Beiträgen, der Metaphorik der 101 Formen des Umganges mit der Antike in einer programmatisch weiten Weise gerecht zu werden.

Die Herausgeber

#### ANMERKUNGEN

- 1 Bettina Mittelstraß: ... um zu wissen, was sie wussten. Der »Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance« bietet im open access eindrucksvolle Einblicke in das Nachleben der Antike im 15. und 16. Jahrhundert, in: Die Akademie am Gendarmenmarkt, hg. von Günter Stock, Berlin 2007, S. 19–26.
- 2 The electronic life of the academy: <http://www.telota.de> [10.11.2007].
- 3 <http://oa.mpg.de/openaccess-berlin/berlindeclaration.html> [10.11.2007].
- 4 Sprache Schrift Bild. Language.script.image: Approaches to our cultural memory. Wege zu unserem kulturellen Gedächtnis, hg. von der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2007, S.35–37 (Charlotte Schreier).
- 5 In den folgenden Beiträgen sind Werke, die in der *Census*-Datenbank enthalten sind, mit ihrer *CensusID* zitiert. Sie können mit ihren Abbildungen in der Datenbank direkt aufgerufen werden, indem man die ID in das »jump to *CensusID*«-Feld der oberen blauen Menüleiste eingibt.





Battista Brunelleschi war ein wenig bekannter Geistlicher und Gelehrter im Florenz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist, einen Überblick darüber zu geben, was man von ihm weiß, und vor allem seine in der antiquarischen und epigraphischen Forschung bisher vernachlässigte Berliner Handschrift vorzustellen.

Alles was über die Person Brunelleschis bekannt ist, beruht auf Informationen aus seinem eigenen Werk, von dem drei autographe Handschriften sowie die Lebensbeschreibung des Märtyrers S. Rossore überliefert sind. Darüber hinaus sind in einem weiteren Manuskript einige Aufzeichnungen über ihn erhalten: »Aus Piero di Zanobi Brunelleschi sind geboren unser Gio. Battista, Priester im Jahre 1518, Piero, im Jahre 1514 mit einer Caterina di Rinaldo aus Borgo Rinaldi verheiratet, und Lionardo, im Jahre 1520 mit Marietta Tochter von Francesco Marchi, verheiratet.«<sup>2</sup>

Die drei autographen Handschriften sind:

- 1) Florenz, Biblioteca Marucelliana: Codex Marucellianus A 78. 1 (im Folgenden Marucell. abgekürzt).<sup>3</sup> Er enthält Zeichnungen u. a. von antiken Monumenten, Dekorationen von Fußböden, Wänden, Dächern, Kapitellen und meistens beschrifteten Grabaltären (fol. 3–39), Transkriptionen antiker Inschriften, vor allem aus Rom (fol. 50–77), sowie aufgeklebte Kupferstiche mit antiken Denkmälern (fol. 92–94). Auf fol. 2v ist zu lesen: »Questo libro a scripto e dipinto in Firenze et in Roma de Brunelleschis fiorentino della ciptà di Fiorenze. Fatto e cominciato oggi questo dì XX di Maggio 1509.«<sup>4</sup> Diese Handschrift ist von den Herausgebern des Berliner Corpus Inscriptionum Latinarum ausgewertet worden,<sup>5</sup> bei dessen Vorarbeiten sie sich als eine nützliche Quelle erwiesen hat, denn sie stellt eine editio princeps für eine Anzahl von Inschriften dar, deren Text sorgfältig in Majuskeln wiedergegeben ist.<sup>6</sup> Die Handschrift ist auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht wertvoll und hat kürzlich als Quelle der Kenntnis und Rezeption antiker Kunst im 16. Jahrhundert erneut Interesse auf sich gezogen.<sup>7</sup>

- 2) Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d (im Folgenden Berol. abgekürzt).<sup>8</sup> Diese Handschrift wird nachstehend näher gewürdigt.
- 3) Biblioteca Apostolica Vaticana: Codex Vaticanus Latinus 6041, 1 (im Folgenden Vatic. abgekürzt).<sup>9</sup> Er trägt den Titel »Epitaphia moderna Urbis reperta per me dominum Baptistam Petri de Brunelleschis de Florentia die decima Septembris 1514«. Diesem Vorhaben blieb der Autor nur kurze Zeit treu: Epitaph-Abschriften sind lediglich auf den ersten vier Blättern zu finden, am Anfang stehen stadtrömische Inschriften aus humanistischer Zeit. Die übrigen enthalten Kollektaneen verschiedensten Inhalts, darunter zum Beispiel »stationes et indulgentiae urbis Romae« (fol. 39v–52v), »numerus praelatorum sanctorum divi patris nostri Benedicti« (fol. 52v–58v). Zwei weitere Inschriftenserien stadtrömischer Epitaphien (fol. 23–32 und 58–64v) sind kaum von Originalen kopiert. Die Notizen beziehen sich auf zahlreiche Städte: neben Rom auf Augsburg, Bremen, Ravenna, Verona, Konstantinopel, Venedig, Mailand, Padua, Pisa, Florenz, Neapel, Capua und Arezzo.<sup>10</sup> Brunelleschi hat dieser Handschrift auch einige altchristliche Inschriften einverleibt, die er aus der von Poggio Bracciolini gefertigten Abschrift des berühmten Codex Einsiedlensis übernahm.<sup>11</sup>

Außer den drei Handschriften verfasste Brunelleschi ein Werk in Versen, »La rappresentazione di S. Rossore martire«, das 1559 in Florenz publiziert wurde und dessen Gegenstand das Martyrium des sardischen Märtyrers Luxorius (vermutlich im Pisaner Gebrauch später San Rossore) ist.<sup>12</sup>

Aus den genannten Werken lassen sich Informationen über Leben und Person von (Giovanni) Battista Brunelleschi wie folgt zusammenfassen: Er war Florentiner, sein Vater hieß Pietro.<sup>13</sup> Er war verwandt mit dem Architekten und Bildhauer Filippo Brunelleschi (1377–1446): »Filippo Brunelleschi della casa mia«. <sup>14</sup> Ferner wurde schon oben festgestellt, dass er Priester war, vielleicht zum Benediktinerorden gehörig.<sup>15</sup> Spätestens ab Mai 1509 bereitete er eine Reise nach Rom vor, wie aus den schon zitierten Worten »Questo libro ... fatto e cominciato oggi questo dí XX di Maggio« 1509 im Marucell. fol. 2v hervorgeht. Zu diesem Zeitpunkt dürfte er noch relativ jung gewesen sein, wenn er 1518 Priester wurde. Seine Reise steht wohl mit der mediceischen Partei in Zusammenhang, der er möglicherweise angehörte.<sup>16</sup> Wann er zum ersten Mal nach Rom reiste, ist nicht belegt, doch scheint er im Jahre 1509 in der Ewigen Stadt gewelt zu haben, da er die von ihm abgeschriebenen In-

schriften CIL VI 369, 1231a, 1238 als in diesem Jahr entdeckt angibt.<sup>17</sup> Aus Berol. fol. 1 (die Stelle wird im Folgenden wiedergegeben) geht zudem hervor, dass er 1511 in Rom war, um Inschriften zu sammeln oder wenigstens die schon (aus anderen Quellen) gesammelten zu bearbeiten. Ganz sicher war er am 16. November 1512 dort, denn an diesem Tag kopierte er die in dem zu Ehren Julius II. errichteten Bogen eingehauenen Inschriften.<sup>18</sup> Im Dezember desselben Jahres hat er in Rom die Hinrichtung einiger Mörder beobachtet.<sup>19</sup> Er blieb dort zumindest bis zur Krönung Leos X. im April 1513.<sup>20</sup> Und sicher war er dort am 22. März jenes Jahres, wie aus seiner Transkription von CIL VI 1815 hervorgeht.<sup>21</sup> Dies ist alles, was man über sein Leben weiß. Jedenfalls fiel seine ἀκμῆ in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Berliner Handschrift mit der Bezeichnung »Epitaphia urbis« auf dem Buchrücken wurde im Jahre 1963 restauriert und in braunes Leder gebunden. Ihre Geschichte bleibt teilweise im Dunkeln. Wir wissen nur, dass sie sich früher in Neapel befand; ihre erste Erwähnung geht auf das Jahr 1750 zurück, als sie Paolo M. Paciaudi in der Biblioteca dei Teatini in Neapel anzeigte.<sup>22</sup> Dann war sie lange Zeit verschollen,<sup>23</sup> bis sie 1911 auf dem Florentiner Antiquitätenmarkt auftauchte und im selben Jahr von T. De Marinis an die Königliche Bibliothek zu Berlin für 450 Lire (unter Katalogpreis) verkauft wurde.<sup>24</sup> Abgesehen von einer flüchtigen Bemerkung von Christian Hülsen<sup>25</sup> wurde sie in der epigraphischen Forschung nirgends verwertet. Erst Antonio Giuliano hat sie in seiner 1971 erschienenen Studie ausführlicher gewürdigt und auf die Notwendigkeit ihrer gründlichen Analyse, auch in epigraphischer Hinsicht, hingewiesen.<sup>26</sup> Dieser Anregung folgend, begann ich Ende der siebziger Jahre mich mit der Handschrift zu beschäftigen, konnte aber aus verschiedenen Gründen ihr Studium, dessen Ziel ihre kritische Edition ist, erst vor kurzem wieder aufnehmen.<sup>27</sup> Im Folgenden sei kurz auf ihren Inhalt und ihre Beschaffenheit eingegangen.

Sie besteht aus 204 Blättern.<sup>28</sup> Auf fol. 1 trägt das Buch folgenden Titel: »Epitaphia antiquissima reperta sunt in alma urbe et in multis aliis partibus orbis per me dominum Baptistam Petri Zenobii de Brunelleschis de Florentia; die decimaquarta Septembris 1511 in urbe« (die Wörter »die« und »urbe« in Rasur). Unmittelbar danach beginnen die Exempla der Inschriften mit der bilingualen CIL VI 12652 = IG XIV 1892 = Moretti IGUR 1250, von der auf fol. 1 der lateinische und griechische Text der Vorderseite samt der ersten Zeile der lateinischen Übersetzung des griechischen Gedichts, vorangegangen vom Wort »Expositio« und »Hedera«, wiedergegeben sind (die Wiedergabe des restlichen

Teils der Inschrift setzt fol. 1v–2v fort). Unter dieser ersten Zeile der lateinischen Übersetzung findet sich eine Vignette mit einem schmiedenden Satyr.<sup>29</sup>

Vorangestellt ist fol. 1 das in Berlin geschriebene »Vortitelblatt« (fol. 1r) mit Angabe der Signatur und des Eingangs in die Sammlungen der Königlichen Bibliothek sowie einem alphabetischen Verzeichnis der Herkunft der Inschriften »Epitaphia extra urbem sunt sequentia« (fol. 1v–11r). Auf fol. 11v (Abb. 1) ist ein Grabaltar, versehen mit einem Kranz und zwei Elefantenköpfen mit Stoßzähnen, in Nachahmung des römischen Bukranions, gezeichnet. In dem Dreieck zwischen den Elefantenköpfen und dem Kranz findet sich die Inschrift ·EREPTO·FA/TIS·INI/QVISSI/MI/S.<sup>30</sup> Sie stellt den Schlussteil von CIL VI 15077 »Ti. Claudio / Fortunato / erepto fatis / iniquissimis« dar.<sup>31</sup> Brunelleschi's Text stammt sicher von dieser Inschrift.<sup>32</sup> Als Quelle könnte etwa Fra Giocondo<sup>33</sup> oder ein ähnlicher Autor gedient haben, denn es ist unwahrscheinlich, dass Brunelleschi den Schriftträger selbst gesehen hat.<sup>34</sup> Die Dekoration des von Brunelleschi wiedergegebenen Grabaltars weist große Unterschiede zum Schriftträger von CIL VI 15077 auf. Eine Zeichnung von diesem fehlt zwar in all den älteren Quellen, die den Text der Inschrift überliefern und die Brunelleschi verwenden konnte (etwa Fra Giocondo, Sabino, Mazzocchi), doch ist eine Zeichnung des Grabaltars in dem um 1491 in Florenz in der Werkstatt Domenico Ghirlandaios oder, wie man heute anzunehmen geneigt ist,<sup>35</sup> im Umkreis des Giuliano von Sangallo entstandenen Codex Escorialensis enthalten.<sup>36</sup> Die Zeichnung hätte Brunelleschi bekannt sein können, denn die hauptsächlich ikonographischen Quellen, so wie sie in Brunelleschi's Marucellianus in Erscheinung treten, sind auf das vom Codex Escorialensis vertretene florentinische Umfeld zurückzuführen. Ob Brunelleschi aber eine Zeichnung des Grabaltars von CIL VI 15077 als Vorlage gedient hat, die er umgewandelt hat, oder ob er nach anderen Vorlagen oder aber der eigenen Fantasie gezeichnet hat, lässt sich nicht hinreichend klären.<sup>37</sup>

Über den Altar hat Brunelleschi ein von ihm selbst verfasstes Gedicht in kursiver Schrift gesetzt:

Quae descripta legis priscae monumenta ruinae  
effinxi Ausonio nescius ore loqui,  
ut tibi prodessem; tu si quid forte legendo  
offensum offendes, parcito marmoribus:  
culpa mea est, falso ignosces, et si bonus addes  
talem animum, haud nobis expedit esse rudem.

*1 Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 11v*

Damit wendet er sich an den Leser: »Die alten Monumente, über die du hier liest, die habe ich wiedergegeben, ohne Latein sprechen zu können, um dir nützlich zu sein; wenn du dort etwas Anstößiges findest, beschuldige dessen nicht die Marmore: die Schuld ist meine, verzeih' mir wegen der Irrtümer, und auch wenn du wohlwollend bist, ist es für uns nicht angebracht, ungeschickt zu sein.«<sup>38</sup> Das metrisch fehlerlose Epigramm gibt typisch zeitgenössische Gedankengänge wieder, kann aber nicht als große Poesie qualifiziert werden.

Über dem Epigramm finden sich zwei *Tabellae ansatae* und darin zwei Monogramme, zu verstehen vielleicht als »*senatus consulto*« und »*res publica*«.

Nach der Überschrift auf der nächsten Seite beginnen unmittelbar die Exempla der Inschriften (Abb. 2). Zuerst folgt eine Reihe von stadtrömischen Texten (fol. 1–46). Ab fol. 46v bis fol. 50v ist eine Reihe von Inschriften aus der nächsten Nähe Roms, aus *Latium vetus*, verzeichnet. Dann folgen Texte aus Südlatium und anderen Gegenden Italiens (fol. 50v–75v). Auf fol. 75v unten findet sich der erste Text aus einer Provinz, aus Aragonien (CIL II 382\*: »in Aragonia«). Dann geht es weiter mit Inschriften gemischter Provenienz aus den westlichen Provinzen, aus *Illyricum* und aus Italien. Der erste Text aus der östlichen Reichshälfte taucht auf fol. 80v–81 auf: CIL III 453 = 6985 »apud Amastron«.<sup>39</sup> Auf fol. 99 unten beginnt erneut eine stadtrömische Serie bis fol. 122v; auf demselben Blatt unten folgt eine weitere Reihe von Texten gemischter Provenienz. Die stadtrömische Serie wird auf fol. 133 wieder aufgenommen und reicht bis zum Schluss (fol. 179v), durchsetzt mit einzelnen nicht-stadtrömischen Stücken.<sup>40</sup>

Nach der Edition der Inschriften folgt der Index der Incipit in alphabetischer Ordnung, versehen mit der Überschrift »*Tabula huius libri per alphabetum*« (fol. 180–202v). Jeder Buchstabe beginnt auf einer eigenen Seite; deshalb leuchtet es ein, dass Z – vielleicht nachträglich – auf einer eigenen, letzten, unnummerierten Seite hinzugefügt wurde, auch wenn auf der vorhergehenden Seite im Anschluss an V genügend Platz gewesen wäre.<sup>41</sup>

Die Gesamtzahl der Exempla ist – wenn wir richtig gezählt haben – 1063. Die Transkriptionen sind in zügiger und eleganter Kursive ausgeführt, wobei die griechischen Inschriften in Majuskelschrift angegeben sind. Ansonsten benutzte Brunelleschi Großbuchstaben nur in Ausnahmefällen, in denen eine bestimmte Sequenz aus den Anfangsbuchstaben von Wörtern besteht,<sup>42</sup> und in den meisten der wenigen Zeichnungen (fol. 7, 9, 34, 120v, 121; hingegen ist die Schrift der Zeichnung auf fol. 132 in Kleinbuchstaben gehalten). Gelegent-

2 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 1r*

lich verwendete Brunelleschi Großbuchstaben, um wichtige, möglicherweise schon im Original größer geschriebene Worte oder Namen hervorzuheben.<sup>43</sup> Eine kurze Inschrift kann auch ganz in Majuskeln wiedergegeben sein, wie *VRBIS AETERNAE* in fol. 41 (CIL VI 32083).<sup>44</sup> Einen Sonderfall stellt CIL VI 1815 auf fol. 174 dar: hier ist der ganze Text mit Großbuchstaben geschrieben, vielleicht um anzugeben, dass Brunelleschi den Text vom Original abgeschrieben hat.

Der gesamte Codex scheint von Brunelleschi selbst verfasst zu sein.<sup>45</sup> Nur auf fol. 61 hat eine fremde, ungeschickte Hand nach der Wiedergabe der von ihm gebrauchten Version des *Decretum Rubiconis* (CIL XI 30\*) hinzugefügt:

»Hoc edictum Caesar violavit, quum ponte transmisso ait: Iacta est alea, et Romam armatus petyt, subegitque« (Abb. 3).

Nun wollen wir den Inhalt des Codex näher betrachten. Zu Beginn (Abb. 4) steht ein alphabetisches Verzeichnis der Herkunftsorte der Inschriften mit dem Titel »Epitaphia extra Urbem sunt sequentia«<sup>46</sup>; gelegentlich sind im Verzeichnis auch Bezeichnungen von Urkunden wie »Donatio Tertulli D. Bened.« oder »Decretum Desi-

3 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 61r (Zeile 5–20)*

derij« enthalten. Jeder Ort steht normalerweise in einer eigenen Zeile, doch gelegentlich können in derselben Zeile zwei, sogar mehrere Orte verzeichnet sein. Das nach dem ersten Namen gesetzte »pag.« wird im Sinne von »Blatt« gebraucht. Die alphabetische Folge wird auf die in jener Zeit übliche Weise beachtet, so dass zwar alle mit einem Buchstaben beginnenden Namen zu-



4 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. Iv–Ilr*

sammenstehen, unter diesen aber keine Ordnung herrscht. Bei der Wahl des Stichwortes herrscht kein festes Prinzip; einige Ortschaften sind zweimal aufgeführt.<sup>47</sup> Das Verzeichnis ist relativ nachlässig mit einer Reihe von Irrtümern ausgeführt.<sup>48</sup>

Stellenweise weicht der Wortlaut im Verzeichnis von dem im Exemplum ab, ohne dass dadurch Missverständnisse entstehen.<sup>49</sup> Ferner fehlen im Verzeichnis viele in der Edition enthaltene Orte.<sup>50</sup>

Der Hauptteil der Handschrift mit den Exempla der Inschriften stellt einen interessanten Beitrag zu epigraphischen Studien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar. Anders als in den zwei anderen erhaltenen Notizbüchern hat Brunelleschi sich ausschließlich auf antike Inschriften beschränkt. Darauf weisen auch die Worte »Epitaphia antiquissima« in der Überschrift des Werkes auf fol. 1 hin. Allerdings hat er kein klares Programm entwickelt; seine Texte sind weder geographisch noch nach inhaltlichen Gesichtspunkten geordnet. Ein solches Sammelsurium ist auch anderen epigraphischen Sammlungen der Zeit nicht fremd. Brunelleschi hat seine Texte aus mehreren Quellen zusammengetragen und präsentiert sie in der Ordnung, in der sie ihm zufällig in die Hände

5 *Codex Berlinensis, Ms. lat.*  
*fol. 61 a d, fol. 127r*

gekommen waren. Er folgt nicht einmal den Ordnungen seiner hauptsächlichlichen Quellen. Auf diese Weise will er einerseits einen Beitrag zum Studium der Inschriften leisten und andererseits seiner Gelehrsamkeit Ausdruck verleihen.

Freilich findet sich in seiner Sammlung eine einzige Inschrift, die er als nachantik einordnet, das vermeintliche Dekret des Königs Desiderius von Italien aus der Zeit Karls des Großen (fol. 127r–128r; Abb. 5 mit fol. 127r). Das Dekret, dessen inschriftliche Kopie sich noch in Viterbo im Museo Civico befindet, ist jedoch eine plumpe Fälschung, verfasst von dem berüchtigten Annio von Viterbo gegen Ende des 15. Jahrhunderts (CIL XI 339\* ohne Text).<sup>51</sup> Woher Brunelleschi den Text kannte, ist nicht nachzuweisen, denn dieser war

noch im 16. Jahrhundert sehr verbreitet. Vielleicht hat er, wie auch sonst so oft, aus den Werken Fra Giocondos geschöpft.<sup>52</sup> Der Text findet sich aber auch in dem gedruckten Buch »Antiquitates« von Annio, das erstmals 1498 in Rom publiziert wurde.<sup>53</sup>

Ein Vergleich von Marucellianus und Berolinensis ist naheliegend. Nur selten kommen in beiden dieselben Inschriften vor. Von den im ersten Band von CIL VI (Nr. 1–3925) enthaltenen Inschriften bietet der Berolinensis 210 Exempla; von diesen sind im Marucellianus nur 29 enthalten.<sup>54</sup> Umgekehrt fehlen andere in den Marucellianus aufgenommene stadtrömische Inschriften im Berolinensis.<sup>55</sup> In den übrigen Bänden von CIL VI ist die Sachlage sicher nicht anders. Was die nicht-stadtrömischen Inschriften angeht, so ist der numerische Unterschied noch markanter: während der Marucellianus eine nicht sehr große Zahl von Texten aus Latium vetus, Mittelitalien und Gallien aufweist, erscheinen im Berolinensis Inschriften aus Süd-, Mittel- und Norditalien sehr zahlreich und auch die Provinzen, die westlichen wie die östlichen, sind im Berolinensis gut vertreten. Nur aus Tibur bietet der Marucellianus eine längere Serie (fol. 69–73v), die auch der Berolinensis fol. 168v–173,<sup>56</sup> aber nicht in der selben Ordnung, hat (in diese Serie sind irrtümlich einige Texte aus Rom und Trebula Mutuesca geraten);<sup>57</sup> vor der tiburtinischen Reihe findet sich in beiden eine kleine Gruppe stadtrömischer Texte (Berol. fol. 168 = Marucell. fol. 56v–57v). Ferner enthält der Marucellianus auf fol. 73v–75 eine Serie von pisanischen Texten, die allesamt auch im Berolinensis vorkommen (an zwei Stellen: fol. 77–77v und fol. 161v–162).<sup>58</sup> Sonst sind nur wenige Texte aus der Toskana, Brunelleschis Heimatprovinz, im Marucellianus enthalten, ja nur drei aus Arezzo.<sup>59</sup> Um das Bild zu vervollständigen, enthält der Marucellianus zwei Texte aus Ostia (CIL XIV 439, 1554), die beide auch im Berolinensis (fol. 149) erscheinen, während dieser andere im Marucellianus fehlende ostiensische Inschriften aufweist.<sup>60</sup>

Das Programm der zwei Sammlungen ist also schon in geographischer Hinsicht sehr verschieden; aber auch sonst weisen sie beträchtliche Unterschiede auf. Während der Marucellianus in erster Linie eine kleinere Auswahl dem Zeitgeschmack entsprechend als »wichtig« und »schön« definierbarer Denkmäler dem Leser mit einer gewissen Sorgfalt bereitstellt, ist der Berolinensis mehr ein Notizbuch, in dem Brunelleschi allerlei Dinge, die ihm zur Hand waren, gesammelt und nicht immer mit gebührender Sorgfalt bearbeitet hat. Einigen Schwächen sind wir schon begegnet, auf weitere werden wir noch zu sprechen kommen.

Brunelleschis Latein ist im Großen und Ganzen klar und fehlerlos. Einige orthographische Entgleisungen sind verzeihlich, wie etwa der vom Italienischen her bedingte Gebrauch von »s« anstelle von »x« oder »bs«. <sup>61</sup> Auch einige syntaktische Besonderheiten sind nicht gravierend, wie etwa Unstimmigkeiten bei Ortsnamen: bald schreibt Brunelleschi »in civitate«, bald »civitate«, oder er schwankt im Gebrauch des Lokativs, sogar betreffs derselben Inschrift. <sup>62</sup> Was die Sprachform der von ihm wiedergegebenen Inschriftentexte angeht, so nahm er keinen Anstoß an Unregelmäßigkeiten, die in ihnen begegnen – dies trifft auch für die Sprachform der zahlreichen absurden Fälschungen zu, die er auf sich beruhen ließ. Entweder hielt er es nicht für wichtig, auf diese hinzuweisen, oder er hat sie überhaupt nicht als solche erkannt. Andererseits hat er wohl gelegentlich Korrektur gelesen und im Exemplum verbliebene Fehler nachträglich verbessert; so korrigierte er auf fol. 10 in CIL VI 1710 (Zeile 5 seines Exemplum) »suffiant« zu »sufficiant«. Wenn Fra Giocondo seine Quelle war, dann hat er seinen Text mit dem iucundinischen Exemplar verglichen und den Fehler bemerkt. <sup>63</sup>

Das Griechische beherrschte er nicht so gut, wie die zahlreichen Irrtümer in der Transkription der griechischen Inschriften zeigen. <sup>64</sup> In der Tat ist so gut wie kein griechischer Text ganz frei von Fehlern. <sup>65</sup> Er war zwar spürbar bestrebt, seiner Vorlage getreu zu folgen, dennoch unterliefen ihm Fehler wie die Verwendung von T für Γ, das kein lateinischer Buchstabe ist, aber leicht mit T verwechselt werden kann.

Eine eigene Bewandnis hat es mit den Lokalisierungsangaben, in denen es allzu viele Fehler verschiedener Art gibt. Teilweise liegt das an Brunelleschis Quellen, weshalb er dafür nicht zur Rechenschaft gezogen werden soll. <sup>66</sup> Doch hat er auch zahlreiche falsche Angaben selbst geschaffen. So gibt er auf fol. 97v die aquileiensische CIL V 833 als aus Cremona stammend wieder. Dabei hat er seine Quellen gründlich missverstanden, die alle den Stein in Aquileia bezeugen; er ist nach »Cremona Civitas« mit AQVILEGIE fortgefahren, als gehöre dies zum Text; woher er seine Herkunftsangabe hat, lässt sich nicht ermitteln (Abb. 6). <sup>67</sup> Auf fol. 124 stehen nacheinander drei hispanische Inschriften, an der Spitze CIL II 364\* mit der Angabe »Apud Danubium in pulchro tumulo«; danach folgen noch CIL II 4315 und 4114 (beide Tarraco) mit der Angabe »Ibidem (in oppido)«. All das geht auf eine fälschliche Tradition zurück, die wir relativ gut zurückverfolgen können. 364\* wurde aufgrund von Peutingers und Apianos Zeugnis unter die hispanischen Falsae aufgenommen, die sie

6 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 97v (Zeile 1–5)*

Danium, einer Stadt in der Tarraconensis, zuschreiben.<sup>68</sup> Der bekannte Jurist Andrea Alciato überliefert die korrupte Variante »in Daunio oppido«,<sup>69</sup> und die Quelle dieser Notiz hat Brunelleschi missverstanden. Interessant wird die Sachlage auch dadurch, dass Apiano (10, 4) CIL II 4315 ebenfalls in Dianium bezeugt, was gleichzeitig zeigt, dass 364\* richtig unter die hispanischen Falsae platziert wurde.

Auf fol. 143 wird CIL IX 2272 (Telesia) als stadtrömisch wiedergegeben, wobei nicht leicht zu sagen ist, ob hier ein Missverständnis von Brunelleschi selbst vorliegt. An sich ist eine stadtrömische Provenienz von keinem alten Autor überliefert, aber der berühmte Anonymus Marucellianus gibt den Text ohne Ortsangabe wieder.<sup>70</sup> Wenn Brunelleschi diesen Codex oder einen anderen desselben Überlieferungszweiges konsultiert hat, dann ist es verständlich, dass er der poetisch ausgeschmückten Grabinschrift (CLE 1523) eine stadtrömische Provenienz zuschrieb.

Interessant ist weiterhin der Fall von CIL IX 2845 (Histonium) auf fol. 130, den Brunelleschi Ravenna zuschreibt. Das ist nicht seine Erfindung, denn dieselbe Angabe findet sich im sogenannten Filonardianus liber.<sup>71</sup> Da dieser Codex etwas später entstanden ist als der von Brunelleschi, muss beiden eine gemeinsame unbekannte Quelle zugrunde liegen.

Besonders oft gibt Brunelleschi die Provenienz fälschlicherweise durch »ibidem« an. Ein eklatanter Fall ist etwa CIL X 5837 auf fol. 51, die auf CIL X 6077 aus Formiae mit dem Vermerk »Ibidem« folgt. Diese Inschrift ist seit Poggio Bracciolini Ferentinum zugeschrieben und findet sich in zahlreichen anderen Quellen. In der Lesung folgt Brunelleschi der auf Poggio zurückge-

henden Überlieferung, die unter anderem von Fra Giocondo geteilt wird.<sup>72</sup> Dass Brunelleschi die Inschrift irrtümlich als formianisch identifiziert, muss als Lapsus von ihm selbst bewertet werden, zu dem vielleicht der ähnliche Anfang der zwei Ortsnamen beigetragen haben mag. Einen ähnlichen Fall stellt die Wiedergabe von CIL X 6511 + 6518 (Cora) auf fol. 47v dar, die auf CIL XIV 2408 als »In Castro Marini« (d. h. Marino im Gebiet des antiken Bovillae) etikettiert, folgt. Da Brunelleschi beide Inschriften zweifellos aus Fra Giocondo hat, der sie korrekt in Marino bzw. Cora lokalisiert, muss es sich auch hier um einen Irrtum Brunelleschis handeln, dessen Entstehung ich nicht nachzuvollziehen vermag.<sup>73</sup>

Zuweilen kann die falsche Verwendung von »ibidem« seiner Quelle geschuldet sein. Mir liegen drei derartige zusammenhängende Fälle vor: CIL X 6008 (Minturnae), IX 1987 (Beneventum) und III 658 (Philippi) finden sich sowohl bei Fra Giocondo (Codex Veronensis, fol. 151–151v) als auch bei Brunelleschi (fol. 101) nacheinander am Ende einer stadtrömischen Reihe; Fra Giocondo betitelt sie alle mit der Überschrift »Romae«.<sup>74</sup> Brunelleschi orientierte sich hier zweifellos an Fra Giocondo, oder allenfalls an einer verloren gegangenen Sylloge, denn diese stadtrömische Reihe war nicht Fra Giocondos Schöpfung, sondern geht vermutlich letzten Endes auf Ciriaco da Ancona zurück.<sup>75</sup> Da aber unser Battista in anderen unzähligen Fällen bei Fra Giocondo abschrieb, ist wohl auch hier an den Veroneser als unmittelbare Quelle zu denken.

Zur Quellenfrage: Hat Brunelleschi überhaupt selbst Inschriften von Originalen abgeschrieben oder nur aus anderen Sammlungen exzerpiert? Dabei ist zunächst festzustellen, dass er Originale wohl nur in Rom abgeschrieben hat, während die von ihm präsentierten Inschriften aus Italien und den Provinzen von älteren Gewährsleuten herrühren. In Ausnahmefällen wird er gelegentlich Steine auch außerhalb Roms gelesen haben, was allerdings kaum nachweisbar ist. Wahrscheinlich war es bei CIL XI 3303 auf fol. 52 (fehlt im Marucellianus) der Fall, die er – obgleich sie von älteren Autoren in Bracciano verortet worden war – als Erster seiner Heimatstadt Florenz bezeugte: »Florentiae in ... Ugo lini de Marcellis (oder Martellis) in via (?) Diuj Gallj, nunc est domini Iuliani de Ricasolis«.<sup>76</sup> Aber auch einen großen Teil seiner stadtrömischen Inschriften hat er nicht selbst gesehen; dies gilt besonders für diejenigen Texte, die nur im Berolinensis enthalten sind. Ich habe in der Tat den Eindruck gewonnen, dass nur ganz wenige Inschriften im Berolinensis von Brunelleschi selbst gesehen worden sind, und welche dies sind, ist sehr schwierig herauszufinden.

<sup>7</sup> *Codex Berolinensis, Ms. lat.*  
*fol. 61 a d, fol. 174r*

Nur ein einziger Fall ist über alle Zweifel erhaben, und zwar CIL VI 1815 auf fol. 174 (Abb. 7), deren Transkription er über und unter dem Text folgendes Lemma hinzufügt: »Romae sub fenestra cuiusdam turris site in quadrivio qui locus dicitur Ursus et in qua domina mea Margherita Violantis nunc habitat. Estat (= extat) epit(aphium) subsequens quod inde transcripsi // die XXIIa Martij anno XRI 1513«. <sup>77</sup> Andere Texte, die er möglicherweise selbst gesehen haben könnte, sind CIL VI 1231 a und 1238 (beide auf fol. 159v), da er sie dem Marucellianus zufolge (fol. 57) in dem Jahr, in dem sie gefunden wurden, anzeigt. Allerdings gibt es in der Wiedergabe dieser Inschriften nichts, was auf Brunelleschis Autopsie hinweisen würde; ebenso gut kann er die Abschriften von einem Freund erhalten haben (für dasselbe Jahr teilt er in Marucell. fol. 67

die Entdeckung von CIL VI 369 mit, die im Berolinensis fehlt). Gegen eine ausgedehnte Autopsie spricht auch die große Zahl der irrtümlichen Herkunftsangaben. Und die Tatsache, dass Brunelleschi für manche Inschriften in beiden Codices der erste Zeuge ist, darf nicht in die Irre leiten,<sup>78</sup> denn er kann den betreffenden Text entweder von Dritten erhalten oder ihn aus einer verloren gegangenen Sylloge kopiert haben.

Welche Quellen aber hat er dann benutzt? Wie bereits gezeigt wurde, stimmen seine Exemplare sowohl hinsichtlich der Herkunftsangaben als auch der Lesungen der Texte oft mit denen des Fra Giocondo überein. Und da die iucundinischen Kollektaneen am Anfang des 16. Jahrhunderts weit verbreitet waren,<sup>79</sup> hat Brunelleschi diese zweifellos leicht benutzen können. Es ist ohne Schwierigkeiten feststellbar, dass die mit dem Codex Veronensis Fra Giocondos verknüpfte Tradition, das heißt die sogenannte erste Recensio die hauptsächlichliche Quelle für Brunelleschi war. Aber im Berolinensis sind auch Texte enthalten, die im Veronensis fehlen, sich aber in der sogenannten zweiten Recensio finden, deren Hauptvertreter der Ashburnhamianus-Laurentianus 905 ist.<sup>80</sup> Dieser enthält unter anderem auf fol. 14–82 die Früchte von Fra Giocondos neuem Aufenthalt in Rom (vor 1499),<sup>81</sup> einen guten Teil dieser Inschriften hat er dort selbst abgeschrieben. Ich habe die fol. 14–21 auf Übereinstimmungen mit dem Berolinensis durchgesehen und eine Reihe davon gefunden.<sup>82</sup>

Ein weiterer Text, der sich bei Fra Giocondo in der zweiten Recensio findet, ist das oben erwähnte Decretum regis Desiderii. Ob hier Brunelleschis Quelle gerade Fra Giocondo war, bleibt freilich unsicher, da dieser Text auch sonst zu jener Zeit im Umlauf war.

Andere Inschriften, die Brunelleschi aus der zweiten iucundinischen Recensio entnommen hat, gehören zu älteren Überlieferungszeigen und sind nicht von Fra Giocondo selbst abgeschrieben worden. Ein Beispiel ist Pietro Sabino, den Fra Giocondo im Codex Ashburnham auf fol. 7v zu CIL VI 10073 zitierte und dessen Abschriften so durch Fra Giocondo bis zu Brunelleschi gelangt sind.<sup>83</sup>

Es gibt im Berolinensis aber auch Texte, die in den iucundinischen Codices fehlen. In solchen Fällen soll untersucht werden, ob es möglich ist, die unmittelbare Quelle für den Berliner Codex zu ermitteln. Kandidaten gibt es zur Genüge, denn manche Sammlungen waren in jener Zeit weit verbreitet.



Ein Autor, dessen Kollektaneen Brunelleschi zweifellos verwendet hat, ist der bereits genannte Pietro Sabino. Es ist aber nicht immer einfach, eine sichere Entscheidung zu treffen. So findet sich CIL VI 10971 zweimal bei Sabino, fehlt aber bei Fra Giocondo, weswegen als Brunelleschis Quelle für Berol. fol. 137v Sabino anzunehmen wäre. Nun fehlt aber bei Brunelleschi der griechische Teil der Inschrift, und da dieser auch bei Mazzocchi fol. 145 fehlt,<sup>84</sup> wäre man geneigt, den letzteren als Brunelleschis Quelle zu erwägen. Es ist jedoch nicht eindeutig, ob Brunelleschi epigraphische Texte aus diesem abgeschrieben hat. Wir können in eine noch ältere Zeit zurückgehen: einige im Berolinensis enthaltene Texte finden sich nämlich in einzelnen Handschriften, aus denen Hülsen den sogenannten Anonymus Marucellianus aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts rekonstruiert hat.<sup>85</sup> Hier sei nur der Codex Marucellianus A 79. 1 erwähnt,<sup>86</sup> der einen guten Text für CIL IX 2272 (fol. 91v) und X 2717 (fol. 74) bietet. Beide kehren im Berolinensis (fol. 143 bzw. 155v) wieder, werden aber fälschlich als stadtrömisch angegeben. IX 2272 weist auch andere ältere Zeugen auf, aber Brunelleschi hat wohl den Marucellianus oder einen von diesem abhängigen, verloren gegangenen Zeugen benutzt, und zwar aufgrund einiger Ähnlichkeiten, wie derselben Zeilenverteilung. Die Zuschreibung der Stadt Rom im Berolinensis lässt sich vorzüglich dadurch erklären, dass der Marucellianus keine Herkunftsangabe liefert. Auch für X 2717 stimmt die Lesung überein und es liegt deshalb nahe, ihn als Quelle anzunehmen.

Weitere ältere Quellen können angeführt werden. CIL X 531 befindet sich seit Ende des 15. Jahrhunderts in Salerno,<sup>87</sup> dort zuerst von Ferrarini und Fra Giocondo angezeigt; dieser Zuschreibung huldigt auch Brunelleschi fol. 86v.<sup>88</sup> Doch fol. 139 zufolge lautete die Inschrift »Ro(mae) in Vaticano«. Bisher ist jedoch allen entgangen, dass die Inschrift sich in einem autographen Codex von Pomponio Leto mit der Aufschrift »In Vaticano« findet.<sup>89</sup> Dieser Codex lässt sich in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts datieren und stellt somit das älteste Zeugnis der Inschrift dar, die demnach wenig später nach Salerno gekommen ist. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Inschrift einmal im Vatikan,<sup>90</sup> und Brunelleschis und Alciatos Quelle Leto oder ein von ihm abhängiger Zeuge war.<sup>91</sup>

An dieser Stelle noch ein paar Worte zu den eventuellen Quellen der wenigen Zeichnungen, die sich im Berolinensis finden.<sup>92</sup> Man hat in jüngerer Zeit oft angenommen,<sup>93</sup> dass Brunelleschis Zeichnungen im Marucellianus auf die Vorlagen in Mazzochis Edition zurückgehen, indem der Florentiner diese

von Francesco Albertini vorbereitete und im Jahre 1521 erschienene Ausgabe vorher habe benutzen oder aus derselben Quelle von Musterbüchern schöpfen können. Dies mag wohl zutreffen. Was die Zeichnungen im Berolinensis angeht, so finden sie sich alle auch bei Mazzocchi (abgesehen von CIL VI 2306), stehen aber kaum in einem näheren Verhältnis zueinander,<sup>94</sup> denn sie weisen zu große Unterschiede auf. Ein gutes Beispiel liefert CIL VI 25075 auf fol. 120v = Mazzocchi fol. 136v (Abb. 8): die eigentliche Zeichnung bei Mazzocchi ist grundverschieden von der im Berolinensis und weiter als diese vom Original entfernt. Dabei ist bemerkenswert, dass Jean Matal in seinem Handexemplar von Mazzocchi eine getreuerere Zeichnung aus der Hand von Alfonso Castro liefert (Abb. 9).<sup>95</sup> Brunelleschis Quelle sowohl für den Text als auch für die Zeichnung ist zweifellos Fra Giocondo,<sup>96</sup> oder allenfalls ein Musterbuch, von dessen Vorlage Mazzocchi also abgewichen wäre.

Was das verschollene *Menologium rusticum Vallense*<sup>97</sup> CIL VI 2306 = Inscr. It. XIII 2, 48 angeht, sind auch bei Fra Giocondo,<sup>98</sup> ganz wie im Berolinensis, Bilder der Tierkreiszeichen an den Anfang jedes Monats gestellt, die jedoch stilistisch ebenfalls stark voneinander abweichen. Die Unterschiede kommen gut in der Darstellung der Waage am Anfang der Oktoberspalte zur Geltung: während Fra Giocondo sie mit einer konkreten Waagedarstellung abbildet,

9 *Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 8495, fol. 120v*

10 *Codex Berolinensis, Ms. lat.*  
*fol. 61 a d, fol. 179r (Ausschnitt*  
*oben rechts)*

avanciert im *Berolinensis* dieses einzige leblose Gerät unter den Tierkreiszeichen zu einem menschlichen Zeichen, wie es im astrologischen System der Kaiserzeit des öfteren passierte (Abb. 10).<sup>99</sup> Es ist anzunehmen, dass Brunelleschi beim *Menologium Vallense* aus den schon erwähnten Musterbüchern geschöpft hat. Das wird auch für die Bilder in den übrigen Inschriften gelten, die bei Fra Giocondo gar nicht enthalten sind. Ob Brunelleschi selbst irgendwelche von diesen Denkmälern gesehen hat, bleibt vollkommen ungewiss; das *Menologium Vallense* etwa wird von Fra Giocondo und anderen als »*Romae in domo domini Bernardini de la Valle*« angezeigt, während Brunelleschi den Text mit der Überschrift »*Romae in domo H. de valle Calendarium antiquissimum in marmore quadrato*« versieht.<sup>100</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Brunelleschi den Vornamen aus seiner Quelle nachlässig abgeschrieben.

Aber die Edition von Mazzocchi könnte in einigen Fällen auch für bloße Inschriftentexte als Quelle geltend gemacht werden. Für CIL VI 1445 und 2171 sind die ältesten Zeugen Mazzocchi (fol. 144v bzw. 161v) und jetzt der *Berolinensis* (fol. 149v bzw. 165). Bei 1445 stimmen die Herkunftsangabe und die Lesung überein, bei 2171 die Lesung, nicht aber die Herkunftsangabe. Ob nun aber Brunelleschi von Mazzocchi abhängt oder nicht, darauf kann keine sichere Antwort gegeben werden; beiden kann eine uns nicht bekannte gemeinsame Quelle zugrunde liegen.

Im ganzen bleibt die Frage nach Brunelleschis Quellen ungeklärt. Er hat aus mehreren Kollektaneen geschöpft, gibt sie aber nie namentlich an. Im allgemeinen konnten wir konstatieren, dass er besonders die iucundinischen

Sammlungen exzerpiert hat. Wo er nicht von Fra Giocondo abhängt, kann man nur Vermutungen darüber anstellen, von welchen Autoren er abgeschrieben haben könnte.

Im Folgenden sollen einige konkrete Beispiele zeigen, was an Neuem aus dem *Berolinensis* ersehen werden kann.<sup>101</sup> Abgesehen davon, dass der Codex eine große Zahl von Fälschungen aufweist, enthält er auch Stücke, bei denen nicht immer ohne weiteres bestimmt werden kann, ob es sich um echten oder rezenten Stoff handelt. Ich beginne mit zwei Texten, die im CIL fehlen. Beide haben einen metrischen Teil, von dem auf den ersten Blick nicht gefolgert werden kann, ob er echt, falsch oder neu ist. Der eine Text hat eine feste Nebenüberlieferung, die zeigt, dass die Inschrift einmal auf Stein existiert hat; der andere ist nur durch Brunelleschi bekannt. Der erste Fall steht auf fol. 2v, von dem Brunelleschi folgenden Text mit der Überschrift »Ro(mae) in domo D(omini) Bart(holomaei) de Valle« bietet (Abb. 11):

Paulinae Valeriae filiolae dulcissimae parentes mestissimi:

Decipimur votis, et tempore fallimur et mors deridet curas: anxia vita nihil.

Vix(it) ann(is) VI.

Die Inschrift wurde von Smetius »in Aquaeductu Virginis« gesehen und publiziert;<sup>102</sup> aus Smetius wurde sie von Gruter übernommen.<sup>103</sup> Smetius hat die

11 *Codex Berolinensis*, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 2v (Zeile 9–14)

Inscription mit Sicherheit selbst gesehen, denn am Ende von fol. 116v heißt es: »ego ipse haec omnia vidi«. Mit anderen Worten, der Text hat einmal auf Stein existiert und ist irgendwann während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vom Palast della Valle nahe S. Andrea della Valle an einen Ort nahe der Aqua Virgo gebracht worden, wahrscheinlich in den Garten des berühmten Humanisten Angelo Colocci an der Via del Nazareno im Rione Colonna.<sup>104</sup>

Die Inschrift ist aber schon vor Brunelleschi bezeugt, ihr Text findet sich in der iucundinischen Sylloge.<sup>105</sup> Uns interessieren hier vor allem die Divergenzen in der Textform der zwei Exemplare von Fra Giocondo (Brunelleschi) und Smetius. Sehen wir davon ab, dass die Zeilenteilung unterschiedlich ist,<sup>106</sup> bleiben einige kleinere, aber nicht ganz unwichtige Divergenzen in der Lesung: am Anfang des Textes steht nur bei Smetius »Dis Manibus«, während er »vix(it) ann(is) VI« am Ende des Textes wegließ; außerdem lasen Fra Giocondo und Brunelleschi »filiolae« und nicht »f(iliae)« von Smetius; dagegen schrieb Brunelleschi im Gegensatz zu Fra Giocondo und Smetius »dulcissime, mestissimi« anstatt »dulcissimae, moestissimi«.

Warum aber haben die Herausgeber des CIL den Text weder unter die genuine noch die falschen Inschriften aufgenommen?<sup>107</sup> Sie müssen ihn von einigen älteren Autoren (Fra Giocondo, Smetius, Gruter) gekannt haben. Wenn es sich nicht um eine bloße Nachlässigkeit handelt, haben sie ihn möglicherweise als ein Produkt der Renaissancezeit aufgefasst und deswegen aus dem stadtrömischen Corpus ausgeschlossen. In der Tat scheint der metrische Teil nachantiktisch zu sein; der Gedanke, der ihm innewohnt, ist zwar allgemein, es lassen sich jedoch für die Wendungen keine antiken Parallelen finden; hingegen erscheinen wörtlich ähnliche Ausdrücke in Sentenzen aus der Renaissancezeit, so bei Konrad Celtis.<sup>108</sup> Der erste Teil der Inschrift ist sehr einfach und schließt eine Erfindung der Humanistenzeit nicht aus. Aber die Inversion der Namen (Cognomen + Nomen statt der normalen Folge Nomen + Cognomen) wurde in der Kaiserzeit zuweilen in der Nomenklatur für Frauen gebraucht, so dass daraus nicht auf eine nachantiktische Freiheit geschlossen werden kann. Von den *variae lectiones* ist »moestissimi« bei Fra Giocondo und Smetius bemerkenswert, wie es zweifellos im Stein stand (»mest-« bei Brunelleschi ist wohl nur eine vereinfachte Schreibweise). Diese Graphie ist üblich in mittelalterlichen Handschriften und spiegelt damit zeitgenössische Gepflogenheiten wider.<sup>109</sup> Wenn der metrische Teil, wie es scheint, nachantiktisch ist, dann hat der Urheber des Textes die prosaischen Teile entweder direkt aus einer verschollenen Inschrift übernommen oder nach antiken Mustern adoptiert; auch die Namens-

form des verstorbenen Mädchens kann er aus der Lektüre kaiserzeitlicher Inschriften gewonnen haben.

Die zweite Inschrift enthält auch einen metrischen Teil nach dem Namen des Verstorbenen. Sie findet sich auf fol. 118v mit der Überschrift »Romae« (Abb. 12):

C. Vitius C. l. Hesp(er).  
Vitius hoc titulo, vitae felicitis imago,  
Hesp(er) inest, iuris praesidium adque fori.  
Coniugis haec iactura simul natiq[ue] iuventa  
5 iucundae vitae tam bona caussa iacet.  
Parvolus hic cuius tumulus forus ipse loquetur,  
Vitius hic numquid sic sapiens voluit?  
Quid coniunx? IIII superat. Natus? Bene vivit.  
Num petit hanc solum sollicitam quod amat?

Der Text enthält zahlreiche, für Brunelleschis Hand auch sonst charakteristische Abkürzungen, als solche stets gekennzeichnet.<sup>110</sup> Ist die Inschrift antik

12 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 118v (Zeile 5–13)*

oder nachantik? Beginnen wir mit dem Namen des Verstorbenen. Der Gentilname Vitius ist schon an sich selten,<sup>111</sup> und, was wichtiger ist, keiner der Belege ist vor dem 19. Jahrhundert bekannt geworden.<sup>112</sup> Was das Cognomen Hesper angeht, war es in Rom beliebt. Von den stadtrömischen Belegen waren aber äußerst wenige zu Brunelleschis Zeiten bekannt.<sup>113</sup> Es stellt sich die Frage, ob ihm dieses Cognomen gegenwärtig sein konnte. Wenn die Inschrift von einem Humanisten stammen würde, hätte er das Cognomen auch metrisch in das Gedicht einzubetten verstanden. Inhaltlich läuft das Gedicht am Anfang, in den zwei ersten Versen, gut römisch, so ist Zeile 3 »iuris praesidium adque fori« vorzüglich in römischem Zusammenhang (Vitius hatte also etwas mit dem Gerichtswesen zu tun); auch die Graphie »adque« ist oft in Inschriften belegt.<sup>114</sup> Die Floskel »vitae felicitatis imago«<sup>115</sup> nimmt auf den Gentilnamen Bezug. Aber dann von Zeile 4 an wird der Gedankengang etwas undurchsichtig. Es kann sein, dass hier ein Humanist am Werke war, dem die später verschollene Grabinschrift eines C. Vitius C. l. Hesper vorlag, begleitet von einem metrischen Teil, deren zwei Verse er möglicherweise übernahm; den Rest hätte dann der Autor selbst verfasst. Er muss ein guter Kenner antiker Metrik (die Verse sind metrisch einwandfrei) und antiken Lateins gewesen sein; so konnte er das Maskulinum »forus« benutzen (oder hat er den Genuswechsel nur aus metrischen Gründen eingeführt?).<sup>116</sup> Inhaltlich bleiben die Verse nicht selten undeutlich. Man kann jedoch die Sachlage auch anders sehen: Das Gedicht ist doch antik, der Dichter hat aber seine Aufgabe nicht gut gemeistert und besonders in den zwei letzten Distichen den Gedankengang sehr durcheinandergebracht. In der Tat wären die Verwirrungen leichter als Entgleisungen eines antiken Dichters verständlich, als eines gebildeten Humanisten.

Wenn aber dieses Gedicht aus der Hand eines Humanisten stammt, so hätten wir hier zwei Beispiele von einem Verfahren, das in der Renaissance nicht unbekannt war: auf den zentralen Teil des Textes, den Namen des Verstorbenen und die Ausdrücke der grabinschriftlichen Terminologie, folgt ein metrischer Teil, erdacht von einem humanistischen Gelehrten. Diese Tradition, ähnliche epigraphische Carmina zu verfassen, war alt und das Produkt oft leicht als Fälschung oder modern erkennbar. So misstrauten ihnen die besten Vertreter der epigraphischen Forschung der Renaissance. Fra Giocondo gab im Codex Veronensis, fol. 69v, den Text eines Epitaphs wieder, schickte aber die Worte »ignoro ubi sit & an sit antiquum« voraus.<sup>117</sup> Unmittelbar darunter gab er drei weitere Epigramme (fol. 69v–70), die er für modern hielt, wieder.<sup>118</sup> Das erste und dritte sind CIL VI 3\* 1 bzw. 3\* m; das zweite findet sich nicht in



CIL; es stellt aber deutlich eine Fälschung dar, nicht ein »modernes« Stück. Die Editoren des CIL haben nicht immer alle Fälschungen aufgenommen, oder wenigstens war die Grenze zwischen dem, was sie als Fälschungen und als nachantike Inschriften ohne Intention einer Fälschung beurteilt haben, fließend.<sup>119</sup> Eine nochmalige Durchsicht epigraphischer Kollektaneen alter Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts dürfte mehrere solche Fälle ans Tageslicht bringen.

Ein Beispiel soll zeigen, dass der Berolinensis die Echtheit einer von den Corpuseditoren unter die Fälschungen verbannten Inschrift weiter erhärten kann: Auf fol. 4v steht folgender Text, »in domo Jo(hannis) Ciampolini« angezeigt:

Salvis Augustis felix Leonides.

Als Brunelleschis Quelle ist Fra Giocondo anzunehmen:<sup>120</sup> »Romae in domo Ioannis Zampolini ciuis Ro(man)is iuxta plateam Iudaeorum ... Isdem Ioannes habet plures lapillos pretiosos ... inter quos habet cameum unum ita inscriptum SALVIS AVGVSTIS FELIX LEONIDES«. <sup>121</sup> Es handelt sich also um eine Gemmeninschrift. Sie hat auch einen anderen Überlieferungszweig, der mit Mazzocchi fol. 111 beginnt, der sie in demselben Haus bezeugt, diesmal aber auf einer verzierten Urne angebracht, als handle es sich um eine Grabinschrift; daraus Apiano 210, 2 und Gruter 612, 8. Auf einem ähnlichen Schriftträger gibt Gude denselben Text dann in seiner gedruckten Ausgabe 56, 3 (vorher ms. 1021, 2) »Patavii adpicta parietibus in monasterio S. Justinae«. Aus Gude übernahm ihn Mommsen unter die Fälschungen in CIL V 223\*; Mommsen hat also das Zeugnis des Fra Giocondo vernachlässigt. Die ältere Überlieferung zeigt aber unwiderruflich, dass wir es mit einer echten Gemmeninschrift zu tun haben. Wie die mit Mazzocchi beginnende verunstaltete Überlieferung zustande gekommen ist, bleibt Vermutungen überlassen; vielleicht hat aber Mazzocchi den Fra Giocondo, der wohl seine Quelle war, missverstanden und den Text für eine Grabinschrift gehalten, aus denen die Reihe der von Fra Giocondo im Haus Zampolini abgeschrieben Texte sonst besteht, und die möglicherweise aus einem Musterbuch übernommene Zeichnung der Urne als ungewöhnlichen Einfall mit dem Text verbunden. Die Wendung »salvis Augustis felix ille« kommt auch sonst in Gemmeninschriften vor.<sup>122</sup>

Zum Schluss noch einige bisher nirgends publizierte Texte, die sicher oder wahrscheinlich echte Inschriften darstellen. Der erste steht auf fol. 12v–13 und wird folgendermaßen wiedergegeben (Abb. 13):

13 *Codex Berolinensis, Ms. lat. fol. 61 a d, fol. 12v (unten); fol. 13r (oben)*

Ro(mae) in Sancta Maria in via  
DMS  
M. Ulpio Romano; vixit Annis XXIII,  
Menses X, Diebus V. Ulpia Ianuaria  
alumno suo dulcissimo benemerenti fecit.

Wahrscheinlich handelt es sich um einen Text aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Freilich sind alle Elemente, die Namen inbegriffen, eher üblich in Grabinschriften, so dass es für einen Humanisten ein Leichtes gewesen wäre, einen solchen Text zu komponieren; doch besteht kein Grund, ihn als unecht einzustufen.

Der zweite steht auf fol. 158v. Er trägt die Überschrift »Ibidem« als letzte einer auf fol. 158 beginnenden Serie von Inschriften »Ro(mae) in domo Bernardi Ceregae apud platem Iudeorum«. Alle anderen finden sich auch in Brunelleschis *Marucellianus* und einige andere bei Sabino und anderen alten Autoren in demselben Haus angezeigt; nur diese Inschrift lässt sich sonst nirgends bezeugen. Ihr Text lautet folgendermaßen (die Lesung scheint sicher zu sein):

C. Ateio Eustomo.

Es handelt sich um eine höchstwahrscheinlich echte Inschrift, Epitaph eines C. Ateius Eustomus: das Gentile Ateius ist nur in Rom einigermaßen bezeugt,<sup>123</sup> sonst eher spärlich belegt;<sup>124</sup> und Eustomus erscheint im Westen nur ganz okkasionell,<sup>125</sup> während es in der Anthroponymie des griechischen Mutterlandes überhaupt nicht vorkommt – eine der unzähligen griechischen

Namensbildungen, die nur in der römischen Welt Gebrauch fanden.<sup>126</sup> Für die Echtheit spricht ferner, dass der Vorname Gaius in der gens Ateia üblicherweise gebraucht wurde.

Der dritte Text mit der Überschrift »Romae« steht auf fol. 164 und lautet:

DM

Heuppe alumne Plinia Severina.

Grabinschrift einer Eu(h)ippe, errichtet von ihrer Patronin Plinia Severina. Die Echtheit ist über alle Zweifel erhaben, dafür bürgt nicht nur der sonst nirgends im Westen belegte griechische Name Eu(h)ippe,<sup>127</sup> in der römischen Namensgebung nur durch die Ableitung Euhippus vertreten,<sup>128</sup> sondern auch die ungewöhnliche Schreibweise »Heu« – für »Euh« –, die Brunelleschi oder eher seine Quelle kaum hätten erfinden können.<sup>129</sup> Verdacht erregen könnte höchstens der in Rom inschriftlich schwach belegte Gentilname »Plinia«, den der eventuell Fälscher aus der großen Geschichte hätte übernehmen können. Eine solche Annahme ist jedoch vollends unnötig.

Brunelleschi selbst war kein Fälscher, auch wenn er viele, darunter auch grobe Fälschungen gutgläubig weitergetragen hat. Allein deshalb sind die drei hier publizierten Stücke ohne weiteres als echte Inschriften anzusehen; und bei den zwei ersteren ist genau zu prüfen, woher sie stammen. Ob er sie selbst gesehen und abgeschrieben oder von einer älteren Sammlung übernommen hat, steht nicht fest. Da aber seine Exempla sonst äußerst selten auf Autopsie beruhen, hat er wohl auch diese von anderen uns unbekanntem Quellen übernommen.

#### ABKÜRZUNGEN

AE

L'année épigraphique

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum (mit Bandangabe)

CLE

Carmina Latina Epigraphica (mit Bandangabe)

Hep

Hispania Epigraphica (mit Bandangabe)

ICUR

Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores (mit Bandangabe)

IG

Inscriptiones Graecae (mit Bandangabe)

IGUR

Inscriptiones Graecae Urbis Romae

ILSard

Iscrizioni latine della Sardegna

IMS

Inscriptions de la Mésie Supérieure (mit Bandangabe)

NSc

Notizie degli scavi di antichità

ThLL

Thesaurus linguae Latinae (mit Bandangabe)

#### ANMERKUNGEN

- \* Außer an Mika Kajava und Pekka Tuomisto, den Mitgliedern des Teams, das eine kritische Edition der Berliner Handschrift vorbereitet, geht für mannigfache Hilfe ein herzlicher Dank an Marco Buonocore, Manfred Flieger, Enrico Garavelli, Antonio Giuliano, Cesare Letta, Sara Magister, Bernd Michael, Silvia Rizzo und Manfred Schmidt. Die Staatsbibliothek zu Berlin hat mich beim Studium der Berliner Handschrift bestens unterstützt und mir mehrfach Einsicht in die Zimelie gestattet; der Biblioteca Nazionale Centrale und der Biblioteca Marucelliana in Florenz sowie der Biblioteca Apostolica Vaticana bin ich für die Überlassung von Mikrofilmen verbunden. Ferner sei der Redaktion des *Pegasus* gedankt, die die Publikation eines der Berliner Handschrift gewidmeten Aufsatzes angeregt hat; besonders Tatjana Bartsch und Barbara Lück haben mir bei der Drucklegung ihre Hilfe nicht versagt. Die

Societas Scientiarum Fennica hat das Vorhaben »Epigraphische Studien in der Renaissance« finanziell großzügig unterstützt.

- 1 Eine Vita von ihm fehlt im *Dizionario Biografico degli Italiani*. Zu seiner Person vgl. Antonio Giuliano: *La Roma di Battista Brunelleschi*, in: *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti Napoli* 46 (1971), S. 43–50; Heikki Solin: *De renatarum litterarum syllogis epigraphicis*, in: *De studiis classicis inde a Petrarca usque ad Melancthonem in multis partibus Europae florentibus*, hg. von Jürgen Dummer, Klaus Sallmann, Roma 1997, S. 135–139; Heikki Solin, Pekka Tuomisto: *Appunti su Battista Brunelleschi epigrafista*, in: *Ad itum liberum. Essays in honour of Anne Helttula*, hg. von Outi Merisalo, Raija Vainio, Jyväskylä 2007, S. 79–92 (Leider enthält der Aufsatz Druckfehler).
- 2 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale: *Collocazione Mss.* Passerini, 186, Nr. 54 (Deutsche Übersetzung durch den Verfasser).
- 3 Papierhandschrift mit 99 Blättern. Zu den Filigranen und zum Einband des Codex s. Irma Della Giovampaola: *Alcuni disegni di pavimenti in un manoscritto poco noto della prima metà del XVI secolo*, in: *Atti del colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, hg. von Andrea Paribeni, Ravenna 2001, S. 473–488; hier 473f. *CensusID* 61815.
- 4 Zwischen »Roma« und »de« ist etwa eine halbe Zeile ausradiert worden, »Fiorenti(no)« durch »Fiorenze« korrigiert; die vorangehenden Wörter »fiorentino – di« wurden auf Rasur geschrieben. Darunter hat jemand später die Präzisierung »Is fuit Baptista Petri Zenobii de Brunelleschis de Florentia, qui scripsit die XX mensis Maii MDIX. Vid. Gruterium p. 607.4. Aldum in Or<sup>t</sup>-hographia« hinzugefügt. Giuliano 1971 (Anm. 1), S. 43 war der Auffassung, die Hand sei vielleicht von Baldini.
- 5 z. B. von Wilhelm Henzen, *CIL* VI, S. XLV, Nr. 19; von Theodor Mommsen, *CIL* IX, S. 464; von Eugen Bormann, *CIL* XI, S. 271, Nr. 3; S. 335 Nr. 2. Vgl. auch Giovanni Battista De Rossi, *ICUR* II, S. 341; Angelo Silvagni, *ICUR* I, S. XL Nr. 30.
- 6 Auch wird der Zeilenverteilung Rechnung getragen, aber die Trennpunkte werden nicht notiert.
- 7 Außer Giulianos Beobachtungen (Giuliano 1971 (Anm. 1)) ist insbesondere Della Giovampaola 2001 (Anm. 3), S. 473–488 zu nennen.
- 8 Papierbuch, 20,7 cm hoch. *CensusID* 62577.
- 9 Papiernotizbuch mit 125 Blättern und einigen Skizzen von Zeichnungen.
- 10 Außer Giuliano 1971 (Anm. 1) zu dieser Handschrift Christian Hülsen: *Eine Sammlung römischer Renaissance-Inschriften aus den Augsburger Kollektaneen Konrad Peutingers*, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*, München 1920 (1921), S. 9; Arnold Nesselrath: **Battista di Pietro Zenobio Brunelleschi (notizie intorno al 1509–1514)**, in: *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, Milano 1984, S. 52 f.
- 11 Vgl. Giacomo De Nicola: *Iscrizioni romane relative ad artisti o ad opere d'arte*, in: *Archivio della Società Romana per la Storia Patria* 31 (1908), S. 220–225.
- 12 Dazu vorläufig Solin, Tuomisto 2007 (Anm. 1), S. 81 f.
- 13 Marucell. fol. 2v »de Brunelleschis fiorentino della ciptà di Fiorenze«; Berol. fol. 1 und Vatic. fol. 1 »per me Dominum Baptistam Petri de Zenobii de Brunelleschis de Florentia«. Er war nicht Battista Pietro, wie Silvagni in *ICUR* I, S. XL Nr. 30 meint.
- 14 Vatic. fol. 83. Della Giovampaola 2001 (Anm. 3) und Nesselrath 1984 (Anm. 10) sprechen von einem Nachkommen aus der Familie des Architekten. Dies ist allerdings nicht gesichert. Wir wissen nicht einmal, ob Filippo eine Familie hatte. Zumindest äußert Giorgio Vasari: *Le opere, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 Bde., Firenze 1878–1885, Bd. 2: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1878, S. 327–394 dazu nichts.

- 15 Vatic. fol. 52v, wo er über »divus pater noster Benedictus abbas« spricht. Vgl. auch Brunelleschis Abschrift zu CIL VI 59\* d auf fol. 122, wo er die Worte PATRI BENEDICTO möglicherweise wegen seiner Zugehörigkeit zum Benediktinerorden groß geschrieben hat.
- 16 So Giuliano 1971 (Anm. 1), S. 45.
- 17 Marucell. fol. 57v, 67v.
- 18 Vatic. fol. 60v: »Iulius astra petit tandem pharnesa cohorsque // Scandeat hoc superum pontificale decus: // Nell'arco di Cechotto in Roma fatto per papa Iulio addi 16 di novembre 1512.«
- 19 Vatic. fol. 81: »Nuovo modo et industrioso fatto in Roma domindio per un Prete e un Richo quali amazorno (= amazzarono) moltissimi homini, addi 11 di dicembre 1512 al tempo di papa Iulio furno squartati vivi per Roma: io gli uiddi et fui presente.« Die Bedeutung des Wortes »domindio« bleibt obskur, möglicherweise handelt es sich um eine Verschreibung für »omicidio«.
- 20 Vatic. fol. 67: »Epitafi fatti in Roma in più archi triumphali addi 11 d'aprile 1513 per la incoronazione di papa Leone.«
- 21 Marucell. fol. 50; Berol. fol. 174.
- 22 Paolo Maria Paciaudi: Intorno a una antica iscrizione, in: Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici 42 (1750), S. 355.
- 23 Sie wurde von Giovanni Battista de Rossi während der Vorarbeiten des Berliner Inschriften-corpus vergebens gesucht, weshalb sich Wilhelm Henzen in CIL VI, S. XLV, Nr. 19 mit der lapidaren Bemerkung »latet vel periit« begnügen musste.
- 24 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Akzessionsjournal der Handschriften- abteilung, 1902–1912. Unter Nr. 185 des Jahres 1911 ist vermerkt: »Nov. 25. »Epitaphia ... 1511.« Papier kl. 4°. Aus Kat. XI von De Marinis, Katalog-Preis: 600 Lire.« [Vorbesitzer:] »T. de Marinis & C., Florenz, Via Vecchietti 5«. [Preis:] Lire 450. bez.« Dieselbe Akzessionsnummer findet sich auch in der Handschrift selbst, fol. Ir.
- 25 Hülsen 1920 (Anm. 10), S. 9 gibt das Jahr des Eingangs in die Sammlungen der Berliner Bibliothek ungenau als 1913 an.
- 26 Giuliano 1971 (Anm. 1), S. 46; 50 Anm. 3.
- 27 Inzwischen habe ich die Handschrift mehrmals in Berlin untersucht, und in Helsinki stand unserem Team ein Mikrofilm davon zur Verfügung.
- 28 Im Einzelnen sind dies fol. Iv–II, 1–202v sowie eine Recto-Seite eines unnummerierten Blattes, die den Schluss (zwei Zeilen) des Indexes enthält.
- 29 Giuliano 1971 (Anm. 1), S. 48 Anm. 2 führt zur Dekorierung der Vignette einige zeitgenössische, nicht sehr nahe stehende Parallelen an.
- 30 Die drei Trennpunkte, von denen der erste ungewöhnlicherweise am Zeilenanfang steht, imitieren die antike dreieckige Form.
- 31 Zu dem Schrifträger von CIL VI 15077, einem Grabaltar aus frühflavischer Zeit: *CensusID* 152862; Dietrich Boschung: Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, Bern 1987 (*Acta Bernensia* 10), S. 100, Nr. 708 mit Abb. in Taf. 26.
- 32 Die Worte »erepto fatis iniquissimis« sind gerade mit diesem Wortlaut sonst nirgends überliefert, und die Sequenz der drei Wörter nur in zwei anderen Inschriften belegt (CIL VI 26506 »e[reptus] f. i.« und XIV 2465 »ereptis f. i.«), die aber erst im 19. Jh. bekannt wurden.
- 33 Verona, Biblioteca Capitolare, Codex Veronensis (Ms. 270), fol. 208v; Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Codex Magliabechianus (Inv. 28 n. 5), fol. 10v.
- 34 Der Altar befand sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der römischen Sammlung Ciampolini.
- 35 Nesselrath 1984 (Anm. 10), S. 52; ders.: Il »Codice Escorialense«, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494, hg. von Wolfram Prinz, Max Seidel, Firenze 1996, S. 175–198.

- 36 Real Monasterio El Escorial, Codex Escorialensis 28-II-12, fol. 51r. *CensusID* 48721. Hermann Egger: Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios (*Sonderschriften des Österr. Arch. Inst. in Wien*; 4), Wien 1906, S. 128. Dieses Zeugnis wurde von den Editoren des CIL vernachlässigt.
- 37 Dabei überrascht, dass Brunelleschi zur Dekoration Elefantenköpfe gewählt hat, denn er hat die Widderköpfe als Dekoration römischer Grabaltäre gut gekannt, wie aus Zeichnungen des Marucellianus hervorgeht: fol. 34 von CIL VI 18203 (eine etwas abweichende Zeichnung bei Iacopo Mazzocchi: *Epigrammata antiquae urbis, Romae* 1520, fol. 25) und fol. 35v von CIL VI 14176. Elefanten selbst kommen in der römischen Sepulkralkunst äußerst selten vor, ich kenne lediglich drei Beispiele: 1.: CIL VI 16073 (Walter Altmann: *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, S. 266, Abb. 202; Friederike Sinn: *Die Grabdenkmäler, Teil 1: Reliefs, Altäre, Urnen, Mainz am Rhein* 1991 (Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen I, 1), S. 75 f., Nr. 42, Abb. 121, 122, 129); 2.: nicht im CIL (Lorenzo Quilici: *Collatia, Roma* 1974 (*Forma Italiae*; I 10), S. 100 f., Abb. 134 ff.); 3.: CIL XI 3948 (Maria Pia Muzzioli: *Cures Sabini, Firenze* 1980 (*Forma Italiae*; IV 2), S. 183, Abb. 173bis). Das letzte Zeugnis gehörte einem Elfenbeinhändler, möglicherweise auch das erste, während im zweiten der Elefant als Reittier für Hermes dient.
- 38 Deutsche Übersetzung durch den Verfasser. »parcito« in Zeile 4 weist eine Kürzung des auslautenden -ō eines nicht-iambischen Wortes auf. Eine solche Kürzung findet sich vereinzelt in der klassischen Poesie; vgl. Manu Leumann, *Lateinische Laut- und Formenlehre*, Neuausg. der 1926–1928 erschienenen 5. Auflage, München 1977, S. 110.
- 39 Er wird auf fol. 92v wiederholt und ist aus Fra Giocondo, *Codex Veronensis* (Anm. 33), fol. 216 mit der falschen Herkunftsangabe aus Mytilene übernommen.
- 40 Zum Beispiel fol. 155v mit CIL X 6069 »apud Gariglianum«, oder unmittelbar danach fol. 155v–156 mit mehreren Stücken aus Salernum, Abellinum und Urbinum.
- 41 Aus demselben Grund hat der Schreiber am Ende von A die Zeilen nebeneinander gestellt, um den ganzen Buchstaben auf fol. 182 unterzubringen und stellenweise auf derselben Seite zwei Spalten platziert.
- 42 Zum Beispiel fol. 28v ·D·M·S· = »dis manibus sacrum« am Anfang von CIL VI 12034 oder fol. 3v H·M·H·N·S· = »hoc monumentum heredem non sequetur« am Ende von CIL VI 29080. Auch die Zahlzeichen werden oft groß geschrieben, z. B. LXXXX·XLVII in fol. 22v (CIL VI 1\* g).
- 43 Als Beispiele können dienen SANCTIO in fol. 16v (CIL VI 930) oder ASTERIJ am Anfang des Textes in fol. 18 (CIL VI 1768) oder noch DECRETA in fol. 52 (CIL XI 3303; hier verkündet DECRETA den Übergang von der Datierungsformel zum eigentlichen Text, ist aber von gleicher Größe wie die Wörter der vorangehenden Zeile, jedoch größer als der Rest).
- 44 Ähnlicher Fall AVGVSTA PERVSIA fol. 55 (CIL XI 1929).
- 45 Die Nummerierung der Blätter ist in Berlin wiederholt worden.
- 46 Allerdings ist hier auch der römische Circus Maximus zu finden.
- 47 So ist »In Arcu Portus Anconae« sowohl unter A als auch unter P (hier »Anch-« geschrieben) verzeichnet.
- 48 Diese sind wie folgt zu korrigieren: Unter A: »In Aregnano«: »53« statt »ibid.« (zweimal); »Asisij«: »55« statt »ibid. et 55«; »Ad fontes Burgotti«: »54« statt »ibid.«; »Auximi«: »55« statt »ibid.«; »Azani in Civitate Astensi«: tilge »Azani«. – Unter C: »In Civitate Hadrianina«: »89« statt »130«. Mit »Hadriadina« auf fol. 89v ist Iader in Dalmatien gemeint. Woher Brunelleschi die Benennung »Civitas Hadrianina« (Hadriadina scheint ein Schreibfehler zu sein) hat, entzieht sich meiner Kenntnis. Die Inschrift ist seit Ciriaco in Iader angezeigt (der Anconitaner überliefert sie »Iader ad aedem S. Trinitatis«); »Corinthj«: auch fol. 95v; »Cremoenae«: »98« statt »Ib.« (und die Inschrift war in Aquileia: s. oben); »In Circo Max(im)o Rom.«:

- auch fol. 4; »In Civitate Suburtina«: »Tiburtina« (so wird dann auf fol. 47v geschrieben) statt »Suburtina«; »Comi 131 Barcinone 129« (so scheint zu lesen zu sein): auf fol. 129 fehlt jeder Hinweis auf Barcino, aber auf fol. 85v findet sich eine Inschrift »In Barcinona (sic) Civitate« (vielleicht steht wegen »Civitate« das Lemma unter C). – Unter G: »Goveti [so scheint zu lesen zu sein] in Templo Saturni«, aber das Exemplum hat richtig »Gaiete«. – Unter N: »Neumasi«: muss heißen »Nemausi« (aber auf fol. 132 selbst steht »Nemauso«). – Unter P: »Paduae, seu Patavij«: füge hinzu 69. – Unter S: »Sarzanae«: »98v« statt »48«. – Unter T: »Troiae«: »126« statt »Ib.«; »Tarracone«: auch fol. 94v. – Unter V: »Viterbj«: »55« statt »54«.
- Die letzte Zeile von fol. Iv ist wegen der Beschädigung des unteren Randes nicht mehr mit Sicherheit zu entziffern. Vielleicht etwas wie »C...bar(?) in A+a...«.
- 49 Zum Beispiel: fol. 128v »Ad fontem iuxta maris litus in Flaminia« im Exemplum, im Verzeichnis (unter A) »Ad fontem in litore in Flaminia«. Andersartiges Beispiel: fol. 58v »In Gallia sed ubi sit ignoro«, im Verzeichnis unter G »In Gallia ignoto loco«.
- 50 Zum Beispiel Formiae fol. 50v–51; Oriculum fol. 54v; Parma fol. 98; »In Principatu« fol. 87v–88 (der berühmte Meilenstein von Polla CIL X 6950, von den alten Gewährsleuten »in Principatu« oder »in Lucania« überliefert); Reate fol. 55v; Sublaqueum fol. 50v; Teanum fol. 87v; »In via Tiburtina« fol. 49–50; Tingi (Brunelleschi schreibt nachlässig »apud Truge in Africa«) fol. 94v = CIL VIII 9988.
- 51 Vgl. Roberto Weiss: An Unknown Epigraphic Tract by Annius of Viterbo, in: Italian Studies presented to E. R. Vincent, hg. von Charles Peter Brand, Kenelm Foster, Uberto Limentani, Cambridge 1962, S. 101–120; Ann E. Moyer: Historians and Antiquarians in Sixteenth-Century Florence, Journal of the History of Ideas 64 (2003), H. 4, S. 177–193, bes. 181, 189; William Stenhouse: Reading Inscriptions and Writing Ancient History. Historical Scholarship in the Late Renaissance, London 2005, S. 23 f., 75–78.
- 52 Dieser hat den Text in der sogenannten zweiten Recensio seiner Sylloge (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Ashburnham 905, fol. 96 (CensusID 61915) sowie Venedig, Museo Correr, Cod. Museo Correr 1632 (ehemals Cod. Cicogna 2704), fol. 160v–161v (mit Scholien)). Wenn Brunelleschi den Text von Fra Giocondo hat, dann hat er dessen Provenienzangabe »Viterbii prope episcopatum characteribus Longobardicis marmore insculptum« weggelassen. Hier sei nebenbei notiert, dass Fra Giocondo an die Echtheit des Decretum Desiderii glaubte. Die von Bormann, CIL XI 339\*, gelieferten Angaben zu den Recensiones der iucundinischen Sylloge, denen Weiss 1962 (Anm. 51), S. 119, Anm. 46 folgte, sind veraltet; s. Solin 1997 (Anm. 1), S. 127–135.
- 53 Hier kann auf weitere Einzelheiten der von Brunelleschi gebotenen Textform nicht näher eingegangen werden, wie z. B. auf die Frage, woher Brunelleschi die am Ende seines Textes stehende Datierung ins siebte Regierungsjahr des Desiderius hat, die in der von Weiss 1962 (Anm. 51) gebotenen gedruckten Version fehlt. Sie fehlt auch bei Fra Giocondo.
- 54 Im Einzelnen sind das CIL VI 244, 433, 505, 618, 740, 882, 896, 967, 991, 992, 1231, 1236 e, 1300 a, 1319, 1657, 1815, 1839, 1906, 1964, 2156, 2170, 2178, 2183, 2188, 2256, 2767, 3472, 3498, 3562.
- 55 z. B. CIL VI 369, 14176, 18203, 19252, 19296.
- 56 Im Marucellianus fehlen lediglich die im Berolinensis enthaltenen CIL XIV 3641, 3757, 3793 und 3863.
- 57 Rom: CIL VI 3498, 13657, 26816, 27841; Trebula Mutuesca: CIL IX 4880, 4885, 4896.
- 58 Dagegen fehlen die im Berolinensis enthaltenen pisanischen CIL XI 1424, 1472, 1490 im Marucellianus.
- 59 CIL XI 1848, 1852, 1878 auf fol. 75v–76v. Sie fehlen im Berolinensis.
- 60 Dies sind CIL XIV 299, 412, 1554, 1952. 401 wird auf fol. 66v in der iucundinischen Tradition Beneventum zugeschrieben.



- 61 z. B. »estat« für »ex(s)tat« in fol. 174 (CIL VI 1815), »iusta« für »iuxta« in fol. 91 = fol. Iv (CIL XIV 2836) oder »sustituti« für »substituti« in fol. 132v (CIL XII 3861).
- 62 So verwendete er im Verzeichnis der Ortsnamen am Anfang des Werkes den Lokativ »Nemausi« (geschrieben steht »Neumasi«), im Exemplum fol. 132 wiederum den Ablativ »Nemauso«, und auf fol. 97v begegnet die Mischform »Cremone Civitas«.
- 63 Merkwürdigerweise hat er aber nicht bemerkt, dass er das folgende Wort »adeum« verschrieben hatte, obwohl Fra Giocondo (Codex Veronensis (Anm. 33), fol. Ixv) deutlich das richtige »adtamen« hat.
- 64 Auf fol. 31v notierte er in der Wiedergabe einer bilinguen Inschrift (CIL VI 11082 = Moretti IGUR 310) mitten im Text »Grece licere«, statt den griechischen Text wiederzugeben. Vielleicht war er unsicher über dessen Deutung, die auch den späteren Forschern Rätsel aufgegeben hat; überliefert ist bei Fra Giocondo, von dem alle anderen Autoren abhängen, ΟΥΧΙ ΤΕΚΟΥΣΑΟΥΔΕΙΣ ΑΘΑΝΑΤΟΣ, dessen Anfang zu [εὐ]ψύχῃ emendiert werden muss.
- 65 Folgende Übersicht soll dies verdeutlichen: 1) die Transkription von Moretti IGUR 794 auf fol. 6v ist fehlerhaft und zeigt, dass Brunelleschi den Textverlauf nicht gut verstanden hat, was um so mehr wundert, als Fra Giocondo, Codex Veronensis (Anm. 33), fol. 83v, der wohl Brunelleschis Quelle war, den Text ganz richtig erschlossen hat. – 2) der griechische Teil von CIL VI 1710 = Moretti IGUR 63 auf fol. 10 ist ganz korrupt, er schreibt z. B. BIPTIAIOIO statt Βιργιλιο. – 3) fol. 90v hat Brunelleschi nach CIL V 4656 aus Fra Giocondo, Codex Magliabechianus (Anm. 33), fol. 178 (oder aus einer entsprechenden iucundinischen Schede) die griechische Inschrift IG XIV 2388a in der Form ΑΔΡΑΣΤΟΣ ΑΔΡΑΤΟΥ ΙΟΣΕΙΣΕΥΣ hinzugefügt, wobei, abgesehen von der schon bei Fra Giocondo vorliegenden Korruptel im Ethnikon Ἀφροδιστεύς, der Florentiner gegen seine Vorlage den Vatersnamen verschreibt. – 4) die Wiedergabe von CIL XIV 2901 = IG XIV 1127 (Praeneste) auf fol. 90v ist ebenfalls fehlerhaft: T und EPΣ- gegen den lateinischen Text, EΠΙΟΙ statt ἐποίησεν, ΜΕΤΑΛΩ für μεγάλω; auch hat Brunelleschi die Ordnung der zwei Fassungen umgekehrt, denn bei Fra Giocondo, der zweifellos seine Quelle war, steht die griechische Fassung zuerst. – 5) CIL VI 20201 = Moretti IGUR 618 auf fol. 167v: ΑΤΑΘΟΥΣ für ἀγαθούς und ΑΕΙ für δει. – 6) nicht einmal die griechische Fassung der am Anfang der Exempla stehenden bilingualen Inschrift CIL VI 12652 = Moretti IGUR 1250 ist trotz ihrer wichtigen Stellung als Auftakt der ganzen Sammlung ganz einwandfrei (OMONIA für Ὀμόνοια, ΑΤΗΜ- für Ἀτιμ-, ΤΙΝ für τήν. – 7) dagegen ist Brunelleschis aus Fra Giocondo herrührende Transkription der kurzen christlichen Inschrift ICUR 869 = IG XIV 1588 a auf fol. 163 fehlerlos. Zur Geschichte des Textes: Heikki Solin: *Analecta epigraphica CCVII–CCXV*, in: *Arctos* 37 (2003), S. 173–205; 197.
- 66 Hier nur zwei Beispiele: Auf fol. 134v gibt Brunelleschi den Text von CIL XI 4395 (Ameria) mit der Angabe »Ro(mae) apud sanctum Honofrium« wieder. Dieselbe findet sich im Codex Olivae, fol. 80 (Oxford, Bodleian Library, Codex Oxoniensis Canonicianus misc. 349) und bei Mazzocchi 1520 (Anm. 37), fol. 162v. Da, wie heute angenommen wird, Brunelleschi das Buch von Mazzocchi vor dessen Erscheinen verwendete, hat Brunelleschi diese falsche Angabe vielleicht von ihm oder aus einer gemeinsamen Quelle. – Auf fol. 138v steht CIL X 1594 (Puteoli) mit der Angabe »Rome« versehen. Auch diese hat wohl eine ähnliche Herkunft.
- 67 In dem ausführlichen Lemma von Giovanni Brusin: *Inscriptiones Aquileiae*, 3 Bde., Udine 1991–1993, Bd. 1, 1991, Nr. 331 findet sich nichts Entsprechendes.
- 68 Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Codex Augustanus. Halder. 24, fol. 54v; Petrus Apianus: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt 1534, S. 11, 2.
- 69 Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. Lat. 10546, fol. 137. Ähnlich auch der Codex Olivae (Anm. 66), fol. 29.
- 70 Florenz, Biblioteca Marucelliana, Codex Marucellianus A. 79. 1, fol. 91.

- 71 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Codex Berolinensis Lat. fol. 61 p.
- 72 Codex Veronensis (Anm. 33), fol. 174v–175. Die unmittelbare Quelle von Brunelleschi scheint Fra Giocondo zu sein. Nur an einer Stelle weicht seine Lesung von dessen ab: den Schluss liest er EST SCILICET statt EST SILICET bei Fra Giocondo (der Stein hat »silice«, ohne »est«, dessen Herkunft aufgrund des kritischen Apparats bei Mommsen im CIL nicht festgestellt werden kann). Stichproben haben jedoch ergeben, dass der Redianus liber (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Redianus 77, fol. 129) exakt dieselbe Lesung bietet. Nun ist der Redianus einer der Zeugen, aufgrund derer Christian Hülsen die alte anonyme Sylloge aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. glänzend rekonstruiert hat: *Di due sillogi epigrafiche urbane del secolo XV*, in: *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 1, (1923/1924), H. 1, S. 124–137. Die Inschrift findet sich in keinem anderen Codex dieser Sylloge; da es aber bei Brunelleschi Spuren von gemeinsamer Überlieferung mit dem hauptsächlichsten Zeugen dieser Sylloge, dem Anonymus Marucellianus, gibt (dazu weiter unten), ist nicht auszuschließen, dass Brunelleschi statt Fra Giocondo die Inschrift aus Ferentinum aus dieser alten Sylloge oder aus einem von dieser abhängigen Zeugen genommen hat.
- 73 Weitere Beispiele, in denen »ibidem« falsch verwendet wird: CIL VI 2751 auf fol. 79 steht am Ende einer Gruppe von Inschriften aus Athen, sie ist aber nach dem einhelligen Zeugnis mehrerer alter Autoren stadtrömisch. – CIL VI 3498, 13657, 26816, 27841 auf fol. 171 sind in die tiburtinische Serie fol. 168v–173 geraten (so auch im Marucellianus). – CIL VI 16120 und 880 auf fol. 64v unter Ravenna, sonst von allen alten Autoren, Fra Giocondo inbegriffen, als stadtrömisch angegeben. – CIL IX 4816 aus Stimigliano auf fol. 90v folgt auf CIL XIV 2979 aus Zagarolo im Gebiet des antiken Praeneste. – CIL IX 4880, 4885, 4896 (Trebula Mutuesca) auf fol. 171v sind (wie CIL VI 880, 16120 und wie im Marucellianus) in die tiburtinischen Texte eingeordnet. – CIL X 2717 (Puteoli) auf fol. 155v folgt auf der stadtrömischen CIL VI 20070. – CIL XI 6577 und 6578 (Sassina) auf fol. 95v folgen auf CIL XII 3236 aus Nemausus. Die hispanische Fälschung CIL II 370\* auf fol. 105 steht inmitten einer langen stadtrömischen Serie. CIL XII 4027 (Nemausus) auf fol. 76 steht nach CIL II 382\* »in Aragonia« (Fra Giocondo platziert sie korrekt: »Nemausi in Gallia Narbonensi«).
- 74 Mommsen zu CIL IX 1987 behauptete irrtümlich, dass Fra Giocondo der Inschrift keine Zuschreibung gebe. Zwischen X 6008 und IX 1987 fügte Fra Giocondo noch CIL VI 20942 ein, von Henzen unter die stadtrömischen Inschriften aufgenommen (Henzen irrte aber, als er behauptete, Fra Giocondo gebe der Inschrift keine Zuschreibung). Ihre Herkunft aus Rom wird aber nur von Fra Giocondo bezeugt (alle anderen alten Autoren hängen von ihm ab), so dass sie letzten Endes offen bleibt.
- 75 Dazu vgl. Erich Ziebarth: *De antiquissimis inscriptionum syllogis*, *Ephemeris Epigraphica* 9 (1913), S. 221–245; 297–329; hier S. 233.
- 76 Wenig später bezeugte Mariangelo Accursio die Inschrift »Florentiae in domo Iuliani de Recasulis« (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex D 420 inf., fol. 241; und sein Zeitgenosse Pietro Vettori gibt eine etwas unbestimmte Angabe »in privata domo parieti adfixa non longe a porta Divi Galli«. Diese Angaben zeigen, dass die von Brunelleschi angegebenen Provenienzenangaben auch sonst im Umlauf waren. Demnach ist es letzten Endes doch nicht sicher, ob Brunelleschi die Inschrift selbst gesehen hat oder sie nur aus zweiter Hand kennt.
- 77 Dasselbe steht auch im Marucell. fol. 50 (auf Italienisch).
- 78 Als Beispiel dient CIL VI 3324 auf fol. 7v, bisher von Johannes Choler aus Chur überliefert. Da Choler ältere Kollektaneen exzerpiert hat, kann die Überlieferung der Inschrift weiter zurückverlegt werden. Wo aber die Quelle des Brunelleschi zu suchen ist, lässt sich nicht ermitteln (in den iucundinischen Kollektaneen findet sich die Inschrift nicht). Brunelleschi und Choler haben keine gemeinsame Quelle; freilich weisen sie einen gemeinsamen Sonderfehler

- in der Auslassung der Zeile 2 auf, doch sonst divergieren ihre Lesungen an einigen Stellen, und die Herkunftsangabe bei Brunelleschi ist genauer.
- 79 Zu Fra Giocondos Sylloge vgl. aus dem letzten Jahrhundert z. B. Ziebarth 1913 (Anm. 75); Angelo Silvagni: ICUR I, S. XXXV–XXXVIII, Nr. 25; Michael Koortbojian: Fra Giovanni Giocondo and his Epigraphic Methods: Notes on Biblioteca Marciana, MS Lat. XIV, 171, in: Kölner Jahrbuch 26 (1993), S. 49–55; Solin 1997 (Anm. 1), S. 127–135.
- 80 S. Anm. 52.
- 81 Der Hinweis auf Fra Giocondo fehlt im Apparat von Moretti, wie auch in dem von Georg Kaibel IG XIV 1051.
- 82 Von den schon im Veronensis enthaltenen Texten kommen im Magliabechianus 28, 5, der teilweise aus dem Ashburnhamianus-Laurentianus abgeschrieben worden ist, nur CIL VI 13319/20, 2659, 18478 vor. Die Übereinstimmungen zwischen Brunelleschi und dem Magliabechianus lauten wie folgt: Auf fol. 14: CIL VI 9625 = Berol. fol. 11v (nachlässig). Auf fol. 14v: 13319/20 = fol. 44v (nachlässig). Auf fol. 15: 12059 = fol. 165v (nachlässig; z. B. liest Brunelleschi das Cognomen des Errichters »Alypus« auf absurde Weise »Ahdius«). Auf fol. 16: 2659 = fol. 139v; 18478 = fol. 45 (nachlässig). Auf fol. 17: 20901 = fol. 119; 12747 = fol. 119. Auf fol. 18: 26502 = fol. 119. Auf fol. 19: 654 = fol. 147; 23213 = fol. 146v; 19003 = fol. 120v; 23118 = fol. 146v (nachlässig); 13004 = fol. 146v (nachlässig). Auf fol. 21: 15491 = fol. 24. Die meisten dieser Texte finden sich auch bei Mazzocchi, doch besteht kein Anlass anzunehmen, Mazzocchi habe hier als Brunelleschis unmittelbare Quelle gewirkt. Und auf jeden Fall hängt auch Mazzocchi vielfach von Fra Giocondo ab.
- 83 CIL IV 10073 findet sich im Berolinensis fol. 109, und andere, wie CIL VI 12059, ließen sich anführen.
- 84 Mazzocchi 1520 (Anm. 37). Zur Geschichte des griechischen Textes (die Angaben im Lemma von CIL VI 10971 sind ungenau) s. Luigi Moretti zu IGUR 1147.
- 85 Hülsen 1923/1924 (Anm. 72), S. 124–137.
- 86 Florenz, Biblioteca Marucelliana, *CensusID* 63909. Der Codex wird oft Anonymus Marucellianus selbst genannt.
- 87 Mommsen in CIL zweifelte nicht an der salernitanischen Herkunft der Inschrift, wie auch nicht Vittorio Bracco in seiner Edition *Inscr. It. I 1, 11*, der wenig überzeugend nachzuweisen versuchte, dass sie schon am Anfang des 15. Jhs. in Salerno gewesen sei. Auch sonst wird die Inschrift meistens Salerno zugeschrieben.
- 88 Fra Giocondo, *Codex Veronensis* (Anm. 33), fol. 164 zeigte sie »In archiepiscopatu Salernitano« an. Er war zweifellos Brunelleschis Quelle, auch wegen des gemeinsamen Fehlers in der Lesung des Namens als »Teciennus«.
- 89 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codex Vat. Lat. 3233*, fol. 1. Mit der Beischrift »in Vaticano Romae« erscheint sie auch noch bei Alciato (Anm. 69), fol. 198.
- 90 Eine andere Frage ist, ob die Inschrift auch von dort stammte; ihre Herkunft kann eher in Ostia gesucht werden (dazu s. Heikki Solin: *Corpus Inscriptionem Latinarum X. Passato, presente, futuro*, in: *Epigrafi e studi epigrafici in Finlandia*, Roma 1998, S. 81–117; hier S. 104 f).
- 91 Erwähnenswert ist zudem, dass Mazzocchi 1520 (Anm. 37), fol. 165 den Text mit der (für eine Anzahl Inschriften kollektiven) Überschrift »de Burgo S. Petri« publizierte. Das soll jedoch nicht zu der Annahme verleiten, Mazzocchi könne hier die Quelle von Brunelleschi sein.
- 92 Fol. 7r von CIL VI 1033; fol. 9r von CIL VI 882; fol. 34r von CIL VI 1374; fol. 120v von CIL VI 25075; fol. 121r von CIL VI 10038; fol. 132r mit einem nicht identifizierbaren Text (wohl als »Marci / genio« zu lesen); fol. 177r–179v von CIL VI 2306.
- 93 Giuliano 1971 (Anm. 1), S. 46–49; Nesselrath 1984 (Anm. 10), S. 52; ders.: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993, S. 66; Della Giovampaola 2001 (Anm. 3), S. 474–477.

- 94 CIL VI 2306 fehlt im Buch vom 1521, ist aber in der von einem Anonymus 1509 in der Druckerei von Mazzocchi bereit gestellten Kalendariumfuge enthalten.
- 95 Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. Lat. 8495, fol. 120v.
- 96 Codex Veronensis (Anm. 33), fol. 89.
- 97 *CensusID* 150899.
- 98 Ebd., fol. IV–VII.
- 99 Dazu vgl. Wolfgang Hübner, s.v. Tierkreis, III. Astrologie, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart/Weimar (1996–2003), Bd. 12/1, 2002, Sp. 556–559; 556.
- 100 Aus jener Zeit ist kein einziges Familienmitglied bekannt, dessen Vorname mit H begonnen hätte. Zum Stammbaum der Familie vgl. Adolf Michaelis: Römische Skizzenbücher Marten van Heemskerks und anderer nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts, I–II, in: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 6 (1891), S. 125–172; 218–238; S. 219.
- 101 Ich übergehe hier einige Fälle, die schon bei Solin, Tuomisto 2007 (Anm. 1) behandelt wurden, und zwar CIL IX 4803 und ICUR 379.
- 102 Martinus Smetius: *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber: accessit auctarium a Iusto Lipsio, Lugduni Batavorum: Ex Officina Plantiniana* 1588, S. 116, 12.
- 103 Janus Gruter: *Inscriptionum romanarum, corpus absolutissimum: auspiciis Ios. Scaligeri ac M. Velseri. Accedunt XXIV. Scaligeri indices, o.O.* [Heidelberg]: In Bibliopolio Commeliniano, 1616, S. 712, 4.
- 104 Vgl. meine Ausführungen in Solin, Tuomisto 2007 (Anm. 1), S. 86–89.
- 105 Er fehlt im Codex Veronensis (Anm. 33), findet sich aber im Codex Ashburnham (Anm. 52), fol. 22; im Magliabechianus (Anm. 33), fol. 10v und im Codex Cicognae (Venedig, Museo Correr, Inv. 1632), fol. 6, mit derselben Überschrift wie bei Brunelleschi (genauer in der Form: »In domo Bartolomaei de la Valle antescrpti ad c(artam?)«). Der Codex Cicogna trägt die Überschrift »In domo Bartholomaei f(ili) mag(ist)ri Philippi de la Valle«. Außerdem findet sich die Inschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Cod. Lat. fol. 61 q sogar zweimal. Auf einem ersten Blatt trägt der Text die Überschrift »In domo Bartholomaei dela Valle antescrpti ad c(artam) 6(?)«. Das zweite Mal erscheint er auf fol. 85 mit identischem Text, aber mit kürzerer Überschrift: »Ro(mae) in domo Bartolomaei dela Valle«.
- 106 Die richtige wird die von Smetius sein, der sie zweifellos im Original gesehen hat.
- 107 Nur Ziebarth 1913 (Anm. 75), S. 319 zitiert die Inschrift aus Gruter 1616 (Anm. 103), S. 712, 4 als »spuria«.
- 108 In seinem Werk »Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germaniae« von 1502, fol. XIIIv: »Decipimur votis et tempore fallimur, et mors deridet curas, anxia vita nihil«. Dieselbe Sentenz findet sich bei Hermann Hempel: Lateinischer Sentenzen- und Sprichwörterbuch, 3. Auflage Bremen 1890, Nr. 2020. Und im unteren Teil eines Fensters der Kathedrale St. Michel in Brüssel steht »Votis decipimur tempore fallimur omnes mors ridet curas anxia vita nihil«.
- 109 Sie ist aber auch in antiken Urkunden belegt: CIL VI 1756 b 21 vgl. 31922 (der Editor verbessert »maest-«); IX 1069 (beide Inschriften sind spät).
- 110 »Hesp(er)«, schon von der Metrik her erfordert; »loq(ue)tur«, ebenfalls metrisch die einzig mögliche Lesung; auch »nu(m)q(ui)d« scheint sicher, wie auch »sup(er)at«; nur in 9 wäre neben »q(uo)d« auch »q(ui)d« möglich. Die übrigen Abkürzungen bedürfen keiner Kommentierung. Die Lesung selbst ist überall gesichert; so steht in 8 »natus« (nicht etwa »natas« oder »natos«) und in 9 »ha(n)c«, nicht »hu(n)c«.
- 111 In Rom, wo Brunelleschi sich die Inschrift vorstellt, nur dreimal belegt: CIL VI 28523, 29095, 34259. Sonst HEP 2, 153 = 3, 110 (Clunia); CIL III 7912 (Sarmizegetusa in Dakien); AE 1973, 606 (Avedda in Afrika).

- 112 Die drei stadtrömischen Inschriften wurden im Laufe des 19. Jhs., CIL III 7912 im Jahre 1876 gefunden.
- 113 CIL VI 15744 ist zum ersten Mal von Sabino bezeugt. 22360 in Ravenna wurde schon von Spreti in seinem bekannten Werk über Ravenna aus dem Jahre 1489 bekannt gemacht (Desiderius Spretus: *De amplitudine, de vastatione & de instauratione urbis Ravennae*, Venezia: Capcasam, 1489), ob aber Brunelleschi Zugang dazu hatte, sei dahingestellt. Etwas unsicher als Zeuge für die allgemeine Kenntnis der Verbreitung des Namens bleibt die griechische Inschrift Moretti IGUR 507, seit dem Anonymus Corvisierianus bekannt (überliefert im Cod. Berol. 61 o fol. 30, 45 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) aus dem 16. Jahrhundert).
- 114 Sowohl in Inschriften als auch in der handschriftlichen Überlieferung: Alfred Klotz, *ThLL II* 1048, 44–62.
- 115 Beeinflusst von dem Gegensatz *mortis imago* CLE 1184, 2018.
- 116 Belege für das maskuline »forus« werden oft bei römischen Grammatikern zitiert. Auch schriftlich überliefert: CIL VI 36613 (vgl. Heikki Solin, *Contributi sull'epigrafia anziate*, in: *Epigraphica* 65 (2003), S. 69–116; hier S. 101f). Aber »forus« ist auch im Mittellatein bestens bekannt.
- 117 Es handelte sich um ein schlechtes Exemplar der mailändischen Inschrift CIL V 6128 = CLE 473.
- 118 Er schrieb dazu »modernum puto«, »modernum credo« und »modernum est: & est Paduae«.
- 119 Sie sprechen zuweilen auch ihren Verdacht im Lemma einer als Fälschung publizierten Inschrift aus, dass es sich doch eher um ein echtes nachantikes Produkt handeln könne; z. B. zu CIL VI 3437\* meinte der Editor, es handele sich um »scripta non tam falsa quam recens«. Ähnlich wird CIL III 290\* beurteilt. Dasselbe gilt für manche andere als Fälschungen identifizierte Inschriften, die eindeutig aus den Kreisen römischer Humanisten stammen. Zwei eklatante Fälle sind CIL VI 4\* a und 3477\*, die kürzlich von Nadia Petrucci: *Pomponio Leto e la rinascita dell'epitaffio antico*, in: *Atti del convegno internazionale »Vox lapidum«*. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittorio, in: *Eutopia* 3 (1994), S. 19–44, als echte Produkte des Kreises um Pomponio Leto bzw. von Giuliano Ceci (um die Mitte des 16. Jhs.) vindiziert worden sind.
- 120 Cod. Veron. fol. 25; auch in Cod Magliab., Cod. Medic. und Cod. Gar enthalten. Vgl. auch Rodolfo Lanciani: *La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini*, in: *Bullettino della Commissione archaeologica comunale di Roma* 27 (1899), S. 101–115; hier S. 107; ders.: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità*, 7 Bde., Roma 1989–2002, Bd. 1, 1989, S. 133–136.
- 121 Nicht Leonidas, wie Ziebarth 1913 (Anm. 75), S. 228 angibt.
- 122 Adolf Furtwängler: *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, 3 Bde., Leipzig 1900, Bd. 2: Beschreibung und Erklärung der Tafeln, Taf. 59, Nr. 8174; vgl. auch »salbo Aristio felix Socrates«: Gaetano Marini: *Inscriptiones christianae latinae et graecae aevi milliarum*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vat. Lat. 9071, p. 155, 1 (christlich).
- 123 Außer den Mitgliedern des Senatorenstandes aus der spätrepublikanischen und der frühen Kaiserzeit circa 43-mal in CIL VI belegt; dazu NSc 1914, 378 (zweimal); NSc 1918, 24; AE 1993, 201.
- 124 Kampanien: CIL IV 5780, 9918; X 2114, 3956. – Apulien und Samnium: CIL I<sup>2</sup> 1801; IX 6316, 6328; AE 1976, S. 149; *Supplementa Italica* 18, Reate 15. – Mittelitalien: CIL XI 3583, 3584, 3637 (= I<sup>2</sup> 1933), 5854, 6922; August Oxé, Howard Comfort: *Corpus Vasorum Arretinorum: A Catalogue of the Signatures, Shapes and Chronology of Italian Sigillata*, 2. Auf-

- lage, Bonn 2000, Nr. 266–318 (mehrere Ateii, die in der Terra sigillata-Industrie gearbeitet haben). – Sardinien: *ILSard* I 252. – *Tarraconensis*: *AE* 1987, 641b. – *Narbonensis*: *CIL* XII 2005, 2526; *AE* 1951, 113. 2001, 1325. – Gallische Provinzen: *CIL* XIII 4345; *AE* 1929, 105. – Donau- und Balkanprovinzen: *CIL* III 11559, 13459, 13552,2, 14351. *IMS* VI 88. – Afrika: *CIL* VIII 1397, 2199. – Unbekannter Herkunft: Margaret M. Roxan u. a.: *Roman Military Diplomas*, bislang 5 Bde., London 1978-, Bd. 4, Nr. 251.
- 125 In Rom *CIL* VI 22659, dazu *Eustom*[---] *ICUR* 5144 unbekanntes Geschlecht; ein zweiter Beleg kommt aus *Asturica* in der *Tarraconensis*: *CIL* II 2646 (2. Jh. n. Chr.).
- 126 Das Adjektiv *εὔστομος* »mit schönem Mund; eloquent; schweigend« war an sich eine passende Namensquelle, und derartige Adjektive wurden besonders in der römischen Kaiserzeit beliebig zu Personennamen verwandelt.
- 127 *Εὐππος* war ein guter griechischer Name, von Friedrich Bechtel: *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle 1917, S. 171 aus Sparta (*IG* V 1, 213, 5. Jh. v. Chr.) angeführt. Sonst belegt des Öfteren in Attika, auf der Peloponnes, in Mittelgriechenland, Makedonien und Kleinasien. Auch konnte er sich als Heroenname entfalten, eine Gattung, die ja besonders in der römischen Namensgebung beliebt wurde. – Der Frauenname *Εὐππία* in Arkadien: *IG* V 2, 335.
- 128 *CIL* XV 8196 auf einem Bronzesignaculum aus dem 4. Jh. n. Chr. Außerhalb von Rom: *CIL* III 9240 (*Salona* in Dalmatien); *AE* 1910, 156 (*Mauretania Caesariensis*).
- 129 Ähnliche Fälle kommen auch sonst in Rom vor: »*Heuodus*« für »*Euhodus*« *CIL* VI 7957 (aber der Name der Tochter wird »*Euodia*« geschrieben), 8489, 10407 d. »*Heuodia*« für »*Euhodia*« *CIL* VI 26026; *Opuscula Romana* 3 (1961), 187 Nr. 26 (hier »*Heodia*« geschrieben).

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–8; 10–13: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. *Codex Berolinensis*, Ms. lat. fol. 61 a d – Abb. 9: *Biblioteca Apostolica Vaticana*, *Cod. Vat. Lat.* 8495, fol. 120v.

Nel Catalogo della cospicua collezione di disegni donata agli Uffizi nel 1866 dallo scultore Emilio Santarelli, pubblicato quattro anni dopo la donazione, il foglio inv. 334 S (fig. 1) è descritto al numero 10 dei disegni di »Pierin Del -Vaga« in modo piuttosto generico e inesatto per quanto riguarda la tecnica esecutiva; viene, infatti, indicato come »Ornamenti idem c. s.«, cioè schizzo a pietra rossa naturale analogamente al disegno di cui si parla appena sopra,<sup>1</sup> anche se in realtà è eseguito a penna e inchiostro.<sup>2</sup>

La rimozione del controfondo, avvenuta nel settembre del 2005<sup>3</sup> mentre mi apprestavo a preparare una conferenza per la presentazione a Firenze del volume di studi in onore di Catherine Goguel,<sup>4</sup> ha consentito di scoprire sul verso una Testa virile (fig. 2). Non fu difficile riconoscerne l'autore in Parmigianino e con tale attribuzione presentai il foglio, per rendere omaggio alla studiosa che, nel suo vasto curriculum di studi, si era imbattuta nell'artista, proprio a ridosso delle celebrazioni parmigianinesche, ravvisando un suo autografo nel Profilo di un uomo rivolto a sinistra di collezione privata parigina (fig. 7), precedentemente ritenuto di Francesco Salviati.<sup>5</sup> L'inserimento del foglio all'interno di un corpus assai vasto, e in continua espansione, ricevette, in tale circostanza, unanimi consensi tra gli studiosi di grafica presenti.<sup>6</sup> A mio avviso, comunque, l'interesse del disegno non si esauriva nel fatto di essere un'inedita aggiunta alla cospicua produzione grafica del geniale artista di Parma, destinata a farci ancora una volta riflettere sulla sua vasta gamma stilistica e sulle notevoli potenzialità della tecnica a penna e inchiostro; mi sembrava, cioè, che il verso, in particolare, consentisse di riprendere una tematica assai affascinante, come quella del rapporto di Parmigianino con l'antico.

In questo contributo mi soffermerò sulle caratteristiche stilistiche del disegno inedito (anzi, dei due disegni inediti, considerando sia il recto che il verso), sul rapporto del verso con le tecniche del bulino e sulla sua relazione con una fonte antica, deducendo qualche conclusione sulla cronologia dall'insieme delle precedenti disamine.

Le aggiunte all'eccezionale corpus raccolto da Popham<sup>7</sup> si sono seguite quasi senza soluzione di continuità a partire dal 1971,<sup>8</sup> mentre, più recentemente, le

1 *Parmigianino: Ornato all'antica, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 334 Sr*

celebrazioni per il quinto centenario della nascita del Parmigianino hanno contribuito ad approfondire diversi aspetti della sua attività artistica, attraverso alcune mostre<sup>9</sup> – e le relative recensioni –,<sup>10</sup> convegni,<sup>11</sup> articoli.<sup>12</sup> Sarebbe superfluo



2 *Parmigianino: Testa virile, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 334 S v*

tracciare ora una bibliografia dettagliata, anche solo limitandosi agli studi in cui sono comparsi disegni inediti: di alcuni si dà conto nel testo e nelle note, mentre per altri si rinvia ai resoconti bibliografici forniti nelle ultime monografie.<sup>13</sup>

3 *Parmigianino: Pastore seduto a terra, con un cane e delle pecore, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1187 S*

Anche il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi aveva partecipato alle manifestazioni per l'anniversario con la preparazione di una mostra, dove accanto a Parmigianino venivano presentati fogli di artisti di Parma o attratti da quella scuola;<sup>14</sup> del nostro artista, in particolare, era esposto un disegno inedito, il Pastore seduto a terra, con accanto un cane e delle pecore, proveniente anch'esso dalla collezione Santarelli, dove figurava catalogato tra le opere di Domenico Beccafumi (fig. 3).<sup>15</sup>

Si tratta, comunque, di due fogli stilisticamente assai diversi tra loro, per quanto entrambi eseguiti a penna. Senz'altro giovanile, e anteriore alla partenza per Roma, il disegno già pubblicato, che mostra uno stile non privo di analogie con la grafica di Romanino;<sup>16</sup> sicuramente posteriore il nostro. Come si diceva in apertura, esso venne assegnato dagli estensori del Catalogo Santarelli a Perino del Vaga, autore con cui a volte la critica ha effettivamente riconosciu-

4 *Parmigianino: Ritratto di Galeazzo Sanvitale, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 6472 r*

to punti di contatto con Parmigianino, che coinvolgono anche la grafica,<sup>17</sup> in una reciprocità di influenze variamente interpretate e diversificate nel tempo.<sup>18</sup> Penso che in questo caso, a far propendere verso Perino, siano stati gli eleganti ornati del recto, che era allora il solo lato visibile.

Se la seriazione dei due fogli Santarelli non è certo difficoltosa, assai più complesso risulta il tentativo di circoscrivere con esattezza la cronologia del disegno inedito. La maggior parte degli studiosi che si sono occupati della grafica di Parmigianino non si sono nascosti le difficoltà oggettive riscontrabili nel suo assetto cronologico,<sup>19</sup> con particolare riferimento ai fogli eseguiti a cavallo tra gli ultimi tempi parmensi e il primo periodo romano e tra la fine del soggiorno romano e gli esordi bolognesi;<sup>20</sup> lo stesso può dirsi per i disegni del periodo romano e di quello bolognese, che non differiscono tra loro dal punto di vista tecnico.<sup>21</sup>

A proposito della Testa virile si possono avanzare alcuni raffronti, tali, tuttavia, da non indurre a conclusioni definitive; ad esempio con il Ritratto di Galeazzo Sanvitale del Louvre, databile intorno al 1523–24<sup>22</sup> (fig. 4), limitatamente al tratteggio del volto, per quanto più libero e asistematico rispetto alla Testa virile; una sistematicità di tratto è invece presente, ma in modo ancora

5 *Parmigianino: Filosofo seduto,*  
*London, British Museum,*  
*Department of Prints and*  
*Drawings, inv. 1952-I-21-66*

più incisivo rispetto al nostro foglio, nel Filosofo seduto del British Museum, che è stato, infatti, collocato nel periodo bolognese, a partire dunque dal 1527 (fig. 5).<sup>23</sup>

Restrungendo i confronti a disegni analogamente legati all'antico e realizzati ugualmente a penna, mi sembrano situarsi in epoca senz'altro successiva lo Studio di torso maschile del Musée des Beaux-Arts a Besançon, assegnato al secondo periodo parmense,<sup>24</sup> nonché il Profilo di Ercole della Royal Library a Windsor, ascrivibile anch'esso al periodo finale dell'attività di Parmigianino.<sup>25</sup>

Passando agli ornati sul recto, vorrei richiamare, per la conduzione lineare della penna, il disegno con un Nudo maschile di schiena con un globo(?) e due putti, tra fogliame ricordato nella collezione Solbert Handler a Hollywood da Popham, che lo riteneva probabilmente del periodo bolognese;<sup>26</sup> la donna a destra in primo piano si accosta, nelle proporzioni e nel tipo, per quanto in controparte e con varianti posturali, alla figura centrale in basso nelle Tre figure nude distese, una pietra nera naturale assegnata al periodo romano.<sup>27</sup>

I confronti finora istituiti, sia per il recto che per il verso, non sono, dunque, risolutivi per circoscrivere con esattezza la cronologia del disegno fiorentino. Altre considerazioni, tuttavia, possono essere avanzate facendo riferimento a un secondo aspetto, utile per la classificazione della Testa virile. Mi riferisco al rapporto stilistico tra l'esecuzione da parte di Parmigianino di disegni a penna

e la pratica delle incisioni, esercitata direttamente o indirettamente tramite i suoi collaboratori.

Sulla necessità di non studiare separatamente tra loro i disegni e le acqueforti dell'artista, nonché le acqueforti, i bulini e i chiaroscuri desunti da sue invenzioni, si è tornati in tempi recenti.<sup>28</sup>

Dal canto suo, Popham aveva a suo tempo sottolineato la vicinanza tra la tecnica dei bulini e quella, accuratamente rifinita, della maggior parte dei cosiddetti disegni di presentazione, eseguiti principalmente dopo il rientro a Parma.<sup>29</sup> Accogliendo questa opinione, Pouncey indicò successivamente alcuni fogli eseguiti in una sorta di tecnica bulinistica;<sup>30</sup> in tempi più recenti Ekserdjian individuava, nell'ambito della produzione di Parmigianino, disegni da considerarsi a tutti gli effetti »handmade engravings, etchings, and chiaroscuro woodcuts«, come, ad esempio, una penna giovanile con una Donna seduta che sorregge la statuetta di una Vittoria, ora a Cincinnati.<sup>31</sup> In effetti, la gamma delle possibilità espressive di Parmigianino disegnatore investe tre tecniche di stampa, dal bulino all'acquaforte alla xilografia, quest'ultima nella particolare accezione del chiaroscuro.

In relazione alla Testa virile fiorentina, vorrei limitarmi a considerare la prima tecnica, dal momento che è certamente quella più calzante.

E' senz'altro da ricondurre allo stile del bulino la Testa di un giovane uomo di collezione privata (fig. 6),<sup>32</sup> che, nell'andamento della penna, è stata confrontata con il Profilo di uomo rivolto a sinistra scoperto da

*6 Parmigianino: Testa di un giovane uomo, collezione privata*

7 *Parmigianino: Profilo di  
uomo rivolto a sinistra, Parigi,  
collezione privata*

Catherine Monbeig Goguel (fig. 7), già ricordato in apertura; quest'ultimo, a sua volta, presenterebbe similitudini, sotto lo stesso aspetto, con l'Auto-  
ritratto di profilo dell'Albertina a Vienna (fig. 8), nonché con l'Autoritratto  
ora a Chatsworth, **effigiato in primo piano su un foglio recante al recto studi**  
di Vergini per la Steccata.<sup>33</sup> Rinvia alla tecnica a bulino anche il tratteggio a  
penna di un Uomo barbato, a mezzo busto, visto di profilo di collezione privata  
statunitense.<sup>34</sup> Mi chiedo quale fosse la destinazione dei fogli menzionati; se  
autonoma, come sembrerebbe nel caso del primo elencato, che è anche il più  
rifinito, la Testa di un giovane uomo di collezione privata; oppure finalizzata a  
eventuali trascrizioni a bulino.

Nello Studio di piante palustri ai piedi di una collina degli Uffizi (fig. 9) è  
stata individuata una destinazione per una eventuale incisione;<sup>35</sup> desidero para-  
gonarlo, per affinità tematica, con uno Studio di paesaggio e di un vecchio con  
un bambino, oggi a Berlino, dove il brano paesistico copia un dettaglio della  
Coppia di innamorati e la morte (La passeggiata) di Dürer;<sup>36</sup> rispetto al foglio

8 *Parmigianino: Autoritratto di profilo, Vienna, Albertina, inv. 2623*

9 *Parmigianino: Studio di piante palustri, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 501 P*

fiorentino, qui appaiono linee più spesse, diradate ed energiche, che creano valori chiaroscurali più fortemente contrastati e meno sottilmente luministici.<sup>37</sup> Si tratta, in questo caso, di un esercizio, meramente finalizzato all'esplorazione delle potenzialità espressive del bulino del grande incisore di Norimberga. Come si vede, finalità e destinazione di tali fogli a penna, eseguiti in uno stile assimilabile alla tecnica bulinistica, possono essere assai diverse tra loro.

Recentemente è stata messa in rilievo la distinzione intercorrente tra il modo di disegnare di Parmigianino e quello della tradizione raffaellesca e romana, con la conseguente affermazione che il bulino di Marcantonio Raimondi era decisamente più congruo a quest'ultima.<sup>38</sup> In effetti, Mazzola nei suoi fogli tracciati a penna sembra progressivamente privilegiare una grafia più minuta e sottile, che rinvia alle soluzioni luministiche e chiaroscurali proprie delle acqueforti. Ciò nonostante, egli fin dagli esordi conobbe e utilizzò proficuamente le incisioni di Marcantonio e della cerchia,<sup>39</sup> continuando a consultarle a Roma, nel contesto del suo primo coinvolgimento diretto nell'incisione, in quanto gli consentivano, tra l'altro, l'accesso a disegni raffaelleschi non utilizzati o perduti.<sup>40</sup> Fu proprio nei primissimi tempi romani che lo studio di Marcantonio dovette contribuire, inoltre, a fargli chiarezza sul suo futuro apporto personale all'incisione.



Tornando al disegno fiorentino, dove prevale un energico e sintetico segno lineare che, in alcune zone soprattutto, richiama modi bulinistici, si potrebbe pensare a un' esecuzione ancora a Parma, in una tecnica che risponde, sia pure con originalità, ai bulini di Raimondi; oppure, appena approdato a Roma, sotto lo stimolo del mondo classico che si squadernava ai suoi occhi con molta più dovizia di modelli, in una fase forse ancora precedente la collaborazione con Gian Giacomo Caraglio, che avrebbe di lì a poco incominciato a tradurre a bulino le sue invenzioni, accuratamente studiate in vista della trascrizione incisoria. Il fatto che il disegno derivi, nel verso, da un modello antico che è da riconoscere in un busto a tutto tondo, non contraddice un' esecuzione ancora parmense, ma, come vedremo, altre considerazioni spingono in direzione di una sua posticipazione.

Non ho, fino a oggi, potuto rintracciare un modello antico esatto; le caratteristiche fisionomiche del personaggio effigiato potrebbero ricondurre a busti con il ritratto dell'imperatore Adriano,<sup>41</sup> o, come mi sembra preferibile, dell'imperatore Antonino Pio.<sup>42</sup>

Quanto al recto, nonostante la sua impaginazione all'antica, si distingue sia dallo studio ornamentale desunto da un vero e proprio modello classico, un semplice motivo di acanto a pietra rossa naturale ispirato a una striscia di un pilastro ora a Villa Medici a Roma;<sup>43</sup> sia da altri motivi decorativi all'antica, dove tra girali di acanto, putti e vasi fanno la loro comparsa figure fantastiche simili a centauri.<sup>44</sup> Comunque, come questi ultimi, il foglio fiorentino si iscrive nella tipologia degli ornati all'antica piuttosto che derivanti dall'antico, interpretando in particolare un fregio a girali animato di piena età imperiale.

La conoscenza da parte di Parmigianino di fonti dell'antichità deve molto a un contributo di David Ekserdjian comparso nel 2001 sulla rivista »Apollo«, che è da considerare un punto di riferimento essenziale per l'avvio di un regesto esauriente dei modelli classici noti all'artista prima e durante il viaggio romano, nonché nella fase finale della sua attività.<sup>45</sup> In precedenza non era mancato qualche accenno agli interessi maturati da Mazzola verso l'antico,<sup>46</sup> ma spettò a Ekserdjian il compito di raccogliere e riepilogare fonti già identificate, in particolare grazie a Popham e alla sua attenta classificazione,<sup>47</sup> aggiungendone altre rintracciate all'interno di un corpus che aveva nel frattempo acquistato nuova consistenza rispetto al 1971.<sup>48</sup> Tra i modelli precedentemente ravvisati intendo almeno ricordare la testa del figlio maggiore del Laocoonte (Bober, Rubinstein 122) in un disegno degli Uffizi databile intorno al 1524-1525 (fig. 10);<sup>49</sup> l'Apollo del Belvedere (Bober, Rubinstein 28) in un foglio nella stessa collezio-

10 *Parmigianino: Testa del figlio maggiore del Laocoonte, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 743 Er*

ne, forse di epoca romana e contenente diversi studi;<sup>50</sup> un Torso di Casa Sassi a Roma (probabilmente un Apollo Sauroctonos ora al Museo Archeologico a Napoli, inv. 183/88), ripreso dal giovane Michelangelo in un disegno al Musée Condé a Chantilly e da Parmigianino in un foglio forse tardo, ora all'Albertina, dove l'artista dimostra di conoscere sia la versione del fiorentino, sia il modello antico;<sup>51</sup> l'Apollo Citaredo di Casa Sassi, oggi al Museo Nazionale di Napoli (Bober, Rubinstein sotto il 35), ripreso in un disegno conservato al Louvre;<sup>52</sup> il Figlio morente di Niobe (Bober, Rubinstein 108), copia romana da una figura in un gruppo ellenistico oggi agli Uffizi, riconosciuta in uno studio preparatorio per il San Rocco in San Petronio a Bologna, di nuovo al Louvre.<sup>53</sup>

A seguito del contributo di Ekserdjian altri modelli sono stati introdotti, sia pure sporadicamente, come il cavallo collocato sulla base che reca l'iscrizione »OPUS PRAXITELIS« nel gruppo di destra dei Dioscuri (Bober, Rubinstein 125), richiamato per le proporzioni del »cavallo dal collo lungo« della Con-

versione di san Paolo eseguita a Bologna e oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna – peraltro l'artista potrebbe aver conosciuto già da prima la fonte antica, se davvero se ne avvale nel cavallo impennato del San Vitale in San Giovanni Evangelista a Parma.<sup>54</sup> E' stata posta l'attenzione anche su di un foglio del Musée des Arts Décoratifs a Parigi, con diversi studi tra cui una testa dell'imperatore Vespasiano, che si ritiene basata su un antico prototipo o, in alternativa, su una serie dei Dodici Cesari;<sup>55</sup> ma voglio rammentare, a questo proposito, il cosiddetto »Vespasiano Grimani«, oggi al Museo Archeologico di Venezia, la cui fortuna nell'arte italiana del Rinascimento è stata oggetto di una recente indagine.<sup>56</sup>

La citazione della raccolta Grimani mi consente di passare a un altro contributo che prosegue la strada di studi avviata da Ekserdjian:<sup>57</sup> mi riferisco al saggio di Robert Wald, che, a proposito del famoso dipinto appartenuto al Cavaliere Francesco Baiardo, il Cupido che fabbrica l'arco del Kunsthistorisches Museum di Vienna, introduce un'ampia parentesi sulle antichità delle collezioni del cardinale Domenico Grimani e del nipote Giovanni Grimani, la cui conoscenza si verificherebbe in opere grafiche e pittoriche scalabili dai tardi anni Venti fino alla metà del decennio seguente, in relazione a un viaggio veneziano più volte avanzato dalla critica.<sup>58</sup> Incidentalmente si deve rilevare che talora il viaggio a Venezia è ipotizzato anche prima dello spostamento che nel 1524 avrebbe condotto Parmigianino da Parma a Roma.<sup>59</sup>

Secondo Ekserdjian è probabile che le fonti sia antiche che moderne note a Mazzola – e di cui non si conoscono incisioni – gli siano giunte attraverso disegni di Correggio.<sup>60</sup> La funzione di Correggio mediatore di modelli antichi per Parmigianino non deve certamente essere trascurata, anche se in taluni casi andrebbe suggerito uno scambio vicendevole. Per esempio, tra le fonti classiche utilizzate a Roma si dovrebbe ricordare una derivazione da una statua del tipo del Fauno Barberini ora alla Glyptothek di Monaco, in relazione alla complessa genesi della figura di san Girolamo nella pala Bufalini-Cacciaglupi della National Gallery a Londra.<sup>61</sup> Il Fauno Barberini venne scoperto con ogni verosimiglianza solo nel Seicento, ma si è ragionevolmente supposto fosse noto attraverso calchi o bronzetti già nel Cinquecento, tanto da aver ispirato poco dopo il 1530 l'Allegoria del Vizio di Correggio per lo Studiolo di Isabella d'Este,<sup>62</sup> ma ancora prima la Giove e Antiope incisa a bulino da Gian Giacomo Caraglio (B. XV, 73, 10), che altrove ho messo in relazione con un'invenzione di Parmigianino piuttosto che spettante a Perino, come tradizionalmente si riteneva.<sup>63</sup>

Riprendendo l'analisi della Testa virile fiorentina, ritengo di dovere lasciare per il momento aperta la questione della sua incerta collocazione cronologica alla vigilia o durante il soggiorno romano, per passare a considerare i modelli antichi noti nella giovinezza dell'artista con l'obiettivo di verificare se essa possa rientrare nella sfera degli interessi documentati prima del 1524.

Tra le fonti giovanili sono stati finora riconosciuti con certezza il Trono di Nettuno (Bober, Rubinstein 52 A), che si è detto con ogni probabilità mediato dall'incisione in controparte di Marco Dente datata 1519 (B. XIV, 194, 242);<sup>64</sup> il Torso del Belvedere (Bober, Rubinstein 132), forse desunto da modelli in cera;<sup>65</sup> lo Spinario (Bober, Rubinstein 203), probabilmente noto attraverso un bronzetto;<sup>66</sup> il fregio con un Genio alato e un grifone, già nel Foro di Traiano, oggi al Museo Lateranense in Vaticano.<sup>67</sup> A margine va osservato che il Trono di Nettuno potrebbe anche essere stato visionato direttamente a Ravenna, dal momento che l'inclinazione del capo del putto in primo piano nella Donna seduta sorretta da due putti di Londra non richiama da vicino il suo probabile prototipo per la posizione sollevata delle braccia, cioè il putto a destra nel Trono, ma il putto a sinistra; in altri termini, Parmigianino sarebbe giunto alla figura disegnata interpolando tra loro liberamente i due putti alle estremità del Trono, con qualche variante rispetto all'incisione; la fortuna straordinaria della serie dei Troni, ripetutamente disegnati, non consente, tuttavia, conclusioni definitive.<sup>68</sup>

Parma, pur non disponendo delle antichità di Roma, annoverava un certo numero di collezionisti di monete antiche;<sup>69</sup> se queste ultime avevano, come è noto, ispirato Correggio nelle lunette della Camera di San Paolo,<sup>70</sup> dal canto suo Parmigianino documentò tale particolare aspetto collezionistico nel celebre Ritratto di un collezionista, oggi alla National Gallery di Londra, databile intorno al 1523-24;<sup>71</sup> qui, significativamente, fanno la loro comparsa, oltre a quattro monete antiche (tra cui un >denarius< d'argento, coniato a Roma nel 56 a. C., con la testa di Anco Marzio sul verso), un bronzetto, un rilievo pseudo-antico con Venere, Cupido e Marte e un libretto, forse il Libro d'Ore Durazzo miniato da Francesco Marmitta.

Questa tipologia di oggetti riflette quanto Parmigianino poteva avere a disposizione a Parma già nel suo primo periodo di attività; del resto, lo stesso tipo di collezionismo si riscontra, per esempio, nella Bologna tardo-bentivolesca, dove operano artisti-antiquari del calibro di Amico Aspertini e figure di collezionisti quali Tommaso dal Gambaro, Jacopo dal Giglio e Cesare Nappi, che raccolsero in particolare lapidi scritte e monete antiche e, soprattutto, l'umanista e poeta Giovanni Achillini, detto il Filotèo. E' proprio quest'ultimo a fare la

parte del leone nella lista di »Antiquari« pubblicata nella Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti; Alberti indugia sulla collezione Achillini, dove tra le statue di marmo antiche spiccava »un capo di Tulliola figliuola di Cicerone [...], insieme col capo di Seneca« e non mancavano le più consuete medaglie di oro, argento e bronzo con le effigi di imperatori, consoli e capitani romani e altri uomini famosi antichi.<sup>72</sup>

Non è escluso, dunque, che anche a Parma Mazzola fosse venuto a conoscenza di un busto su cui esemplare la sua Testa virile.

Non è tuttavia d'aiuto in questo caso, per la sommarietà delle descrizioni, l'Inventario del 1561 relativo alle antichità possedute dal Cavaliere Baiardo, dove effettivamente compaiono diverse teste di metallo e di marmo, di varia grandezza, di cui due barbate.<sup>73</sup> Ci si è chiesti se Parmigianino possedesse qualcuna delle opere elencate.<sup>74</sup> In caso di risposta affermativa, la domanda da introdurre successivamente riguarda l'epoca in cui potrebbe aver incominciato a collezionare antichità; forse a partire dal soggiorno a Roma, dietro la spinta dell'esempio di artisti quali Giulio Romano? Si tratta di quesiti per il momento destinati a rimanere senza risposta. È significativo, però, che nel periodo finale della sua attività, quando i disegni dall'antico sembrano diradarsi, un busto di Giulio Cesare, che si suppone noto attraverso un marmo o un calco, attirasse su di sé più volte l'attenzione dell'artista.<sup>75</sup> Riproduco un foglio di Windsor, declassato a copia da Popham, ma ultimamente riportato all'attenzione critica come originale, non senza qualche divergenza di opinione (fig. 11).<sup>76</sup> Serve a comprendere meglio la cronologia, sicuramente an-

11 *Copia da Parmigianino (?): Busto di Giulio Cesare, Windsor, Royal Library, inv. 2279*

tecedente, della Testa virile fiorentina, di cui, alla luce delle nostre conoscenze sulle antichità note a Parmigianino negli anni iniziali a Parma, non è esclusa un'esecuzione anteriore al soggiorno romano. Altre considerazioni, tuttavia, inducono a posticiparne la realizzazione in ambito romano.

È a Roma che l'artista si sofferma sul gruppo scultoreo del Laocoonte, mutuandone soltanto due teste, del Laocoonte e del figlio maggiore, che corrispondono ad altrettanti studi di espressione (fig. 10).<sup>77</sup> Forse ancora a Roma, sollecitato da bulini quali la serie degli imperatori incisa da Marcantonio (B. XIV, 372-374, 501-512), potrebbe essersi rivolto a prototipi classici con busti di imperatori; c'è da chiedersi se intendesse ideare egli stesso una nuova serie, profondamente diversa nella concezione da quella raimondiana, da consegnare forse a Caraglio. Si potrebbe pensare che i »Quindici pezzi di disegni ne quali sono deciotto 18 teste parte col petto, è parte nò, parte di lapis rosso parte d'acquerella, parte di penna è parte di lapis negro grande e piccole [...]« descritti nel famoso Inventario Baiardo<sup>78</sup> possano aver costituito, al di là dei formati e delle tecniche differenti, altrettanti studi in vista di una serie di incisioni con ritratti dall'antico. Non abbiamo elementi per poterlo affermare; quel che è certo è che lo studio del busto fiorentino non risulta convenzionalmente celebrativo per la visione quasi di tre quarti e l'intensità dello sguardo che si percepisce osservando le orbite incavate; anzi, appare come un vero e proprio ritratto, per quanto ideale, di un personaggio antico.

Una testa come questa, adeguatamente rielaborata, potrebbe aver fornito lo stimolo iniziale per campioni ed eroi della cristianità. Si pensi soltanto al San Paolo nella famosa Conversione di Vienna (fig. 12), che a mio avviso dovrebbe costituire un ante quem; così come al San Rocco in San Petronio a Bologna, eroe cristiano più giovane e patetico, ma ugualmente figlio di una classica progenie.

Per questi riferimenti a opere del periodo bolognese, che recano tuttavia i segni di una maggiore maturità stilistica e di una più spiccata originalità espressiva, ritengo il disegno più probabilmente realizzato a Roma, in una fase in cui l'artista era interessato a indagare le potenzialità grafiche della penna e le sue affinità con la tecnica del bulino, ricercando in certi frammenti dell'antico le origini di una nuova umanità, classica e cristiana insieme.

Credo che a causa dell'alto livello di dissimulazione delle sue fonti antiche, si è un tempo affermato che il rapporto di Parmigianino con l'antico appare piuttosto superficiale.<sup>79</sup> Ma non è così;<sup>80</sup> la sua conoscenza e l'uso conseguente di modelli classici è solo uno dei livelli in cui si articola il rapporto complesso e niente affatto banale dell'artista con il mondo antico.

12 *Parmigianino: Conversione  
di San Paolo, Vienna, Kunst-  
historisches Museum, dettaglio*

Di recente Alessandro Nova ha opportunamente indicato tre direzioni di ricerca, che vanno fatte interagire fra loro nel tentativo di restituire la vasta e variegata ricchezza della visione dell'antico di Parmigianino: »die ausführliche Katalogisierung der antiken Motive und Zitate, die Technik und die Ikonografie«.<sup>81</sup>

Questo contributo ha inteso sviluppare, attraverso la presentazione e l'analisi di un foglio inedito, il primo di questi tre indirizzi di ricerca.

#### ABBREVIAZIONI

B.

Adam Bartsch: *Le peintre graveur*, 22 voll., Leipzig 1843–1876.

Bober, Rubinstein

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London/Oxford 1986.

Popham

Arthur Ewart Popham: *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven/London 1971.

#### NOTE

- Grazie a Tatjana Bartsch, Sandro De Maria, Annette Hoffmann, Giorgio Marini, Arnold Nesselrath, Alessandro Nova, Maria Maddalena Rook, Anchise Tempestini, Michael Thimann.
- 1 Emilio Santarelli, Emilio Burci, Ferdinando Rondoni: *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Firenze 1870, p. 32, n. 10. La più ampia presentazione della donazione rimane ancora il catalogo della mostra tenutasi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nel 1967: *Disegni italiani della collezione Santarelli – Sec. XV–XVIII*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta, Anna Maria Petrioli, Firenze 1967.
  - 2 Recto: penna e bistro (?), mm 100 x 132; verso: penna e inchiostro metallo-gallico, mm 132 x 100. Iscrizioni: sul recto, in basso a sinistra, a inchiostro: »A:104«; nell'angolo in alto a destra, a matita: »611«; sul verso: in basso a destra, a inchiostro: »Vaga P.«; al centro, verso destra, a inchiostro: una sorta di barra seguita da »Car« (?).
  - 3 Ringrazio Maurizio Boni e Luciano Mori, restauratori presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, per l'intervento di manutenzione sul foglio e la rimozione del suo controfondo. Nel nuovo passe-partout la Testa virile figura ora al recto (ma nel contributo continuerà a essere citata come verso, rispettando la classificazione Santarelli).
  - 4 *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di Philippe Costamagna, Florian Härb, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo (Milano) 2005.
  - 5 Catherine Monbeig Goguel: *Une proposition pour Parmigianino. À propos d'un dessin inédit, précédemment attribué à Francesco Salviati*, in: *Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del Convegno internazionale di studi Parma*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 281–287 (la studiosa lo riteneva un probabile ritratto di Sebastiano Corradi). Per una versione più ampia dello stesso contributo: Catherine Monbeig Goguel: *Portrait et dessin, entre classicisme et maniera, de Parmigianino a Francesco Salviati*, in: *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, a cura di Sebastiana Dudzika e Tadeusza J. Żuchowskiego, Toruń, 2003 (*Sztuka i kultura*; 4), pp. 311–324.
  - 6 *Ricordo*, in particolare: Mario di Giampaolo, Anna Forlani Tempesti, Catherine Monbeig Goguel, Andrea Muzzi, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Nicholas Turner.
  - 7 Arthur Ewart Popham: *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven/London 1971.
  - 8 David Ekserdjian: *Unpublished Drawings by Parmigianino. Towards a Supplement to Popham's »catalogue raisonné«*, in: *Apollo* 150 (1999), pp. 3–41, con a p. 41 bibliografia re-



- lativa alle aggiunte »post-Popham«; vedi inoltre: Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Mary Vaccaro: Parmigianino. I disegni, Torino/Londra 2000 (edizione inglese: Parmigianino. The drawings), dove vengono ugualmente catalogati solo i disegni apparsi dopo Popham 1971 (nota 7). Aggiunte al Parmigianino si riscontrano anche in: Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance, catalogo della mostra London/New York, a cura di Carmen C. Bambach, Hugo Chapman, Martin Clayton, George R. Goldner, London 2000; Angel Miguel Navarro: Italian Drawings in Buenos Aires, in: Master Drawings 39 (2001), pp. 46–47, fig. 1; Emilio Negro: Parmigianino: un importante foglio preparatorio per la Madonna dal collo lungo, in: Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Dall'antichità al Caravaggio, a cura di Mario Piantoni, Laura De Rossi, Monfalcone 2001, pp. 165–166; Sylvie Béguin: Nicolò Dell'Abate et Parmigianino (brèves remarques), in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 326–332; Hugo Chapman: A. E. Popham's Catalogue of Parmense Drawings in the British Museum: some Changes and Additions over Thirty-Five Years, *ibid.*, pp. 242–246; Monbeig Goguel 2002 (nota 5), pp. 281–287; Hugo Chapman: Recensione a: Béguin, Di Giampaolo, Vaccaro 2000 (nota 8), in: The Burlington Magazine 144 (July 2002), pp. 437–438; Mario Di Giampaolo: Novità su Parmigianino disegnatore di »paesi«, in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 233–236; Janet MacAvock: Italian Drawings in Dublin, in: Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien 9 (2002–2003), pp. 22–23, fig. 3; Timothy Clifford: Some more Parmigianino Eagles, in: Apollo 157 (2003), pp. 6–7; Mario Di Giampaolo: Un disegno del Parmigianino per il »Matrimonio mistico di Santa Caterina« del Louvre, in: Prospettiva 110–111 (aprile–luglio 2003), pp. 128–129; Pierluigi Leone De Castris: Nuovi disegni farnesiani del Parmigianino, in: Confronto 2 (2003), pp. 78–82; Bruno Adorni: Un disegno di Parmigianino per una ancona, in: Aurea Parma 88 (2004), n. 3, pp. 413–418; Timothy Clifford: Some Italian Drawings in the Musée des Arts Décoratifs, Paris, in: Apollo 159 (2004), pp. 3–5; I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale, catalogo della mostra Bucarest/Firenze, a cura di Marco Chiarini, Firenze 2004, pp. 136–137, n. LXXIX (»Madonna con il Bambino«, inv. 12538); Achim Gnann: Un dessin du Parmesan récemment découvert au Louvre, in: La Revue des Musées de France. Revue du Louvre 54 (2004), pp. 54–56; 118; 120. Si vedano, inoltre, le note seguenti.
- 9 Mi limito a citare mostre con la presenza di disegni; precedente alle celebrazioni, ma imprescindibile è: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8); una buona raccolta di opere grafiche di Parmigianino e da lui ispirate si trovava anche in: Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527, catalogo della mostra Mantova/Vienna, a cura di Konrad Oberhuber, Milano 1999. Per le mostre in occasione delle celebrazioni: Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra Parma, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Sylvia Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2003; Parmigianino und der europäische Manierismus, catalogo della mostra Vienna, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2003; Parmigianino e la pratica dell'alchimia, catalogo della mostra Casalmaggiore, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Francesca Del Torre Scheuch, Elisabetta Fadda, Mino Gabriele, Cinisello Balsamo 2003; The Art of Parmigianino, catalogo della mostra Ottawa/New York, a cura di David Franklin, con un saggio di David Ekserdjian, New Haven/London 2003; Parmigianino inventor. Ryciny i rysunki ze zbioru Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, catalogo della mostra Warszawa, a cura di Jerzy Wojciechowski, Warszawa 2004; Parmidžanino v vekach i iskusstvach: k 500-letiju so dnja roždenija (Parmigianino through the Arts and the Ages 500th Anniversary of the Artist's Birth), catalogo della mostra San Pietroburgo, a cura di A.V. Ippolitov, Sankt Peterburg, 2004.
- 10 Chapman (recensione) 2002 (nota 8), pp. 437–438; Giorgio Marini: Sette libri sul disegno, in: Grafica d'arte 13 (2002), n. 52, pp. 31–33 (recensione, tra l'altro, a Correggio and Par-

- migianino 2000 (nota 8), e a Béguin, Di Giampaolo, Vaccaro 2000 (nota 8)). Per Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), si vedano in particolare: David Ekserdjian: Correggio and Parmigianino Drawings, in: *Apollo* 153 (2001), n. 469, pp. 51–52; Achim Gnann: London and New York. Correggio and Parmigianino, in: *The Burlington Magazine* 143 (2001), pp. 231–234. Per le mostre tenutesi a Parma e a Vienna (nota 9): David Franklin: Parmigianino: Vienna, in: *The Burlington Magazine* 145 (2003), pp. 603–605; Hermann Sternath: Parmigianino: Wien: Kunsthistorisches Museum, bis 14. September, in: *Weltkunst* 73 (2003), p. 1039; Michael Thimann: Parmigianino und der europäische Manierismus. Parmigianino e il manierismo europeo. Parma, Galleria Nazionale, 8. Februar–15. Mai 2003; Wien, Kunsthistorisches Museum, 4. Juni–14. September 2003, in: *Kunstchronik* 57 (2004), pp. 61–68. Per *The Art of Parmigianino* 2003 (nota 9): Elizabeth Guffey: Parmigianino's Beautiful and Gracious Manner, in: *Art on paper* 8 (2004), pp. 56–59; Mary Vaccaro: Parmigianino: Ottawa and New York, in: *The Burlington Magazine* 146 (2004), pp. 284–286; Aleksandra Koutny: Parmigianino's Printmaking, in: *Print Quarterly* 22 (2005), pp. 209–213 (che recensisce anche Parmigianino inventor 2004 (nota 9)). Per la mostra a Casalmaggiore (nota 9): Lydia Salviucci Insolera: Parmigianino e il manierismo europeo. La pratica dell'alchimia. Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara 9 febbraio–15 maggio 2003, in: *Arte Cristiana* 91 (2003), pp. 229–230.
- 11 Fornari Schianchi 2002 (nota 5); Parmigianino e la scuola di Parma. Atti del Convegno Casalmaggiore/Viadana, Viadana 2004; *Saggi di Storia e di Stile*, a cura dell'Associazione per le Arti Francesco Mazzola, Milano 2005 (Belle arti; 1) In questo testo si raccolgono anche le relazioni tenute al Convegno internazionale realizzato dall'Associazione il 4 ottobre 2003 a Fontanellato.
  - 12 Vedi nota 8 e, inoltre, nota 10.
  - 13 A distanza di poco più di un decennio dall'uscita della monografia di Cecil Gould: Parmigianino, New York/London/Paris 1994, si sono succedute, intensificandosi a ridosso delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita e poco oltre: Maria Cristina Chiusa: Parmigianino, Regesto dei documenti, a cura di Marzio Dall'Acqua, Milano 2001; Mary Vaccaro: Parmigianino. I dipinti, Torino/Londra/Venezia/New York 2002; Mario Di Giampaolo, Elisabetta Fadda: Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti, Santarcangelo di Romagna 2003; Vittorio Sgarbi: Parmigianino, Ginevra/Milano 2003; David Ekserdjian: Parmigianino, New Haven/London 2006.
  - 14 Il Parmigianino e il fascino di Parma, catalogo della mostra Firenze, a cura di Mario Di Giampaolo, Andrea Muzzi, Firenze 2003 (vedi, nell'ordine del catalogo: G. Gandini del Grano, M. Anselmi, C. Boccaccino, G. Bedoli, L. Orsi, Schiavone, L. Gambarà, G. Mirola, Bertoja, B. Schedoni).
  - 15 Inv. 1187 S: Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), p. 14, n. 7 (a cura di Di Giampaolo; dove viene registrata l'attribuzione sul montaggio dovuta a Mary Vaccaro). Era pubblicata per la prima volta con l'ascrizione ipotetica a Parmigianino una Figura femminile con viola, inv. 2002 F, la cui attribuzione aveva in passato oscillato tra i nomi di Bertoja, Nicolò dell'Abate e Mirola: *ibid.*, p. 86, n. 44 (a cura di Di Giampaolo). Lo stesso disegno viene confermato a Parmigianino da Sylvie Béguin: À propos d'un dessin de Parmigianino au Louvre, in: *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di Deanna Lenzi, Bologna 2004, pp. 109–113; 111, tav. 72.
  - 16 Alessandro Nova (c. o.) conferma questa relazione stilistica; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 26 coglie un influsso su certi aspetti melodrammatici ed espressionistici del giovane Parmigianino in San Giovanni Evangelista a Parma da parte dell'«équipe» attiva nel ciclo della «Passione di Cristo» nella cattedrale di Cremona, che vide protagonista Romanino, oltre a Pordenone e ad Altobello Melone.

- 17 Achim Gnann: Per una cronologia dei disegni romani di Parmigianino, in: Quaderni di Palazzo Te 7 (2000), p. 66; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 175, fig. 182, a proposito del foglio fiorentino inv. 1525 E recto e verso con studi multipli, alla maniera di Perino; il foglio è stato studiato anche in occasione della mostra *Il Parmigianino e il fascino di Parma* del 2003 (nota 14), pp. 72-74, n. 37 (a cura di Muzzi).
- 18 Michael Hirst: Perino del Vaga and his Circle, in: *The Burlington Magazine* 108 (1966), pp. 398-405; Elena Parma: Parmigianino e Perino. Ricerche di due maestri inquieti: considerazioni sui loro possibili e probabili rapporti, in: *Fornari Schianchi* 2002 (nota 5), pp. 311-325; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 38-39.
- 19 Sidney Joseph Freedberg: Recensione a: Popham 1971 (nota 7); Arthur Ewart Popham: Disegni di Girolamo Bedoli, critical biblio. Mario Di Giampaolo, *Viadana* 1971, in: *The Art Bulletin* 55 (1973), pp. 148-150, soprattutto p. 149; Philip Pouncey: Popham's Parmigianino Corpus, in: *Master Drawings* 14 (1976), pp. 172-176, in particolare p. 174: già Popham aveva giustamente lasciato aperta, in certi casi, la questione della cronologia.
- 20 Gnann 2000 (nota 17), p. 49.
- 21 Carmen C. Bambach: Parmigianino as a Draughtsman, in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 18-25; p. 22; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 169-170; 176.
- 22 Inv. 6472 r: Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 128, fig. 131, con bibliografia; vedi anche il ritratto dello stesso Sanvitale, assieme a una donna forse da identificare nella moglie, Paola Gonzaga, al verso di un foglio di collezione privata: *ibid.*, p. 126, fig. 129, con bibliografia.
- 23 Inv. 1952-I-21-66: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), p. 151, n. 100, con bibliografia; sulla sua cronologia vedi anche Gnann 2001 (nota 10), p. 234 (1524-1525).
- 24 Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 37, n. 64, fig. 82; Ekserdjian 2006 (nota 13), nota 17 a p. 267: più tardo del disegno a Washington, National Gallery of Art, in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), p. 96, n. 52 (a cura di Clayton), a sua volta derivante da un torso antico non identificato. Viene anche riferita l'attribuzione alternativa a Jacone proposta da Nicholas Turner: *Le periferie del »Corpus graphicum« del Parmigianino. Problemi di attribuzioni incerte fra gli specialisti*, in: *Fornari Schianchi* 2002 (nota 5), pp. 229-231.
- 25 David Ekserdjian: Parmigianino and the Antique, in: *Apollo* 154 (2001), p. 46, fig. 14; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 20.
- 26 Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 216, vol. 3, n. 750, pl. 269.
- 27 Sotheby's, New York, 13 January 1989, lot 201: Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 26, n. 44, fig. 59.
- 28 David Ekserdjian: The Drawings and Prints of Parmigianino, in: *The Art of Parmigianino* 2003 (nota 9), pp. 30-49.
- 29 Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 21.
- 30 Pouncey 1976 (nota 19), p. 175. Tra gli esempi che additava mi sembra particolarmente incisivo il foglio del Louvre classificato al numero 413 (Popham 1971 (nota 7) vol. 3, n. 413, pl. 60).
- 31 Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 174 (per il foglio vedi anche pp. 167-168, fig. 173); mentre uno studio al British Museum, preparatorio per la »Madonna dal collo lungo«, rinvierebbe, per la tecnica più complessa, allo stile del »chiaroscuro« (cfr. anche pp. 101-192, fig. 199).
- 32 Jean-Luc Baroni Ltd.: *An Exhibition of Master Drawings*. New York & London, London 2003, n. 3, con bibliografia precedente; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 161, fig. 167, con altra bibliografia in nota 141 a p. 277.
- 33 Istituisce questi raffronti, pubblicando come autografo di Parmigianino il disegno di collezione privata parigina, Monbeig Goguel 2002 (nota 5), pp. 281-287. Sorvolo su altri confronti introdotti nell'articolo, perché meno pertinenti al paragone tra tecnica disegnativa e tecnica incisoria che mi preme qui sviluppare.

- 34 Una buona riproduzione si trova in: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 145, n. 96 (a cura di Bambach).
- 35 Inv. 501 P: Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 43-45, n. 26 (a cura di Di Giampaolo).
- 36 B. VII, 104, 94: per un aggiornato riepilogo bibliografico cfr. Giovanni Maria Fara: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe I. Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni, Firenze 2007, pp. 149-150, n. 73.
- 37 Sull'influsso di Dürer in Parmigianino vedi ora Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 25-26, con riferimento, tra l'altro, al disegno di Berlino.
- 38 Massimo Mussini: Parmigianino e l'incisione, in: Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento, catalogo della mostra Parma, a cura di Massimo Mussini, Grazia Maria De Rubeis, Cinisello Balsamo 2003, p. 20 e p. 21.
- 39 Come suggerisce, ad esempio, il foglio del British Museum (Popham 16/168 recto e verso) con la figura al recto probabilmente legata agli affreschi giovanili in San Giovanni Evangelista a Parma e quella al verso copiata parzialmente dalla »Poesia« di Marcantonio (B. XIV, 291, 382).
- 40 Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 32-37, per un ultimo riepilogo sull'influenza preponderante di Raffaello su Parmigianino e sul ruolo svolto dalle incisioni di Marcantonio e della cerchia a tale proposito; confronta anche David Ekserdjian: Die Beziehung Raffael-Parmigianino in der Grafik, in: Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, a cura di Alessandro Nova, Perugia 2006, pp. 15-24.
- 41 Si confronti, ad esempio, Klaus Fittschen, Paul Zanker: Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, 3 voll., Mainz am Rhein 1985, vol. 1, Text, pp. 44-46, n. 46 (Busto di Adriano, Palazzo dei Conservatori, Scala I 4. Inv. 817, con qualche differenza nell'attaccatura dei capelli e nella barba fluente sul mento); vol. 1, Tafeln, tav. 49, n. 46.
- 42 Si vedano Fittschen, Zanker 1985 (nota 41), vol. 1, Text, pp. 63-66, n. 59 (Busto di Antonino Pio, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 26. Inv. 446, reperito nel 1701); vol. 1, Tafeln, tav. 67, n. 59; Bianca Maria Felletti Maj: Museo Nazionale Romano. I ritratti, Roma 1953, p. 106, n. 303 (inv. N. 627). Antonella Romualdi (c. o.) propende per l'identificazione con Adriano, Vincenzo Farinella (c. o.) per quella con Antonino Pio. Sandro De Maria (c. o.) conferma la seconda ipotesi, pensando al tipo cosiddetto di Formia del Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano. Sembra, inoltre, di potere rintracciare qualche affinità con un busto antico disegnato da Maarten van Heemskerck nel libro di disegni del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 79 D 2, fol. 13 v; *CensusID* 54255) – dove però il volto è più tondeggiante e meno allungato rispetto a quello disegnato da Parmigianino – secondo il suggerimento che mi è stato gentilmente dato da Tatjana Bartsch.
- 43 Collezione privata: Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 25, n. 42, fig. 57, con bibliografia; Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 46; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 19, fig. 5. Non conosco in originale il foglio.
- 44 Si veda il foglio di Windsor di cui Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 194, n. 642, pl. 279 e quello del Louvre ritenuto giustamente una copia da un originale, Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 237, n. O. C. 26, pl. 279; l'originale è poi comparso in tempi più recenti: Disegni antichi, a cura di Patrizia Consigli Valente, Parma 1988 (Le collezioni Private Parmensi; 5), p. 12, n. 4; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 19.
- 45 Ekserdjian 2001 (nota 25), pp. 42-50.
- 46 Sidney Joseph Freedberg: Parmigianino. His Works in Painting, Cambridge, Mass., 1950, pp. 66-67; 81; Gould 1994 (nota 13), p. 58.

- 47 Popham 1971 (nota 7); sarebbe troppo lungo puntualizzare tutte le fonti antiche segnalate dallo studioso, che corrispondono a molti dei disegni citati da Ekserdjian 2001 (nota 25) e in questo stesso contributo. A puro titolo di esempio mi limito a ricordare due casi: il foglio degli Uffizi inv. 1461 E v (Popham 2/76), con un torso virile di spalle ritenuto un'esercitazione da una scultura probabilmente vista in Casa Sassi a Roma (cfr. ora in Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 3-5, n. 1 (a cura di Di Giampaolo)); il disegno di Windsor inv. 2185 v (Popham 310/665 v), sicuramente databile negli anni Trenta, con desunzioni dall'Apollo, Marsia e Olimpo«, una gemma appartenuta alla collezione dei Medici e oggi al Museo Nazionale di Napoli (*CensusID* 155722; Bober, Rubinstein 31), forse mediata da una placchetta (cfr. anche Ekserdjian 2006, nota 13, p. 20; Matteo Burioni: *Instrumente der Poiesis. Parmigianinos Apoll und Marsyas-Zeichnungsfolge und die volkssprachliche Überlieferung der Metamorphosen Ovids*, in: *Nova* 2006 (nota 40), p. 86, fig. 36).
- 48 Vedi nota 8.
- 49 Inv. 743 E r: Lili Fröhlich-Bum: *Parmigianino und der Manierismus*, Wien 1921, pp. 26-27, fig. 17; sul disegno vedi ora: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), pp. 38-39, n. 23 (a cura di Di Giampaolo, con citazione, inoltre, della testa del Louvre (Popham 212/404) e di quella al British Museum (Popham 321/240), con la precedente bibliografia). Per la pietra rossa naturale con la testa del Laoconte, ora a Chatsworth (Popham 212/694): Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 17, con bibliografia.
- 50 Inv. 1525 E r: Freedberg 1950 (nota 46), pp. 66-67 (nello stesso foglio una figura femminile si avvicina al tipo della Venere semidrappeggiata). Sul disegno vedi ora: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), pp. 72-74, n. 37 (a cura di Muzzi). Per un ulteriore modello illustrato sullo stesso foglio cfr. la nota 57.
- 51 David Ekserdjian: *Parmigianino and Michelangelo*, in: *Master Drawings* 31 (1993), n. 4, pp. 390-394, a proposito del foglio Popham 401/611: lo stesso torso sembra inoltre ispirare la torsione della schiena rispettivamente del Cacciatore e di Ganimede nei disegni Popham 372/282 e 376/752.
- 52 Inv. R. F. 5912: Popham 1971 (nota 7), vol. 1, p. 165, n. 518, pl. 210.
- 53 Inv. 6397 recto e verso: Michael Thimann: *A Classical Source for a Drawing by Parmigianino. A Note on the History of the Florentine Niobid*, in: *Source* 19 (1999), pp. 13-19. Per altri modelli si leggano, inoltre: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 173-174, n. 121 (a cura di Bambach): disegno inv. 42 v presso The Pierpont Morgan Library, che contiene una citazione dalla »Musa Erato«, posseduta da Clemente VII (*CensusID* 159362; Bober, Rubinstein 40); *ibid.*, p. 96, n. 52 (a cura di Clayton): disegno alla National Gallery di Washington derivante da un torso non identificato.
- 54 Michael Hirst: *Parmigianino and the Antique. A supplement*, in: *Apollo* 154 (2001), p. 53; lo studioso respinge, invece, l'attribuzione a Parmigianino, in favore di Francesco Salviati, del disegno con cavallo, oggi al Courtauld Institute di Londra, Witt Collection, inv. 23298 (*CensusID* 43645), che Bober e Rubinstein avevano elencato sotto il n. 125, ritenendolo derivato dai Dioscuri e che Martin Clayton assegnava a Parmigianino in: *Correggio and Parmigianino* 2000 (nota 8), pp. 94-95, n. 50.
- 55 Inv. 40233, CL 17375: Clifford 2004 (nota 8), pp. 3-4, fig. 2.
- 56 Klaus Fittschen: *Der »Vespasiano Grimani« und seine Rezeption in der Kunst der Italienischen Renaissance*, in: *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, a cura di Manuela Fano Santi, 2 voll., Roma 2004, pp. 365-373.
- 57 Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 15-20, riprende l'articolo del 2001, rispetto al quale introduce nuove referenze bibliografiche e solo pochi esempi: nota 17 a p. 267, torso non identificato nel disegno di Besançon, citato in precedenza solo da Ekserdjian 1999 (nota 8), p. 37, n. 64, fig. 82, dove si dice che appartiene al secondo periodo parmense; p. 175, fig. 182 a p. 177,

- variante dall'»Antinoo« del Belvedere nel foglio degli Uffizi inv. 1525 E r – vedilo in Parmigianino e il fascino di Parma 2003 (nota 14), pp. 72–74, n. 37 (a cura di Muzzi, con ulteriori ipotesi, di cui a nota 50.)
- 58 Robert Wald: Parmigianino's »Cupid Carving his Bow«, History, Examination, Restoration, in: Fornari Schianchi 2002 (nota 5), pp. 165–181 – per un possibile viaggio alla fine di febbraio o nel marzo del 1530 a Venezia, per procurarsi pigmenti, e a Verona, per procacciare marmo, si veda Michael Hirst: A Portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino, in: Apollo 151 (2000), p. 46. Oltre al »Cupido che tende l'arco« (*CensusID* 156119; Bober, Rubinstein, sotto il n. 50) utilizzato per il »Cupido che fabbrica l'arco« a Vienna, dalle collezioni Grimani Parmigianino attinse diverse altre opere, oggi al Museo Archeologico di Venezia: il »Gallo cadente« (*CensusID* 156171; Bober, Rubinstein 149) nel dipinto con la »Conversione di san Paolo«, anch'esso a Vienna (la relazione in questo caso non sembra troppo convincente, considerando che il modello andrebbe valutato senza le integrazioni del 1587 dovute a Tiziano Aspetti); l'»Apollo che suona la lira«, nella figura a sinistra di un disegno tardo oggi a Parigi (Popham 448/409) e un cammeo con lo stesso soggetto nella figura centrale del medesimo foglio; il »Cupido dormiente« in un foglio al British Museum (Popham 361/209); la statua greca con »Silenos«, combinata assieme al »Putto con un'oca«, in una copia da un disegno originale perduto di Parmigianino (Popham 373/O. C. 53).
- 59 Ekserdjian 2001 (nota 10), pp. 51–52; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 26. Ute Davitt-Asmus: Parmigianino 1523 – der blinde Fleck, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68 (2005), pp. 286–290, mette in relazione l'»Ermafrodito« di collezione Grimani, oggi al Museo Archeologico di Venezia, con un affresco della Rocca Sanvitale a Fontanellato, senza giungere, tuttavia, a ritenerlo il vero e proprio modello diretto.
- 60 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; sul possibile viaggio di Correggio a Roma, vedi David Ekserdjian: Correggio, New Haven/London 1997, pp. 77–79.
- 61 Marzia Faietti: »... carte belle, più che oneste ...«, in: Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo, catalogo della mostra Firenze, a cura di Ornella Casazza, Riccardo Gennaioli, Livorno 2005, pp. 94–98 (»Parmigianino e le metamorfosi di Antiopè«), con bibliografia sui rapporti individuati dalla critica tra la figura del santo e alcune opere di Correggio, cui aggiungo qui David Ekserdjian: Parmigianino e Correggio, in: Parmigianino e il manierismo europeo 2003 (nota 9), p. 31.
- 62 Si veda: In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra Atena, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 2004, pp. 374–375, n. VIII. 12 (a cura di Improta).
- 63 Faietti 2005 (nota 61), pp. 94–98; vedi anche Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 38–39, a proposito dell'influsso di Parmigianino su Perino nella stampa citata, facente parte della fortunata serie degli »Amori degli dei« incisa su modelli di Rosso e, soprattutto, di Perino del Vaga.
- 64 »Donna seduta sorretta da due putti«, London, British Museum (Popham 23/162): Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, con bibliografia e altre considerazioni in nota 9 a p. 267.
- 65 »Studio di un torso maschile nudo, visto da tergo e di una gamba«, New York, The Metropolitan Museum of Art (Popham 10/295 v): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 80, n. 38 (a cura di Bambach); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 16; 168.
- 66 »Spinario«, Chatsworth, Devonshire Collections (Popham 211/710): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 96, sotto il n. 52 (a cura di Clayton); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, fig. 2 a p. 17.
- 67 Recto di un disegno di collezione privata a New York (Popham 34/74 r): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), pp. 90–91, n. 47 (a cura di Goldner); Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 44; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 16–17. Un torso non identificato è riprodotto in un disegno della National Gallery of Art di Washington, dapprima riferito a Cellini, la



- cui ascrizione a Parmigianino non registra ancora unanimi consensi: Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 96, n. 52 (a cura di Clayton, che riferisce della precedente attribuzione a Cellini); Ekserdjian, 2001 (nota 25), p. 44; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 16, che riporta l'ascrizione di N. Turner a Jacone in Turner 2002 (nota 24), pp. 229–231.
- 68 Marzia Faietti: Marcantonio sulle tracce di Amico, in: *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di Achim Gnann, Heinz Widauer, Milano 2000, pp. 23–31, con bibliografia.
- 69 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 43; Ekserdjian 2006 (nota 13), p. 15 e ss.
- 70 Come già Ireneo Affò nel 1794 ebbe modo di notare, seguito da altri autori tra cui Panofsky: per un riepilogo della questione con indicazioni bibliografiche Ekserdjian 1997 (nota 60), pp. 79–80.
- 71 Sul ritratto si leggano, da ultimi, Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 121–124; Novella Macola: Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento, Venezia 2007, pp. 127–128.
- 72 Leandro Alberti: *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1550, ed. cons. Venezia 1588, p. 339 r. e v. Si veda ora la ristampa anastatica dell'edizione di Venezia: degli Avanzi, 1568: *Descrittione di tutta Italia di Fra Leandro Alberti Bolognese* aggiuntavi la descrizione di tutte l'isole, ristampa anastatica dell'edizione di Venezia 1568, 2 voll. e un'appendice cartografica, Bergamo 2003. Si veda anche Marzia Faietti: *Paradigma di regole e di sregolatezze. L'antico a Bologna fra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Schede Umanistiche* (2004), pp. 123–157.
- 73 Pubblicato da Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 50.
- 74 Ekserdjian 2001 (nota 25), p. 48; Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 12–13, 20.
- 75 Windsor, Royal Library: Popham 445/646 e Popham 445/O. C. 52; Providence, Rhode Island: Popham 446/564; New York, Mr Walter C. Baker: Popham 446/783.
- 76 Windsor, Royal Library (Popham 445/O. C. 52): Correggio and Parmigianino 2000 (nota 8), p. 179, n. 127 (a cura di Clayton); Michael Thimann: »Fece senza ritrarlo l'immagine sua«. Mimesis, »capriccio« und »invenzione« in Parmigianinos Porträts, in: *Nova* 2006 (nota 40), p. 68, fig. 13 a p. 37. Lo considera una copia, invece, Monbeig Goguel 2002 (nota 5), p. 284. Si limita a riportare l'opinione di Popham: Ekserdjian 2001 (nota 25), nota 47 a p. 50; Ekserdjian 2006 (nota 13), nota 44 a p. 267.
- 77 Si veda la nota 49.
- 78 Desumo la citazione da Popham 1971 (nota 7), vol. 1, Appendix I, »Disegni del terzo libro«, p. 268, 244–258. Dell'Inventario, con riferimento ai disegni di Parmigianino, ne riparla Ekserdjian 2006 (nota 13), pp. 12–13; 186–187 (con bibliografia sul Cavaliere Francesco Baiardo in nota 146 a p. 266).
- 79 Freedberg 1950 (nota 46), pp. 66–67.
- 80 Per una rettifica alle opinioni di Freedberg: Andrea Muzzi, in: *Parmigianino e il fascino di Parma* 2003 (nota 14), p. 73.
- 81 Alessandro Nova: *Frühneuzeitliche Quellen und moderne Interpretationen. Technik, Alchemie und Antikenrezeption im Werk Parmigianinos*, in: *Nova* 2006 (nota 40), pp. 11–13 (citazione a p. 12), con bibliografia di riferimento per lo sviluppo di alcuni degli aspetti enunciati.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1–3, 9–10: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Roberto Palermo, fotografo del GDSU. – Figg. 4–8, 12: foto di proprietà dell'autrice. – Fig. 11: The Royal Collection 2007, Her Majesty Queen Elizabeth II.





## EINLEITUNG

Die Jubiläums-Ausstellung der Vatikanischen Museen anlässlich der fünfhundertsten Wiederkehr der Auffindung der Laokoon-Gruppe bezeugte auf beeindruckende Weise den Furor, den das antike Kunstwerk bei den unmittelbaren Zeitgenossen der Auffindung am 14. Januar 1506 auslöste.<sup>1</sup> Gleichzeitig widmete sie sich dem weiteren Schicksal der Skulptur selbst sowie in breitem Bogen der Inspiration, die von ihr ausgehend die Künstler bis heute auf unterschiedlichste Weise zur Auseinandersetzung mit dem Thema und der in der Antike gefundenen Form antrieb. Zu den künstlerischen Produkten, die sich mit der Skulptur und dem Mythos befassen, gehören Majoliken mit der Darstellung des Laokoon. Drei in der vatikanischen Ausstellung gezeigte Stücke<sup>2</sup> gaben den Anstoß zu einer eingehenderen Beschäftigung mit einer größeren Anzahl von Keramiken, die der Laokoon-Thematik gewidmet sind. Ihre Vielfalt wirft eine Reihe von Fragen auf, denen sich der vorliegende Beitrag widmet.

Am Anfang steht dabei die Überlegung, auf welche Weise das Vorbild in die bildlich gestaltete Keramik übertragen wurde und ob diese als Bildträger den Bedeutungsgehalt des Dargestellten veränderte. Hieran knüpft sich die Frage, welche Vorlagen in das Medium der Keramik vermittelt wurden, welche Wirkung diese auf die Majolikamaler hatten und welche von der Skulptur abweichenden Bildideen dabei gegebenenfalls zum Tragen kamen. Dadurch soll schließlich umrissen werden, wie groß der Einfluss der antiken Skulpturengruppe auf die Kunsthandwerker des 16. Jahrhunderts war und welchen Stellenwert sie innerhalb der Wiedergaben antiker Bildwerke auf Majolika insgesamt besaß.

Sechzehn Teller, Schalen und Platten aus öffentlichen europäischen und amerikanischen Sammlungen konnten bisher zusammengestellt werden. In der beständig anwachsenden Laokoon-Literatur hat als einziger Richard Förster bereits 1906 in seinem noch heute mit Gewinn zu lesenden Aufsatz zu

Laokoon-Darstellungen in Mittelalter und Renaissance drei Majolika-Schalen angeführt.<sup>3</sup> Alle drei gehörten zum Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums und gelten seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen.<sup>4</sup> Die beiden bei Förster abgebildeten Schalen fanden Eingang in den Bilderatlas »Mnemosyne« von Aby Warburg, wo sie auf der Tafel 41a dem Thema »Leidenspathos / Tod des Priesters« zugeordnet sind.<sup>5</sup> Als Frontispiz von Richard Brilliant »My Laocoön« aus dem Jahr 2000 ist der New Yorker Teller zu erkennen, bekommt aber, da er im Text keinerlei Erwähnung findet, eine Rolle als kuriozes und dekoratives Beiwerk zugewiesen.<sup>6</sup> Die übrigen hier vorgestellten Stücke wurden entweder einzeln beim Durchsuchen von Bestands- und Ausstellungskatalogen der bedeutenden Keramiksammlungen oder mithilfe entsprechender Querverweise der mit diesen Beständen bestens vertrauten Autoren ermittelt. Im Zusammenhang wurden sie bisher jedoch noch nicht betrachtet.

Die ikonografischen Merkmale ermöglichen eine Unterteilung der sechzehn Beispiele in vier Gruppen, die zugleich die Chronologie der Entstehung der Majoliken sowie deren Autorschaft widerspiegeln. Aufgrund der unterschiedlichen Materiallage kann die Behandlung der Gegenstände nicht in jedem Abschnitt der gleichen Vorgehensweise folgen. Die wichtigsten Daten zu den einzelnen Stücken liefert daher ein Katalog am Ende des Aufsatzes.<sup>7</sup>

#### »MAIOLICA ISTORIATA« – TECHNIK, VORLAGEN UND THEMEN

Der dekorierten zinnglasierten Keramik – Majolika – kommt im 16. Jahrhundert eine besondere Rolle zu.<sup>8</sup> Die Produkte dieser kunsthandwerklichen Gattung waren mit Sicherheit nicht zum täglichen Gebrauch bestimmt. Ihr materieller Wert war zwar niedriger als der von Gold- und Silbergeschirr, dennoch dürften die aufwändigen und farbenprächtigen Keramiken als repräsentatives Luxusobjekt zu besonderen Anlässen die Tafeln an den Höfen und in den Palästen der städtischen Oberschichten Italiens geschmückt haben; vierteilige Majolika-Service dienten außerdem als Geschenk. Nur selten lassen sich die ursprünglichen Auftraggeber bzw. Besitzer mit Sicherheit identifizieren, da Provenienznachweise meist nur bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen, als in Europa und Amerika eine rege Sammeltätigkeit einsetzte. Der Einfluss der Auftraggeber auf die Wahl der Themen und ihre Umsetzung ist daher nur in Ausnahmefällen rekonstruierbar.

Als spezialisierte Handwerker waren die wenigsten Majolikamalerei in der Lage, einem gewünschten Thema mit einem eigenen künstlerischen Entwurf gerecht zu werden. Der Herstellungsprozess der Keramiken verlangte in erster Linie eine schnelle und sichere Hand, da einmal aufgetragene Farbe nicht korrigiert werden konnte. Daher bedienten sich die Majolikamalerei verfügbarer Vorlagen, wie der als Einzelblätter verbreiteten Kupferstiche oder als Buchillustrationen dienenden Holzschnitte. Zum Teil wurden dabei ganze Kompositionen getreu übernommen, oftmals genügte aber auch die für das jeweilige Thema relevante Szene, die mit einem selbst entworfenen Hintergrund versehen wurde. Auch das Kombinieren von Motiven unterschiedlicher Vorlagen war üblich.<sup>9</sup> Die Übertragung des Entwurfs auf die Keramik erfolgte wie bei der Freskomalerei durch perforierte Kartons, die auf die bereits einmal gebrannte Form gelegt und mit Kohlenstaub betupft wurden.<sup>10</sup> Nach dem anschließenden Bemalen wurde die Form glasiert und erneut gebrannt, wodurch den Farben ihre Leuchtkraft und Dauerhaftigkeit verliehen wurde. Die so entstandenen Keramiken sind als Einzelstücke anzusehen. Auch wenn bestimmte Vorlagen immer wieder Verwendung fanden, sind in allen Details identische Exemplare äußerst selten.

Um 1520 hatte der ›istoriato‹-Stil bei der Gestaltung von Majolika eine dominierende Stellung erreicht. Narrative und meist mehrfigurige Szenarien in Landschaften oder architektonisch gestalteten Bildräumen verzierten alle denkbaren Keramikformen. Erst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts verdrängten neue Gestaltungsweisen wie der ›stile compendiaro‹ oder die ›bianchi di Faenza‹ den ›istoriato‹-Stil.

Abhängig war die Entwicklung des ›istoriato‹-Stils von der Verbreitung und Verfügbarkeit von Druckgrafik in Italien. Um 1520 gewannen die Drucke von Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Marco Dente und anderen, die in Rom im Umkreis Raffaels arbeiteten, an Bedeutung.<sup>11</sup> Die druckgrafische Produktion der Raffael-Werkstatt und ihrer Nachfolger lieferte einen unerschöpflichen Vorrat an Vorlagen. Wegen der Dominanz raffaelesker Motive war es in englischen Sammlungen teilweise noch im 19. Jahrhundert üblich, die ›istoriato‹-Majolika als »Raphael ware« zu bezeichnen.<sup>12</sup> Andere beliebte Vorlagen waren die Buchillustrationen zu Werken antiker Autoren, wie etwa zu Ovids »Metamorphosen«, oder illustrierte Bibel-Ausgaben für die ebenfalls weit verbreiteten Themen des Alten und Neuen Testaments.<sup>13</sup>

Es sind wenige Fälle bekannt, in denen namhafte Künstler mit Entwürfen für Majoliken beauftragt wurden. Ein Service mit Szenen aus dem Leben Julius Caesars, das Herzog Guidobaldo II. von Urbino dem König von Spanien Philipp II. schenkte, wurde nach eigens dafür von Taddeo Zuccaro angefertigten Vorlagen gestaltet.<sup>14</sup> Battista Franco lieferte Entwürfe unter anderem für ein Service, das den Trojanischen Krieg zum Gegenstand hatte, wiederum im Auftrag Guidobaldos II. von Urbino.<sup>15</sup> Beide Male handelt es sich um thematisch kohärente Serien. Andere Service, deren Zusammengehörigkeit beispielsweise am prominent auf der Vorderseite platzierten Wappen des Auftraggebers zu erkennen ist, konnten durchaus unterschiedliche Themenkreise vereinen.<sup>16</sup>

Begebenheiten aus der Geschichte Trojas waren als Gegenstand der Keramikmalerei sehr beliebt, wobei die Äneis von Vergil den wichtigsten literarischen Bezugspunkt für entsprechende Bilderfindungen darstellte. Vor allem wegen der in ihr propagierten Kausalität der Ereignisse um Troja und der Ur-Geschichte Italiens, die in den Taten ihres Helden Äneas exemplarisch verkörpert ist, wurde sie zu einem Schlüsseltext der italienischen Renaissance, dessen Motive in überwältigender Zahl Eingang in Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes gefunden haben.<sup>17</sup> Neben unzähligen Einzelstücken mit Szenen des Troja-Mythos waren auch mehrere Keramik-Serien diesem Thema gewidmet, so beispielsweise eine Folge von Majolika-Fliesen, an der mit Nicola da Urbino und Francesco Xanto Avelli zwei der bedeutendsten Maler des ›istoriato‹ beteiligt waren.<sup>18</sup> Das bereits erwähnte Service nach Entwürfen Battista Francos illustrierte mindestens 22 Episoden des Troja-Mythos.<sup>19</sup> Bisher ist allerdings für keine der beiden Serien eine Laokoon-Darstellung vorgebracht worden.

Auch das Schicksal Laokoons dürfte im 16. Jahrhundert in erster Linie in der Schilderung Vergils (Aen. II 21–267) rezipiert worden sein. Die Tatsache, dass sein Tod die wesentliche Voraussetzung für die Zerstörung Trojas und somit auch für Äneas' Taten war, begründete seine positive Bewertung in der Renaissance.<sup>20</sup> Mit der Auffindung der Skulpturengruppe war zudem dasjenige Bildwerk verfügbar geworden, das nach Plinius' Urteil allen anderen Schöpfungen der Kunst vorzuziehen war. Es ist daher nicht überraschend, dass der Tod Laokoons und seiner Söhne auch in der ›maiolica istoriata‹ dargestellt wurde.

Die Schale der Eremitage in St. Petersburg (Kat. 1) folgt dem Stich Marco Dentes, der die Skulptur noch ohne Ergänzungen an Händen und Armen zeigt (Abb. 1).<sup>21</sup> Der fragmentierte Zustand der Figuren auf der Majolika-Schale sowie die einheitliche Farbgebung in Beige für das Inkarnat, die Schlangen, die Stoffe und den Altar charakterisieren das Dargestellte eindeutig als Skulptur und somit als das berühmte Kunstwerk im vatikanischen Belvedere. Bekräftigt wird dies durch die Inschrift, die wörtlich vom Stich übernommen ist. Auf die im Stich prominent auf der unteren Stufe des Altars angebrachte Bezeichnung »LAOCHOON« verzichtet der Majolikamaler ebenso wie auf die Signatur des Stechers. Die Wiedererkennbarkeit des Motivs wurde also offensichtlich vorausgesetzt, denn auch auf der Rückseite der Schale findet sich keine Bezeichnung.

Die Schale ist weder datiert noch signiert. Zuletzt wurde sie mit Nicola da Urbino<sup>22</sup> in Verbindung gebracht und in die Jahre 1530–35 datiert.<sup>23</sup> Dies steht in keinerlei Widerspruch zu der Entstehungszeit der Vorlage, denn datiert man den Stich des Marco Dente mit Rücksicht auf den dargestellten Zustand der Skulpturengruppe, so ist er vor 1523 anzusetzen.<sup>24</sup> Die Skulptur ist auf dem großen Blatt (474 x 325 mm) erheblich größer als auf der Majolikaschale (ø 29 cm); das Motiv wurde also mit Hilfe einer verkleinerten Zeichnung auf die Keramik übertragen. Die Genauigkeit, mit der der Majolikamaler dabei seiner Vorlage folgt, ist bemerkenswert. Selbst die Modellierung der Muskulatur, auf die offenbar bereits Dente sein Hauptaugenmerk legte, ist in der Variation der Beigetöne präzise nachvollziehbar. Nur bei der Gestaltung von Physiognomien, Haaren und Faltenwurf der Stoffe macht sich die eigene Handschrift des Majolikamalers bemerkbar. Offen bleibt, ob er mit den antik anmutenden Ruinen des Hintergrundes etwa auf den in der Inschrift genannten Aufbewahrungsort der Statuengruppe – das Belvedere des päpstlichen Palastes in Rom – anspielen wollte.

Nimmt man die Genauigkeit der Wiedergabe als Maßstab, so steht die St. Petersburger Schale mit ihrer Darstellung der vatikanischen Skulptur im bisher gesichteten Bestand an Majoliken allein. Ein zweites Beispiel, das die Laokoon-Gruppe offenbar ebenfalls als Bildwerk zeigt, gelangt nämlich zu einem völlig anderen Ergebnis. Die Schale des Castello Sforzesco in Mailand (Kat. 2) zeigt im Vordergrund die drei Figuren nach dem Schema der vatikanischen Skulp-

1 *Marco Dente da Ravenna: Die Laokoon-Gruppe im Belvedere, Kupferstich*

tur: der Vater zwischen seinen beiden Söhnen; auf der rechten Seite werden sie von einer Quadermauer hinterfangen, links daneben fällt der Blick auf einen Platz mit ruinenartigen Architekturen. Die Farbpalette der Schale ist sehr reduziert und beschränkt sich auf verschieden abgestufte Brauntöne. Laokoon, seine Söhne und die beiden Schlangen weisen in allen Teilen eine einheitliche Farbgebung auf, ein die Farbe des Steins imitierendes Beige.

Die Anordnung der Figuren, ihre Frontalität, die zwei Schlangen, die sich um alle drei Körper schlingen und nicht zuletzt das Fehlen von Laokoons rechtem Arm sind offensichtliche Parallelen zur vatikanischen Skulpturengruppe. Zugleich ist aber eine Reihe von Abweichungen festzustellen, von denen das Fehlen des Altars und der Stoffe als erstes ins Auge springt. Die Gruppe wirkt dadurch weniger kompakt. Hinzu kommen die im Einzelnen anders verlaufenden Windungen der Schlangenkörper, auch wenn die beiden Bisse in etwa an den Stellen erfolgen, an denen sie die Marmorskulptur zeigt. Auch in der Körperhaltung der Figuren sind Unstimmigkeiten zu bemerken: Die Verlagerung des Körpergewichts auf das linke Bein wirkt bei dem Sohn auf der linken Seite der Darstellung extrem gesteigert. Statt des vor den Körper geführten linken Arms, der bei der Skulptur den Schlangenkopf wegzudrücken versucht, übernimmt hier sein rechter Arm diese Aufgabe auf eine weniger raffinierte Weise. Der andere Arm ist in einem Schlangenknauel hinter dem zur Seite geneigten Kopf gar nicht sichtbar. Auch bei dem anderen Sohn ist das Hauptmotiv – das Abstreifen der Schlange vom linken Bein – verschleiert; der erhobene rechte Arm verschwindet wiederum hinter dem Arm des Vaters. Es scheint, als habe der Majolikamaler mit den Überschneidungen auf das Fehlen dieser Extremitäten in seiner Vorlage reagieren wollen. Das Fehlen von Laokoons rechtem Arm hat er dagegen in Kauf genommen.

Eine grafische Vorlage für diese Darstellungsform ist bisher nicht bekannt. Dem unterstellten Erhaltungszustand auf der Mailänder Schale kommt allein der Stich Marco Dentés nach der Statue im Belvedere (Abb. 1) am nächsten. An die Stelle einer Kopie wie in der St. Petersburger Schale tritt jedoch eine eigenwillige Adaption mit den beschriebenen Abweichungen. Zudem bedeutet beispielsweise das Fehlen des Altars und damit des Motivs der Opferung Laokoons den Verlust einer wesentlichen Komponente der Bedeutung des antiken Kunstwerks. Dass es dem Majolikamaler jedoch nicht etwa um eine freie Adaption des Vorbilds für eine eigene Neuinterpretation des Laokoon-Themas ging oder allgemein um den Todeskampf von Menschen mit Schlangen, sondern um die Wiedergabe einer Skulptur, belegen wiederum die monochrome Farbge-

bung und die fehlenden Gliedmaßen. Die reduzierte Farbpalette der Mailänder Schale ist auffällig und bildet in der sonst überaus farbenfrohen ›maiolica istoriata‹ die Ausnahme.<sup>25</sup> Die Schale ist weder signiert noch datiert. Timothy Wilson schlägt Urbino als Ort und 1530–45 als Zeitraum ihrer Entstehung vor.<sup>26</sup>

Weitere Beispiele von Wiedergaben antiker Skulpturen oder -gruppen um ihrer selbst willen sucht man auf ›istoriato‹-Majolika – zumindest im heute bekannten Bestand – vergebens. Obwohl eine Reihe grafischer Vorlagen aus dem Raimondi-Umkreis zur Verfügung stand, finden sich keine Keramiken mit dem Apoll vom Belvedere, dem Marc Aurel oder etwa dem Dornauszieher. Dagegen gibt es Fälle, in denen antike Skulpturen, Reliefs oder Teile von solchen in der ›maiolica istoriata‹ als Motiv-Vorlagen Verwendung fanden, ohne dass die antiken Vorbilder ähnlich prominent bzw. so eindeutig zu identifizieren wären wie die Laokoon-Gruppe. Ihre Herkunft aus dem Medium der Skulptur wird durch ihre Verlebendigung grundsätzlich negiert. Drei Beispiele seien hier angeführt.

Das Fragment eines Reliefs mit der Darstellung eines Faustkampfes zwischen zwei Männern unterschiedlichen Alters fand zunächst seine grafische Vervollständigung und Interpretation als Dares und Entellus in einem Stich, der wiederum Marco Dente zugeschrieben wird.<sup>27</sup> Dem Stich<sup>28</sup> folgen mehrere Majoliken. In der Sammlung der Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia befindet sich eine davon,<sup>29</sup> in welcher die Szenerie vollständig mit Vorder- und Hintergrund übernommen wird. Der Rückbezug auf die antike Skulptur wird hier jedoch durch die farbliche Behandlung der Figuren und ihrer Kleidung verschleiert. Die Ergänzungen des Stiches verhelfen den Relieffragmenten zu einer ›istoria‹ und lassen sie erst dadurch zur willkommenen Vorlage für Keramikmaler werden.

Auch das Motiv der drei Grazien, welches die Renaissance aus einer Vielzahl antiker Bildwerke kannte, wurde mehrfach auf Majoliken übertragen. Ein heute verlorenes Relief, welches sich in der Sammlung des Kardinals Lodovico Podocattarro befand,<sup>30</sup> wurde von Marcantonio Raimondi und Marco Dente in Kupfer gestochen.<sup>31</sup> Über diese Vermittlung fand es seinen Weg in die ›maiolica istoriata‹. Auf den Majoliken werden die drei Göttinnen mit den beiden Wasser spendenden Vasen und den drei Palmen im Hintergrund in jeweils verschiedene Landschaften versetzt, auf der Platte der Wallace Collection sogar in ein gemeinsames Bad mit zahlreichen weiteren nackten weiblichen Gestal-



ten.<sup>32</sup> Zusätzlich lassen die Farbgebung des Inkarnats, die verschiedenfarbigen Haare sowie der gleichfalls farblich abgesetzte Schmuck die Grazien in der sie umgebenden Natur lebendig werden und eben nicht wie aus Stein gehauen aussehen.<sup>33</sup>

Vor allem in Majoliken von Francesco Xanto Avelli findet sich immer wieder ein Putto mit über dem Kopf erhobenen Armen. Dieses Tragemotiv wird in zahlreichen Variationen mit unterschiedlichen Gegenständen durchgespielt. Als Vorlage diente hierbei ein weiterer Stich Marco Dentes,<sup>34</sup> der ein antikes Relief seitenverkehrt wiedergibt, das noch heute in San Vitale in Ravenna aufbewahrt wird, und auf dem Putten neben dem Thron des Neptun die Attribute des Gottes präsentieren.<sup>35</sup> Mit einer Inschrift wird das Dargestellte auf dem Stich eindeutig als antikes Monument bezeichnet. Auf den Majoliken ist die Herkunft des Putto von einem antiken Relief hingegen nicht erkennbar.<sup>36</sup> Zudem wird immer nur diese eine Figur aus dem Stich übernommen und verlebendigt in die Komposition eingebunden. Eine vergleichbare Umsetzung antiker Skulpturen in das Medium der Majolikamalerei lässt sich etwa für die Gruppe von Herkules und Antäus, die Schlafende Ariadne bzw. Kleopatra oder die Flussgötter erkennen.

Die Konzentration auf einen einzelnen, als unbelebtes steinernes Bildwerk zu erkennenden Gegenstand gehörte also offenbar nicht zum gängigen Repertoire der Majolika-Werkstätten. Es hätte wohl dem Anliegen widersprochen, die Bildfläche mit ›Historien‹ zu beleben, die dem ›istoriato‹-Stil schließlich den Namen gaben. Aber auch als Teil größerer Kompositionen tauchen die berühmtesten antiken Skulpturen nicht auf, obwohl entsprechende grafische Vorlagen verfügbar waren und eine solche Verwendung zum Beispiel bei der kompilatorischen Arbeitsweise Francesco Xanto Avellis durchaus denkbar wäre. Es ist insofern bezeichnend, dass es dem Laokoon als der unbestritten berühmtesten antiken Skulptur vorbehalten blieb, auf Keramik verewigt zu werden.

#### LAOKOON NACH DEM »VERGILIUS VATICANUS« UND FRANCESCO XANTO AVELLI

Zahlreicher sind Darstellungen, die von der Verbildlichung der Skulptur des Laokoon absehen und andere Vorlagen zur Illustration des Mythos heranziehen.

2 *Marco Dente da Ravenna: Tod des Laokoon, Kupferstich*

Angesichts von sieben erhaltenen Keramiken entsteht der Eindruck, dass der zweite Marco Dente zugeschriebene Stich mit einer Laokoon-Darstellung unter Majolikamalern das am meisten verbreitete Vorbild war. Auf den zweiten Blick relativiert sich diese Vermutung, denn es ist vor allem ein Maler – Francesco Xanto Avelli<sup>37</sup> – der sich seiner mehrfach bediente. Von einer weit verbreiteten Vorlage zu sprechen, wäre demnach unangemessen. Allerdings stellt sich die Frage, warum Xanto gerade diese Ikonografie bevorzugte.

Der Stich (Abb. 2) stellt eine in den Darstellungsmethoden aktualisierte Adaption der entsprechenden Miniatur im spätantiken Codex »Vergilius Vaticanus« dar und dürfte spätestens um 1521 entstanden sein.<sup>38</sup> Im Vordergrund, inmitten von Fragmenten steinerner Inschriften und antiker Architektur, findet der Todeskampf Laokoons und seiner beiden Söhne mit den Schlangen statt. Über das Meer preschen mit weit aufgerissenen Mäulern die beiden Schlangen heran, während zwei mit Krieger besetzte Schiffe auf den fingierten Rückzug der Griechen verweisen. Im Mittelgrund lodert auf dem Altar eines Minerva-Tempels ein Opferfeuer. Auf dem dahinter ansteigenden Hügel führt eine Figur einen Stier zum Altar eines weiteren Tempels. Die wesentlichen Züge

der Komposition entsprechen den Vorgaben der spätantiken Miniatur.<sup>39</sup> Die Gruppe von Laokoon und seinen Söhnen scheint diese jedoch mit den Eigenheiten der vatikanischen Skulpturengruppe zu vereinen: Die erhobenen Arme und die kniende Position des Vaters aus der Miniatur werden um die in ihrem Alter und ihrer Rollenverteilung der Skulptur entsprechenden Söhne ergänzt: der eine ist ebenfalls Opfer eines Schlangenbisses, der andere befreit sich aktiv von den Schlingen. Der wehende Umhang der Miniatur ist wie bei der Skulptur auf den Altar drapiert, dessen Form als einfacher Quader mit angesetzten Stufen ebenfalls an denjenigen der Skulptur erinnert. Das Ergebnis dieser Motiv-Kombination in Dentess Stich vermittelt im Vergleich mit der Skulpturengruppe, erst recht im noch unergänzten Zustand, den Eindruck größerer Lebendigkeit und Dramatik. Dazu tragen vor allem die ausgreifende Gestik Laokoons, die Über-Eck-Stellung des Altars und nicht zuletzt die Versetzung der Personen in eine mit anekdotischen Nebenszenen belebte Landschaft bei. Es sind die mit dem ersten Blick zu erfassenden narrativen Eigenheiten der »Vergilius Vaticanus«-Adaption, die einen Majolikamaler bei der Suche nach einer Vorlage zum Laokoon-Thema zu diesem Stich haben greifen lassen, statt zu einer Wiedergabe der im »fruchtbaren Augenblick« (Lessing) verharrenden, noch dazu fragmentierten und auf einen Sockel gestellten Marmorskulptur.

Die sieben Majoliken, welche diesem Stich die zentrale Gruppe des Vaters und der Söhne auf dem Altar entlehnen, bilden zwei Gruppen: vier Schalen kleineren Formats, die sich im Wesentlichen auf dieses Hauptmotiv beschränken und drei große Platten mit aufwändigeren Kompositionen. Zwei der ehemals im Bestand des Kunstgewerbemuseums Berlin befindlichen Majoliken gehören in die erste Gruppe. Eine von diesen ist fotografisch nicht dokumentiert und offenbar nie wissenschaftlich bearbeitet worden, weshalb Aussagen zu Herkunft, Autorschaft und Datierung nicht möglich sind (Kat. 3, ohne Abb.). Nach Försters knapper Beschreibung bot sie im Vergleich zum Stich »nur geringe[n] Änderungen«: »im Hintergrunde Stadt mit Fluß und Brücke; rechts Standbild eines Gottes auf hoher Säule; Laokoon ohne allen Schmerzesausdruck«.<sup>40</sup> In der zweiten, heute ebenfalls verlorenen Berliner Schale erkennt Förster dagegen »stärkere Änderungen« (Kat. 4). Hinter Laokoon ragen dunkle Felsen auf, die den Hintergrund deutlich in zwei Zonen unterteilen. Rechts fällt der Blick über Land hinweg zu einer Stadt in der Ferne, links erstreckt sich das Meer mit einigen Inseln. Hinzu kommt im Mittelgrund links eine nackte Frauengestalt mit erhobenem rechten Arm, vor der am Boden eine große Flamme lo-

dert. In ihr vermutet Förster die Gemahlin Laokoons, die in der griechischen Überlieferung des Mythos gemeinsam mit ihrem Mann durch die Zeugung der beiden Söhne den Zorn Apollons erregt und auf diese Weise mit für die Bestrafung Laokoons verantwortlich ist.<sup>41</sup> Mittig über Laokoons Kopf prangt ein Wappen mit einem Stern und einem Fisch. Die Serie mit dem »Stern und Fisch«-Wappen, für die kein einheitliches Thema angenommen werden kann, wird von Julia Triolo um 1538 datiert und einem anonymen Mitarbeiter Xantos zugeschrieben.<sup>42</sup>

Die gleiche Komposition weist die heute in Washington befindliche Schale auf (Kat. 5). Deutliche Unterschiede zeigen sich jedoch in der weniger expressiven Ausführung der Figuren, der Landschaft und des Himmels. Die beiden Ausblicke in den Hintergrund sind anders gestaltet, das Wappen fehlt und anders als auf der Berliner Schale blickt die Frau in Laokoons Richtung. Letzteres erleichtert die Identifizierung der entsprechenden grafischen Vorlage: Es handelt sich um eine Übernahme der »Frau mit zwei Schwämmen« aus einem Stich von Marcantonio Raimondi.<sup>43</sup> Timothy Wilsons Deutung als lamentierende Zeugin<sup>44</sup> ist gegenüber Försters Vorschlag die überzeugendere Lösung. Wie die folgenden Beispiele zeigen, verweist Xanto mehrfach auf Vergil als literarische Quelle seiner Illustration. In dieser Tradition spielt Laokoons Gemahlin jedoch keine Rolle. Die Washingtoner Schale ist auf der Rückseite von der Hand Francesco Xanto Avellis beschriftet und auf 1539 datiert.

Auf der Schale in der Robert Lehman Collection in New York (Kat. 6) beschränkt sich die Wiedergabe auf die drei Figuren auf dem Altar, die Szene ist jedoch in einen Innenraum versetzt und zeigt zudem als einziges Beispiel sowohl Laokoon als auch seine Söhne bekleidet in Rüstungen »all'antica«. Auf ihrer Rückseite finden sich Xantos vollständige Signatur und die Jahreszahl 1532, außerdem die Bezeichnung der Darstellung und ein Verweis auf die literarische Quelle, nämlich das zweite Buch der Äneis des Vergil. Die Positionierung der Gruppe in einer Nische, die links und rechts von zwei nur teilweise sichtbaren mächtigen Marmorsäulen gerahmt wird, ist unter den hier vorgestellten Stücken einzigartig. Die Figurengruppe gewinnt dadurch den Charakter einer in einem Innenraum aufgestellten Skulptur. Dem widersprechen die fantasievolle Bekleidung der Figuren und die lebhaftere Farbgebung, welche Inkarnat, Haare, Kleidung, Schlangen und Altar deutlich ausdifferenziert. Dass Xanto die Formfindung Dentess für die des Originals gehalten hat und hier in Unkenntnis von dessen tatsächlicher Gestalt die antike Skulptur für sich genommen zeigen wollte, scheidet daher aus. Durch eine Überprüfung

der Größenverhältnisse beider Objekte konnte nachgewiesen werden, dass er sich direkt des Stichs von Marco Dente bediente.<sup>45</sup> Ohne die vom Stich vorgegebenen Umrisse zu verändern, hat der Maler allen drei Figuren ihre Rüstungen angelegt.<sup>46</sup> Zwar sind Variationen der Kleidung gegenüber den Vorlagen in der Majolikamalerei nicht ungewöhnlich. Da aber auch nackte weibliche und männliche Figuren keineswegs selten sind, ist schwer zu verstehen, warum Xanto dem trojanischen Priester und seinen Söhnen hier die Rüstung von Soldaten anlegt. Ob es sich um einen kapriziösen Einfall des Künstlers oder einen Wunsch des Auftraggebers handelt, muss offen bleiben.

Auf den drei großen Platten wird der zusätzliche Platz um die aus dem Dente-Stich entnommene Hauptszene für aufwändige, vielfigurige Kompositionen genutzt. Sie sind in besonderer Weise dazu geeignet, Xantos Arbeitsweise bei der Gestaltung seiner Kompositionen zu illustrieren.<sup>47</sup> Die zusätzlichen Figuren sind aus einer Vielzahl grafischer Vorlagen entnommen,<sup>48</sup> und trotz des gleich bleibenden Hauptthemas gelangt der Maler durch ihre gezielte Auswahl und Kombination im Gesamteindruck zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen.

Auf dem ehemals im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig befindlichen Teller (Kat. 7) steht die Gruppe mit Laokoon und seinen Söhnen im Zentrum der Komposition.<sup>49</sup> Links dahinter tritt zum ersten Mal das Trojanische Pferd ins Bild. In einer Simultandarstellung des vorangegangenen Geschehens stößt Laokoon eine Lanze in das Hinterteil des Pferdes. Nur ein weißer Bart, welcher der Figur der Vorlage hinzugefügt wurde, macht sie als »zweiten« Laokoon im Bild erkennbar. Die ansonsten unverändert gebliebene Rüstung steht erneut im Widerspruch zum Priesteramt des Mannes. Die übrigen Figuren fallen durch extrem bewegte Posen auf, durch welche auf die tumultartige Eroberung Trojas nach der geglückten List der Griechen und damit auf eine dritte Zeitebene verwiesen wird.<sup>50</sup> Die ausführliche Inschrift auf der Rückseite des Tellers bringt ebenso wie die Vorderseite den Lanzenwurf Laokoons gegen das angebliche Weihgeschenk der Griechen in direkte Verbindung mit seinem Tod durch die beiden Schlangen. Angesichts von Xantos Ambitionen als humanistisch gebildeter Poet<sup>51</sup> ist anzunehmen, dass er die Äneis des Vergil, die diesen handgreiflichen Akt des Priesters gegen das hölzerne Pferd schildert,<sup>52</sup> aus eigener Lektüre kannte. Der Braunschweiger Teller ist allerdings das einzige Beispiel, in dem eindeutig weitere Ereignisse der Laokoon-Episode der Äneis mit der Todesszene in Verbindung gebracht werden.

Die etwas größere Schale im Gardiner Museum of Ceramic Art in Toronto (Kat. 8) versammelt noch mehr Personen um die auch hier zentral angeordnete Laokoon-Gruppe, deren schablonenhafte Verwendung durch ihre spiegelbildliche Umkehrung besonders augenfällig wird. Letztlich ist jedoch keine von ihnen auf eine präzise benennbare Handlung zu beziehen, die im Zusammenhang mit der Überlieferung des Mythos steht. Von den dreizehn Figuren könnte man allenfalls in dem links im Profil gezeigten älteren, bärtigen Mann Laokoon selbst kurz vor dem Angriff der Schlangen erkennen, wie er im Begriff ist, auf dem vor ihm stehenden Altar das Opfer für Neptun zu bringen, wozu der von Vergil erwähnte Opfertier allerdings fehlt. Einzelne Figuren sind zwar auch hier in lebhaften Posen wiedergegeben, unter ihnen der bereits im Braunschweiger Exemplar gesehene Alte rechts außen, dessen Oberkörper und Kopf in gegenläufiger Richtung verdreht sind. Insgesamt macht die Komposition aber einen weniger tumultartigen Eindruck und es ist keine einzige folgerichtige Beziehung der Personen untereinander, geschweige denn zu dem in ihrer Mitte stattfindenden Todeskampf erkennbar.

Am stärksten ist der Eindruck einer inkongruenten Emotionalität der Nebenfiguren in Bezug auf die dramatische Szene in ihrer Mitte auf der großen Platte der Eremitage in St. Petersburg (Kat. 9). Zwar ist die Aufmerksamkeit jeder einzelnen Figur auf Laokoon und seine Söhne gerichtet, abgesehen von den beiden aufgeregten nach links bzw. rechts davon stürmenden Putten sind die Gestik, Mimik und Körperhaltung der Zuschauer jedoch sehr verhalten. Sie erscheinen eher als Betrachter eines Kunstwerks, das den Todeskampf darstellt, denn als Augenzeugen des in diesem Moment und an diesem Ort stattfindenden Angriffs der beiden Schlangen. Erneut ergibt sich die Vermutung, Xanto habe diese Form für diejenige der vatikanischen Skulptur gehalten. In seiner Beschriftung auf der Rückseite der Platte verwendet Xanto das Wort »co[n]templa« und fordert damit den Betrachter auf, es den Personen auf der Vorderseite gleich zu tun. Dennoch sind Laokoon und seine Söhne in Inkarnat und Haaren als Menschen aus Fleisch und Blut wiedergegeben, die Schlangen giftig grün, der Stoff auf dem Altar blau und nur der Altar selbst steinern wie die Architekturglieder im Hintergrund. Der Eindruck einer Skulpturengruppe ist somit eindeutig vermieden.

Wie ist die häufige Verwendung des Stichs Marco Dentés als Vorlage folglich zu bewerten? Alles deutet auf eine persönliche Präferenz von Xanto Avelli hin, der ihn für die Verwendung in einer »istoria« besser geeignet erachtete

als eine Wiedergabe oder Adaption der vatikanischen Skulptur. Der Stich findet bei Xanto bzw. seinen Mitarbeitern über einen längeren Zeitraum immer wieder Verwendung, wie die beiden datierten Stücke von 1532 bzw. 1539 belegen. Zudem eignete sich der Dente-Stich auch aufgrund seiner Größe ideal als Schablone zur Übertragung des Motivs auf die Keramik. Verlockend, aber wenig wahrscheinlich ist die Vermutung, Xanto habe die Darstellung dieses Stichts für eine getreue Wiedergabe der Skulpturengruppe gehalten und deren eigentliche Gestalt überhaupt nicht gekannt. Andere Majolika-Meister haben diese Vorlage offenbar nicht verwendet.

Eine letzte Überlegung gilt der Signatur des Stichts. Er ist mit den ineinander verschlungenen Buchstaben »S« und »R« bezeichnet, also dem Monogramm, das seit Adam Bartsch zur Identifizierung des Œuvres von Marco Dente dient.<sup>53</sup> Dies stützt sich auf eine entsprechende Behauptung Vasaris in der Vita Marcantonio Raimondis.<sup>54</sup> Vasari nennt die Signatur »S.R.« jedoch gleichzeitig das »Zeichen Raffaels« und in der Tat wird in der Mehrzahl der Vasari-Ausgaben das Kürzel fälschlich als »R.S.« – also im Sinne von »Raffaello Sanzio« – angegeben.<sup>55</sup> Daher stellt sich die Frage, ob von den Besitzern (womöglich auch von den Vertreibern) der Stiche im 16. Jahrhundert die so signierten Blätter nicht als Erfindungen Raffaels angesehen wurden. Dessen Kompositionen, wie der Borgo-Brand, der Bethlehemitische Kindermord oder das Urteil des Paris wurden zum Teil vollständig auf Majolika übertragen. Dies geschah sicherlich in der Absicht, seine berühmtesten Arbeiten auch in diesem Medium zu verbreiten. Genauso groß dürfte das Interesse auf Seiten der Auftraggeber bzw. Käufer von Majoliken gewesen sein, auf diese Weise in den Genuss der Erfindungen des Meisters zu kommen, noch dazu mit dem Vorzug der Farbigkeit. Dentes Laokoon-Stich könnte somit auch als vermeintliche Erfindung Raffaels zur bevorzugten Vorlage für Xantos Arbeiten geworden sein, und in der Tat wird bisweilen auch heute eine Vorzeichnung Raffaels für den Stich angenommen.<sup>56</sup>

Diese Überlegungen zu Xantos Vorliebe für Marco Dentes Stich nach dem »Vergilius Vaticanus« erscheinen in einem neuen Licht, wenn man ein weiteres Exemplar mit völlig anderer Ikonografie in Betracht zieht. Der nur noch in Fragmenten erhaltene Teller in Braunschweig (Kat. 10) ist sowohl aufgrund seiner stilistischen Eigenheiten als auch wegen der Beschriftung auf der Rückseite zum frühen Werk Francesco Xanto Avellis zu zählen. Die Inschrift identifiziert die Darstellung eindeutig als den Tod Laokoons und seiner Söhne.

Das Geschehen ist aufgrund der Form des Tellers mit einer relativ kleinen Vertiefung und sehr breitem umlaufenden Rand nach außen verlagert. Links ist Laokoon als weißhaariger, bärtiger Mann mittleren Alters zwischen seinen beiden Söhnen zu sehen, die als Putten wiedergegeben sind. Alle drei sind vollständig nackt. Ohne gesteigerten Ausdruck von Dramatik schreiten sie als Gruppe von links in Richtung Tellermitte, blicken jedoch zurück. Um Laokoons linke Schulter und seinen leicht erhobenen rechten Arm windet sich je eine Schlange. Beide beißen ihn gerade in die Brust und aus den Wunden tritt Blut hervor. Auch um die Söhne winden sich Schlangen, wobei nicht ganz deutlich wird, ob es sich um dieselben handelt, die auch den Vater angreifen. Zwei Schlangen tauchen zudem am oberen Rand des Tellers auf: Nicht aus dem Meer, das auf dem Teller völlig fehlt, sondern vom Himmel herab werden sie sich auf ihre Opfer stürzen. Rechts im Vordergrund steht eine weitere Figur, von der nur noch die Beine und der Unterleib erhalten sind.<sup>57</sup> Ihre Anwesenheit ist wohl ähnlich wie bei der Frau auf den Berliner und Washingtoner Schalen mit der Rolle eines Zeugen zu erklären. Eine grafische Vorlage konnte bisher für keine der Figuren dieses Tellers gefunden werden. Da die Posen und Proportionen aller vier Figuren nicht recht zueinander bzw. nicht zur dargestellten Thematik passen, scheint der Teller zu denjenigen Arbeiten Xantos zu gehören, in denen er die Figuren aus verschiedenen Vorlagen willkürlich in einen neuen Zusammenhang setzt und dabei auch Unstimmigkeiten in den Proportionen und wenig überzeugende Endergebnisse in Kauf nimmt. Möglicherweise kannte er zu diesem Zeitpunkt den Stich Marco Dentés noch nicht, obwohl dieser bereits verfügbar war.<sup>58</sup>

#### LAOKOON-MAJOLIKEN NACH EINER UNBEKANNTEN VORLAGE

Die zweitgrößte Gruppe von Majoliken, die der Laokoon-Thematik gewidmet sind, wird aus fünf Exemplaren gebildet, die wiederum einer gemeinsamen, bislang jedoch unidentifizierten Vorlage folgen. Ein Exemplar nimmt bereits aufgrund seines abweichenden Formats eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um eine große Schale (ø 41 cm), in der nur die zentrale Kreisfläche der szenischen Darstellung dient, welche von drei konzentrischen Streifen mit Grottesken auf weißem Grund umgeben ist (Kat. 11). Die Schale gehörte zur Sammlung Andrew Fountaine, die im Juni 1884 bei Christie's in London vollständig zum Verkauf kam.<sup>59</sup> Die Laokoon-Schale ging an den Londoner



*Kat. 1*

*Kat. 2*

*Kat. 4*

*Kat. 5*

*Kat. 6*

*Kat. 7*

*Kat. 8*

*Kat. 9*

*Kat. 10*

*Kat. 11*

*Kat. 12*

*Kat. 13*

*Kat. 14*

*Kat. 15*

*Kat. 16*



Kunsthändler Wareham, danach verliert sich ihre Spur.<sup>60</sup> Sie zeigt die für diese Gruppe charakteristische Komposition mit Laokoon zwischen seinen beiden Söhnen, jeder für sich mit zwei Schlangen kämpfend, mit einem Gebäude am linken Bildrand. Die Dominanz der Grotteskenstreifen über die ›istoria‹ weist auf einen Entstehungszeitpunkt um 1570 hin. Präzisere Aussagen lassen sich zu diesem Exemplar nicht machen.

Die anderen vier Stücke der Gruppe sind kleinere Schalen von annähernd gleichem Format. Sie weisen auf den ersten Blick zahlreiche Gemeinsamkeiten auf (Kat. 12 bis 15).<sup>61</sup> Im Zentrum steht Laokoon, um seine beiden angewinkelt erhobenen Arme schlängelt sich jeweils eine Schlange, eine beißt gerade in seinen linken Oberarm, die andere in seine rechte Seite. In keiner der vier Varianten löst diese zweifache Attacke bei Laokoon in der Mimik oder in der Körperhaltung eine gesteigerte Reaktion des Schmerzes aus. Der Mund ist geschlossen, die Gesichtszüge entspannt und der elegante Kontrapost erweckt eher den Eindruck eines Tänzels denn eines angestregten Kampfes. Wesentlich bewegter sind die beiden Söhne dargestellt, die ebenfalls von je zwei Schlangen angegriffen werden. Die Kompaktheit der Dreiergruppe, wie sie sowohl die vatikanische Skulptur als auch den in Teilen von ihr beeinflussten Stich Marco Dentés nach dem »Vergilius Vaticanus« kennzeichnet, ist hier zugunsten von drei Einzelmotiven aufgegeben. Vater und Söhne agieren im Bildvordergrund, der linke Bildrand wird vollständig von einem hinter ihnen stehenden Gebäude eingenommen, das eher an ein Haus als an einen Tempel denken lässt. Der Hintergrund bietet einen Ausblick über das Meer hin zu einer Stadt am anderen Ufer und steil aufragenden Bergen.

Die beiden gleich großen Exemplare in London (Kat. 12) und Ecoen (Kat. 13) gehören zum Typ der Buckelschalen (›crespina‹) und scheinen auch sonst eher miteinander als mit den anderen beiden Schalen verwandt. Zwei Abweichungen fallen deutlich ins Auge: Zum einen unterlief dem Maler des Londoner Stücks ein Lapsus bei der Gestaltung der Gebäudeecke, die er offenbar – anders als in den anderen Beispielen der Gruppe – perspektivisch zeigen wollte; bei der verkürzten Darstellung der zweiten Halbsäule geriet er dann aber in Schwierigkeiten. Zum anderen erhöhte er durch das Hinzufügen der beiden über das Meer heranziehenden Schlangen die Anzahl der Reptilien im Bild auf acht (!). Stilistische Gemeinsamkeiten könnten die Urheberschaft von einer Hand oder zumindest die Entstehung in derselben Werkstatt nahe legen, was durch ein genaueres Studium der Originale in London und Ecoen

überprüft werden müsste. Die sehr verwandte Bezeichnung »Laocao(n)t(h)e« auf beiden Rückseiten weist in eine ähnliche Richtung.<sup>62</sup>

Auch die beiden anderen Schalen aus Braunschweig (Kat. 14) und (ehemals) Berlin (Kat. 15) weisen Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf. Durch den Verlust des Berliner Stücks ist ein Vergleich in allen Einzelheiten aber nicht mehr möglich. In diesen beiden Darstellungen sind die Figuren muskulöser aufgefasst, die Umgebung im Bildvordergrund sowie der ferne Hintergrund sind aufwändiger durchgearbeitet. Auf der etwas größeren Braunschweiger Schale ist das Gebäude in Relation zu den Figuren verschoben, wodurch das Portal vollständig sichtbar wird. Auch hier zeigen sich Unterschiede in der Wiedergabe der Architektur: In der Portalrahmung auf der Berliner Schale mit dem in allen Profilen umknickenden Dreiecksgiebel und dem ungewöhnlichen quaderförmigen Block anstelle eines Kapitells lässt der Maler große Freiheiten gegenüber den Vorgaben einfachster architektonischer Grundformen erkennen. Auf der Braunschweiger Schale sind die Architekturelemente sowohl bei der großen Ordnung als auch am Portal und in den Rahmungen der Fenster im Obergeschoss konventioneller gestaltet.

Für alle vier Stücke sind bisher nur vage Datierungen (von 1550 bis 1570) vorgeschlagen worden. Die Londoner Schale schreibt Bernard Rackham der Fontana-Werkstatt in Urbino zu,<sup>63</sup> die übrigen drei werden ganz allgemein nach Urbino zugeordnet. Die Suche nach der ursprünglichen grafischen Vorlage für die Gestaltung der fünf Majoliken dieser Gruppe blieb bisher ohne Ergebnis. Weder in den Repertorien von Einzelblatt-Drucken noch in illustrierten Vergil-Ausgaben des 16. Jahrhunderts findet sich eine entsprechende Bildidee.<sup>64</sup> Daher wurde auch nach motivisch verwandten Darstellungen anderen Inhalts gesucht, die ebenfalls den Kampf zwischen Mensch und Schlange thematisieren.<sup>65</sup> Die Verschiebung des Bauwerks in Relation zu den Figuren sowie seine unterschiedliche Ausgestaltung im Detail werfen die Frage auf, ob es möglicherweise einer anderen Vorlage entnommen ist. Aber auch die Suche nach der charakteristischen Architektur blieb erfolglos. Auszuschließen ist eine Verbindung der Vorlage der fünf Stücke mit dem eingangs erwähnten Troja-Service nach Entwürfen von Battista Franco, in dem die Laokoon-Episode bislang fehlt.<sup>66</sup> Einen interessanten Ansatz, sich dem Problem von anderer Seite zu nähern, bietet sich in der Person des Künstlers des Braunschweiger Tellers (Kat. 14), der die qualitativste Arbeit in dieser Gruppe liefert. Die beiden weiteren ihm zugeschriebenen Teller in Braunschweig stellen ebenfalls Szenen des Trojanischen Krieges dar, nämlich den Raub der Helena bzw. den Abzug

der Griechen aus Troja, der erste in Anlehnung an einen entsprechenden Stich, der zweite nach einer bisher unbekanntem Vorlage.<sup>67</sup> Die drei Braunschweiger Stücke könnten demnach Teile einer Troja-Serie von einer Hand bzw. aus einer Werkstatt sein. Diese wäre allerdings nicht nach einem einheitlichen Entwurf sondern nach Vorlagen unterschiedlicher Herkunft gestaltet. Trotz seines charakteristischen Stils konnte für diesen Majolikamaler bisher kein umfangreicheres Œuvre zusammengetragen werden, und er ist weder einem Ort noch einer Zeit zugeordnet.<sup>68</sup> Hier stehen also noch weitere Forschungen aus, um sich ein präziseres Bild von diesem Maler und seinem Umgang mit Vorlagen machen zu können, welches dann auch Rückschlüsse auf diese Gruppe von Laokoon-Darstellungen ermöglichen könnte.

#### DIE BRAUNSCHWEIGER SCHALE NACH GIOVANNI BATTISTA FONTANA

Gänzlich anders, nämlich noch einmal in größter Klarheit, stellt sich das Abhängigkeitsverhältnis von Majolika und Stichvorlage beim abschließenden Beispiel dar. Die große Platte im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Kat. 16), die um 1570 in der Werkstatt des Domenico da Venezia in Venedig<sup>69</sup> entstand, folgt in den meisten Einzelheiten der Darstellung auf dem Stich nach einem Entwurf von Giovanni Battista Fontana (Abb. 3).<sup>70</sup> Dieser hat sich ebenfalls vollständig vom Einfluss der antiken Marmorskulptur befreit. Im Vordergrund links kommt Laokoon mit wehendem Umhang und erhobener Lanze zu spät, um seine beiden Söhne vor den Schlangen zu retten. Links von dieser Gruppe liegt ein toter Stier, der offenbar für das Opferfeuer bestimmt war, das auf dem Altar in der Mitte des Blattes lodert und eine gewaltige Rauchsäule zum Himmel steigen lässt. Rechts vom Altar stürmen einige entsetzte Trojaner in Richtung Stadt, die im Hintergrund hinter mächtigen Mauern aufragt. Im Mittelgrund steht eine Gruppe von Soldaten, die das Geschehen im Vordergrund kommentieren und das weitere Vorgehen zu diskutieren scheinen. Hinter ihnen wird aber bereits das riesige hölzerne Pferd von einer Menschenmenge durch einen großen, teilweise eingerissenen Torbogen in die Stadt gezogen. Fontana hält sich somit auffällig dicht an die Erzählung Vergils, der den Tod der Söhne dem des Vaters vorausgehen lässt und auch schildert, dass die Mauern der Stadt für das Pferd teilweise niedergelegt wurden.

Auf der Majolika-Platte sind wenige, aber signifikante Abweichungen von der Vorlage festzustellen, die zum Teil der Anpassung des Querformats an die

Kreisform geschuldet sind. Der Altar im Zentrum der Komposition sowie Laokoon und seine Söhne links davon sind nahezu identisch übernommen. Der Stier jedoch fehlt, stattdessen krümmt sich im Vordergrund am Boden ein weiteres Opfer der Schlangen. Unmittelbar rechts vom Altar steht jene Gruppe von Soldaten, die in Fontanas Stich etwas weiter entfernt im Mittelgrund das Geschehen kommentiert; die davon stürmenden Menschen kommen auf der Platte nicht vor. Im Hintergrund ziehen die Trojaner wie im Stich das Pferd in ihre Stadt; diese ähnelt der Stichvorlage zwar in den Grundzügen, zeigt aber Abweichungen in den Details. Die ›istoria‹ ist auf die kreisrunde Vertiefung der Platte beschränkt. Der schmale Rand ist durch einen ornamentierten Streifen abgesetzt und mit umlaufenden Jagdszenen und einem ländlichen Konzert geschmückt, die nicht mit dem antiken Mythos in Verbindung stehen. Die Beschriftung auf der Rückseite der Platte – »Ill. chaval. ditroia« – bezieht sich nicht auf die Hauptszene im Vordergrund. Offenbar rechnete Domenico damit, dass der Käufer seines Werks Namen und Schicksal der Personen erkennen würde, sobald der Ort des Geschehens bekannt war.

In dem großen Bestand von Majoliken aus der Werkstatt Domenicos da Venezia in Braunschweig sieht Lessmann für dieses Exemplar Verwandtschaft nur

zu einer weiteren großen Platte, die aber sowohl thematisch als auch formal abweicht. Sie zeigt eine Szene des Alten Testaments und der Rand ist nicht als umlaufende Landschaft, sondern mit Rollwerk, Vasen, Masken, Fruchtgehängen und Tugend-Personifikationen gestaltet.<sup>71</sup> Szenen der Äneis finden sich auf Majoliken dieser Werkstatt insgesamt selten. Sie sind dann auf kleinere Formate beschränkt, die weniger aufwändige ›istorie‹ als die Laokoon-Episode darstellen.<sup>72</sup> Eine Einordnung der Platte in einen größeren Zusammenhang scheidet somit aus. Die Nutzung von Fontanas Stich als Vorlage weiterer Majoliken ist bisher nicht nachweisbar. Ob ein zweiter Stich Fontanas zu einer Begebenheit der Äneis, nämlich dem »Kampf von Äneas' Kriegern gegen die Sklaven des Königs Latinus« auf eine größer angelegte Serie hinweist, muss ebenfalls offen bleiben.<sup>73</sup>

#### SCHLUSSBEMERKUNG

In den bisher zusammengestellten Exemplaren von Majoliken mit Darstellungen des Laokoon-Mythos sind immerhin fünf verschiedene Gestaltungsweisen desselben Themas erkennbar: die Wiedergabe der antiken Skulptur als Skulptur, die Erfindung Marco Dentes, in der die Miniatur des »Vergilius Vaticanus« und die Skulptur miteinander verschmelzen sowie drei vollständig von diesen als auch untereinander verschiedene Ikonografien. Das Echo der berühmtesten Verkörperung des Gegenstands, der vatikanischen Skulpturengruppe, deren großartige Affektdarstellung und anatomische Präzision in der Malerei und der Skulptur des 16. Jahrhunderts vielfältige Spuren hinterlassen hat, war in der bildlich gestalteten Keramik also auffallend gering. Zwar existierten auch von den übrigen berühmten antiken Skulpturen Druckgrafiken, die als Vorlagen für Majolikamalerei hätten dienen können. Für die an einer möglichst lebendigen Bilderzählung interessierte Gattung der ›maiolica istoriata‹ waren sie jedoch nicht von Interesse. In ihr fanden antike Skulpturen nur Verwendung, indem ihr Charakter als Statue oder Relief negiert wurde. Das Medium Keramik spielte dabei weder für die Auswahl der Motive noch für die jeweilige Bilderfindung sowie für die inhaltliche Bedeutung des Dargestellten eine bestimmende Rolle.

Es ist somit einerseits bezeichnend, dass es die Laokoongruppe ist, die als Skulptur um ihrer selbst willen auf Majolika wiedergegeben wurde (Kat. 1 und 2). Andererseits verwundert es nicht, dass im ›stile istoriato‹ andere Bildideen

zu diesem Thema zahlenmäßig überwiegen: Francesco Xanto Avelli fand nach einem wenig glücklichen frühen ›Pasticcio‹ (Kat. 10) in dem Dente-Stich nach dem »Vergilius Vaticanus« die ideale Vorlage. Sie lieferte die für eine gelungene ›istoria‹ geeigneten körperlich wie seelisch bewegten Figuren, sie hatte die richtigen Maße für Xantos scherenschnittartige Arbeitsweise und er betrachtete sie möglicherweise als Erfindung Raffaels, was der Verkäuflichkeit des Endprodukts sicher zuträglich gewesen sein dürfte (Kat. 3 bis 9). Die Majoliken, die nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, folgten Vorlagen, welche sich vollständig vom Einfluss der antiken Skulptur befreit hatten (Kat. 11 bis 15; Kat. 16). Sie fügen sich somit in das Bild, das Richard Förster von den Laokoon-Darstellungen der Renaissance nach der Auffindung der Gruppe gegeben hat: Nach den ersten Wiedergaben, die am tatsächlichen Zustand der neu entdeckten Skulptur und der Ergänzung ihrer Fehlstellen interessiert waren, lösten sich die Künstler im Laufe des Jahrhunderts gerade in den »kleinen Künsten« der Grafik und des Kunstgewerbes mehr und mehr von den Vorgaben der Skulptur und strebten nach eigenständigen Erfindungen.<sup>74</sup>

In den Laokoon-Ikonografien der ›maiolica istoriata‹ spiegelt sich demzufolge eine allgemeine Entwicklung, deren Verlauf bei Einbeziehung anderer kunstgewerblicher Gattungen, wie etwa der Maler-Emaills aus Limoges,<sup>75</sup> noch präziser nachzuzeichnen wäre. Neue Funde verspricht zudem die fortgesetzte Suche nach druckgrafischen Vorlagen. Die von Förster begonnene Dokumentation der Laokoon-Darstellungen kann so in Zukunft sicherlich weiter vervollständigt werden.

#### ABKÜRZUNGEN

Bartsch

Adam Bartsch: *Le peintre graveur*, 22 Bde., Leipzig 1854–1876.

TIB

The Illustrated Bartsch, bislang 165 Bde., New York 1978–.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, bislang 68 Bde., Roma 1960–.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, hg. von Francesco Buranelli, Paolo Liverani und Arnold Nesselrath, Roma 2006.
- 2 Ebd., S. 156–158, Nr. 47, 48 und 49 (Timo Strauch).
- 3 Richard Förster: Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen* 27 (1906), S. 149–178; hier S. 162; 164–167, Abb. 10 und 12. Auf S. 162 in Anm. 3 erwähnt Förster außerdem die Schale des Victoria and Albert Museum (damals South Kensington Museum) in London.
- 4 Sie finden sich nicht im Bestandskatalog: Tjark Hausmann: *Majolika. Spanische und italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1972 (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. VI). Zur Sammlung Bartholdy, aus der die drei Laokoon-Majoliken stammten, s. Susanne Netzer: »Diese Antiquaetsucht ist eine angenehme und nützliche Leidenschaft«. Jacob Salomon Bartholdy und die Berliner Majolika-Sammlung, in: *Keramos* 186 (2004), S. 141–159.
- 5 Die Bezeichnungen der Tafeln stammen von Gertrud Bing; vgl. Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin 2000 (Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. II.1), S. 74 f., Taf. 41a, Nr. 11 und 12.
- 6 Richard Brilliant: *My Laocoön. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley 2000.
- 7 Die Bibliographien umfassen nur die jüngere Literatur, wenn die Stücke in einem Bestandskatalog ausführlich behandelt wurden, auf den für Angaben zur älteren Literatur verwiesen wird.
- 8 Zur Geschichte der italienischen Majolika sei in Auswahl verwiesen auf die Beiträge von Timothy Wilson in: *Ceramic Art of the Italian Renaissance*, Ausstellungskatalog London, hg. von Timothy Wilson, London 1987; auf den Band: *Italian Renaissance Pottery. Papers written in Association with a Colloquium at the British Museum*, hg. von Timothy Wilson, London 1991; sowie auf Wendy M. Watson: *Italian Renaissance Ceramics from the Howard I. and Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2001.
- 9 Das Identifizieren der verwendeten Vorlagen ist nach wie vor ein wesentlicher Aspekt bei der Beschäftigung mit Majolika. Vgl. Bertrand Jestaz: *Les modèles de la majolique historiée, bilan d'un enquête*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 79 (1972), S. 215–240; Patricia Collins: *Prints and the Development of istoriato Painting on Italian Renaissance Maiolica*, in: *Print Quarterly* 4 (1987), S. 223–235; *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Ausstellungskatalog Mailand, hg. von Grazia Biscontini Ugolini, Jacqueline Petruzellis Scherer, Vicenza 1992; *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, hg. von Carmen Ravanelli Guidotti, Faenza 1993.

- 10 Wenige solcher durch den Gebrauch in Mitleidenschaft gezogene Vorlagen haben sich erhalten. Für einige Beispiele des 17. Jahrhunderts vgl. Catherine Hess: *Maiolica in the Making. The Gentili/Bernabei Archive*, Los Angeles 1999 (Bibliographies & Dossiers. The Collections of the Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Bd. 4). Zur Technik allgemein auch Eros Biavati: *La tecnica della maiolica istoriata, lo smalto, i colori*, in: Francesco Xanto Avelli da Rovigo, *Atti del Convegno Internazionale di Studi a Rovigo 1980*, Rovigo 1988, S. 61–65. Ein zeitgenössischer, illustrierter Traktat zur Technik des Handwerks befindet sich heute im Victoria and Albert Museum, London (inv. 86 FF 16); vgl. Ronald Lightbown, Alan Caiger-Smith: *The Three Books of the Potter's Art. A Facsimile of the 1557 Manuscript »Tre libri dell'arte del vasaio« by Cipriano Piccolpasso*, 2 Bde., London 1980.
- 11 Für eine Auswahl »getreuer« und selektiver Übernahmen von Raffael-Werken in »istoriato«-Majolika vgl. Carmen Ravanelli Guidotti: *La svolta fondamentale dell'istoriato nella ceramica delle Marche (1520–1550 c.)*, in: *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Ausstellungskatalog Urbino, hg. von Maria Grazia Ciardi dal Poggetto, Paolo dal Poggetto, Firenze 1983, S. 448–473.
- 12 Collins 1987 (Anm. 9), S. 223, Anm. 2.
- 13 *Majoliques européennes. Reflets de l'estampe lyonnaise (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles). Actes des journées d'études internationales »Estampes et Majolique«*, Rome 1996 et Lyon 1997, hg. von Sylvie Deswarte-Rosa, Jean Rosen, Dijon 2003.
- 14 Das Service entstand zwischen 1560 und 1562. Dreizehn Entwürfe Zuccaros konnte Jonathan Arthur Gere identifizieren. *Der humanistische Berater für das Programm war Muzio Giustino Politano; Jonathan Arthur Gere: Taddeo Zuccaro as a Designer for Maiolica*, in: *The Burlington Magazine* 105 (1963), S. 306–315.
- 15 Franco war zwischen 1545 und 1551 für Guidobaldo tätig. Der Autor des Programms für das Service, in dem selten illustrierte Szenen vorkommen, ist nicht bekannt; Timothy Clifford, John V. G. Mallet: *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, in: *The Burlington Magazine* 118 (1976), S. 387–410; Johanna Lessmann: *Battista Franco disegnatore di maioliche*, in: *Faenza* 62 (1976), S. 27–29.
- 16 Ein Beispiel hierfür ist das sogenannte Pucci-Service von Francesco Xanto Avelli, welches 1532/33 entstand und dem heute 37 Stücke zuzuordnen sind, die Themen der antiken Mythologie, der zeitgenössischen Literatur sowie historische Ereignisse wiedergeben; Julia Triolo: *Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532–1533): a Catalogue*, in: *Faenza* 74 (1988), S. 37–44; 228–284. Vgl. außerdem die Abbildungen zu den Services für Isabella d'Este von Nicola da Urbino (1520–25) bzw. für Anne de Montmorency aus der Werkstatt von Guido Durantino (1535) in: Jörg Rasmussen: *Italian Majolica*, New York/Princeton 1989 (*The Robert Lehman Collection; X*), **Appendix I**, S. 244–260.
- 17 Vgl. *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Marcello Fagiolo, Roma 1981.
- 18 Acht der zwischen 1530 und 1535 entstandenen Fliesen befinden sich heute in Braunschweig, London und St. Petersburg; vgl. Johanna Lessmann: *Italienische Majolika. Katalog der Sammlung (Herzog Anton Ulrich-Museum)*, Braunschweig 1979, S. 164–166, Nr. 134–137; dies.: *Xanto's Panels*, in: *The Burlington Magazine* 132 (1990), S. 346–350; dies.: *Bildfliesen von Francesco Xanto Avelli zur Geschichte Persiens*, in: *Keramos* 186 (2004), S. 61–85, hier S. 62.
- 19 Clifford, Mallet 1976 (Anm. 15).
- 20 Allein Vergil bezieht den Tod des Priesters ausschließlich auf seine Warnung vor der List der Griechen und seinen Lanzenwurf gegen das hölzerne Pferd. Die in der griechischen Tradition des Mythos für seine Bestrafung mindestens ebenso wichtige Verfehlung Laokoons ge-



- gen Gottesgebote – ein Liebesakt mit seiner Frau im Tempel bzw. die Zeugung seiner beiden Söhne – sind bei Vergil dagegen völlig ausgeblendet; Clemens Zintzen: Die Laokoonepisode bei Vergil, in: ders.: Athen – Rom – Florenz. Ausgewählte kleine Schriften, hg. von Dorothee Gall, Peter Riemer, Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 173–229; hier S. 181.
- 21 Bartsch XIV.268.353; TIB 27.50.353; *CensusID* 45929. Der Stich ist signiert mit »MRCVS·RAVENAS«. Zu Marco Dente da Ravenna (fl. 1515/16–1527) vgl. DBI, Bd. 38, 1990, S. 790–794, s. v. Dente, Marco (Evelina Borea).
- 22 Eigentlich Nicola di Gabriele Sbraghe (fl. 1520–1537/38). Zu diesem maßgeblichen Meister des frühen »istoriato« vgl. Jörg Rasmussen: Zum Werk des Majolikamalers Nicola da Urbino, in: *Keramos* 58 (1972), S. 51–64; Franco Negroni: Nicolo Pellipario: ceramista fantasma, in: *Notizie da Palazzo Albani* 14 (1985), H. 1, S. 13–20; *The Dictionary of Art*, 34 Bde., London/New York 1996, Bd. 31, S. 747, s. v. Urbino, Nicola da (Wendy M. Watson).
- 23 Il secolo d'oro della maiolica: Ceramica italiana dei secoli XV–XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Eremitage, Ausstellungskatalog Faenza, hg. von Elena Iwanowa, Faenza/Milano 2003, S. 55, Nr. 31. In der Katalognummer gibt Iwanowa statt eines Namens nur Urbino als Herkunftsort an, im Text zum zweiten Laokoon-Exemplar der Eremitage (ebd. S. 72, Nr. 42) nennt sie jedoch Nicola da Urbino als Autor.
- 24 Dem liegt die Annahme zu Grunde, dass die Feststellung der venezianischen Gesandten in ihrem Bericht vom 28. April 1523 (vgl. Sonia Maffei: *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in: *Laocoonte. Fama e stile*, hg. von Salvatore Settis, Roma 1999, S. 85–230; hier S. 176 f.), der Skulpturengruppe im Belvedere fehle nichts außer dem rechten Arm des Vaters, auf eine bereits begonnene Ergänzung der übrigen Fehlstellen hindeutet. Da der Stich diese Ergänzungen nicht zeigt, ist seine Entstehung vor dem Frühjahr 1523 anzusetzen (Ludovico Raabdo: *I restauri del Laocoonte*, in: ebd., S. 231–258; hier S. 236). Zum Stich vgl. zuletzt *Laocoonte* 2006 (Anm. 1), S. 152 f., Nr. 42 (Timo Strauch) mit Verweisen auf frühere Literatur.
- 25 Timothy Wilson hat einige wenige weitere Beispiele von »grisaille« auf Majoliken des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts zusammengestellt, unter denen sich aber keine Wiedergabe einer antiken oder neuzeitlichen Skulptur findet. Allerdings vermitteln die szenischen Darstellungen auf den Majoliken durch die monochrome Farbgebung durchaus den Eindruck, sie wären Wiedergaben von Reliefs; *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*, hg. von Musei e Gallerie di Milano, 3 Bde., Milano 2000–2002, Bd. 1 2000, S. 213, Nr. 220 (Timothy Wilson).
- 26 Ebd.
- 27 *CensusID* 156815. Vgl. Antje Krug: Ein Römisches Relief und Raffael, in: *Städel-Jahrbuch N.F.* 5 (1975), S. 31–36.
- 28 Bartsch XIV.159.195; TIB 26.192.195; *CensusID* 43832. Vgl. Raffaello in Vaticano, Ausstellungskatalog Vatikanstadt, hg. von Fabrizio Mancinelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Morello, Arnold Nesselrath, Milano 1984, S. 351, Nr. 132 (Giovanni Morello); *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Ausstellungskatalog Rom, hg. von Francesco Paolo Fiore, Arnold Nesselrath, Milano 2005, S. 208, Nr. II.3.1 (Christiane Denker Nesselrath).
- 29 1520–30 ca., Castel Durante (?), Meister »In Castel Durante« (?); vgl. Timothy Wilson, Elisa Paola Sani: *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, Perugia 2006, S. 98–101, Nr. 32. Die beiden anderen sind letztmals 1946 bzw. 1965 in den Auktionskatalogen zweier Privatsammlungen nachweisbar; vgl. ebd.
- 30 *CensusID* 159580. Vgl. Siena: *le origini. Testimonianze e miti archeologici*, Ausstellungskatalog Siena, hg. von Mauro Cristofani, Firenze 1979, S. 126–134, Nr. 134 (Mauro Cristofani); Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, S. 95–97, Nr. 60.

- 31 Bartsch XIV.255.340; TIB 27.35.340; *CensusID* 58379 (Raimondi) bzw. Bartsch XIV.256.341; TIB 27.36.341; *CensusID* 58381 (Dente).
- 32 Gleich drei Beispiele stammen aus der Werkstatt des Maestro Giorgio in Gubbio und sind mit dem Datum 1525 versehen. Dabei handelt es sich um: London, **Victoria and Albert Museum**, inv. 175–1885; London, Wallace Collection, inv. C 66 sowie: Cleveland, **Museum of Art**, inv. 1945.2; vgl. zu diesen drei: Timothy Wilson: Il servizio siglato »S« eseguito nella bottega di Maestro Giorgio negli anni 1524–25, in: *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino*, Atti del Convegno di Studi Gubbio 1998, hg. von Gian Carlo Bojani, Firenze 2002, S. 113–124; hier S. 120 f. mit Verweisen auf frühere Literatur. Ein weiteres Exemplar befindet sich in London, **Victoria and Albert Museum**: inv. 1752–1855 (ca. 1540–45, Urbino, Meister der Della Rovere-Teller); vgl. Bernard Rackham: **Catalogue of Italian Maiolica (Victoria and Albert Museum, Department of Ceramics)**, 2 Bde., London 1940, Bd. 1, S. 290, Nr. 870, Bd. 2, Taf. 140.
- 33 Vgl. die Farbabbildungen in Wilson 2002 (Anm. 32), Taf. XXV, XXX, XXXI.
- 34 Bartsch XIV.194.242; TIB 26.239.242; *CensusID* 56630.
- 35 *CensusID* 158426. Zum Relief und seinen weiteren Teilen in Venedig bzw. Paris vgl. Bober, Rubinstein 1986 (Anm. 30), S. 90 f., Nr. 52A und 52B.
- 36 Als Auswahl seien genannt: Louvre, inv. MR 2216: Der hl. Hieronymus in der Wüste (datiert 1531, Urbino, Francesco Xanto Avelli); vgl. Jeanne Giacomotti: *Catalogue des majoliques des Musées Nationaux (Musée du Louvre et de Cluny, Musée National de Céramique à Sèvres, Musée Adrien-Dubouché à Limoges)*, Paris 1974, S. 263, Nr. 848; **The Corcoran Gallery of Art**, William A. Clark Collection, inv. 26.350: Der Betlehemitische Kindermord (ca. 1527–30, Urbino, Francesco Xanto Avelli); vgl. Wendy M. Watson: *Italian Renaissance Ceramics from the William A. Clark Collection*, Washington 1986, S. 124–127, Nr. 49; **Museo Nazionale del Bargello**, inv. 1850 C: Joseph widersteht der Verführung von Potiphars Frau (1. Mose 39, 7–10) (datiert 1537, Urbino, Francesco Xanto Avelli); vgl. Giovanni Conti: *Catalogo delle maioliche (Museo Nazionale di Firenze, Palazzo del Bargello)*, Firenze 1971, Nr. 194.
- 37 Die Literatur zu dieser mit Sicherheit schillerndsten Persönlichkeit der Majolika-Kunst (fl. 1525–ca. 1542) ist mittlerweile fast unüberschaubar. In Auswahl sei verwiesen auf: DBI, Bd. 4, 1962, S. 650–652, s. v. Avelli, Francesco Xanto (Giuseppe Liverani); Francesco Xanto Avelli da Rovigo, *Atti del Convegno Internazionale di Studi a Rovigo* 1980, Rovigo 1988; Julia Triolo: *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli* (Diss. Pennsylvania State University), *Ann Arbor* 1996; sowie zuletzt John V. G. Mallet: Xanto and Gubbio: New Thoughts and Queries, in: *Keramos* 186 (2004), S. 37–60.
- 38 Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243. Für die Datierung relevant ist die Verfügbarkeit des Codex in Rom: 1521 verlässt sein damaliger Besitzer Pietro Bembo dauerhaft die Stadt; vgl. zum Stich zuletzt Laocoonte 2006 (Anm. 1), S. 154 f., Nr. 45 (Timo Strauch). Auf die Abhängigkeit des Stiches vom Codex machte zuerst Carl von Pulszky aufmerksam; Carl von Pulszky: *Beiträge zu Raphael's Studium der Antike*, Leipzig 1877, S. 16.
- 39 Für die Miniatur vgl. zuletzt Laocoonte 2006 (Anm. 1), S. 122 f., Nr. 8 (Marco Buonocore).
- 40 Förster 1906 (Anm. 3), S. 164 f.
- 41 Ebd., S. 167. Bei Sophokles, Hygin und Bakchylides bestraft Apollon Laokoon, weil er gegen das Gebot des Gottes geheiratet und Kinder gezeugt hat, indem er die Schlangen beide Söhne töten lässt. Bei Euphorion wird der Frevel Laokoons noch dadurch verstärkt, dass die Zeugung bei einem Liebesakt im Tempel des Apollon geschieht. Hier findet daraufhin der Vater gemeinsam mit seinen Söhnen den Tod durch die von dem Gott gesandten Schlangen. Vgl. dazu ausführlich Zintzen 2000 (Anm. 20), S. 186–188.
- 42 Das Wappen konnte bisher nicht zugeordnet werden. Die vier weiteren Majoliken der Serie zeigen: Diana und Acteon (zuletzt in der Sammlung Paolo Sprovieri), Marcus Curtius (Paris,

- Louvre, inv. OA 1535), Venus und Mars (Paris, Musée Jacquemart-André) sowie einen Reiter mit einem fackeltragenden Jüngling (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RBK 17307); vgl. Triolo 1996 (Anm. 37), S. 374–376. Lediglich in der Amsterdamer Schale erkennt Triolo auch die Hand von Xanto selbst.
- 43 Bartsch XIV.284.373; TIB 27.64.373. Timothy Wilson: Renaissance Ceramics, in: *Western Decorative Arts, Part I: Medieval, Renaissance, and Historicizing Styles Including Metalwork, Enamels, and Ceramics*, Washington/Cambridge 1993 (The Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue), S. 119–263; hier S. 216, Abb. 2.
- 44 Ebd., S. 216.
- 45 Der Test erfolgte im März 2007: Eine Reproduktion des Stiches wurde per Fotokopie auf die Maße des Originals vergrößert. Eine Schablone mit den Umrissen der drei Figuren auf dem Altar wurde dann auf die Schale gelegt. Der äußere Kontur kam annähernd vollständig zur Deckung. Leider konnte eine solche Überprüfung nur am New Yorker Exemplar vorgenommen werden.
- 46 Rasmussen erwähnt in seiner Besprechung des Stücks ohne entsprechenden Beleg einen dritten Stich Marco Dentes nach der Laokoon-Gruppe, welcher die Figuren in römischen Rüstungen zeige (Rasmussen 1989 (Anm. 16), S. 142). Ein solcher Stich konnte bisher nicht nachgewiesen werden.
- 47 Timothy Wilson benennt zwei extreme Standpunkte: Entweder man betrachte Xantos Umgang mit Vorlagen (der stellenweise spielerisch-subversiven Charakters sein kann, wenn z. B. Figuren der erotischen »Modi«-Serie von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romano in völlig neue Bildzusammenhänge gebracht werden) als »sophisticated visual joke«, oder aber nehme ihn zum Anlass für die Einordnung Xantos unter die »poveri pittori che non hanno molto disegno«, die Vasari als die Hauptnutznießer der Produkte der Raimondi-Werkstatt ausgemacht hatte. »It is debatable where the truth lies between these two views, and one's opinion may depend on a subjective estimate of Xanto's artistic success.« Timothy Wilson: Xanto and Ariosto, in: *The Burlington Magazine* 132 (1990), S. 321–327; hier S. 324.
- 48 Für die Identifizierung der Vorlagen sei auf die Angaben in den Katalogeinträgen verwiesen.
- 49 Die einzige verfügbare Abbildung ist eine alte Fotografie in Briefmarkengröße, die an entsprechender Stelle in das handschriftliche Inventar der Sammlung aus dem späten 18. Jahrhundert eingeklebt ist. Ich danke Herrn Alfred Walz und den Mitarbeitern des Herzog Anton Ulrich-Museums für die Anfertigung einer neuen Reproduktion nach dieser Vorlage.
- 50 Darunter findet sich gleich zweimal der oben bereits erwähnte Putto vom Stich des Thronreliefs aus Ravenna.
- 51 Vgl. Alison Holcroft: Francesco Xanto Avelli and Petrarch, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988), S. 225–234; Francesco Cioci: Xanto e il Duca di Urbino. Francesco Maria I della Rovere e Francesco Xanto Avelli da Rovigo: »Il Ritratto«. Una collana di sonetti e di maioliche, Milano 1987.
- 52 Vgl. auch Xantos Beschriftung auf der Rückseite der New Yorker Schale (Kat. 6) mit ihrem direkten Verweis auf Vergil. Laokoons Lanzenwurf wird jedoch auch bei Hygin (*Fabulae*, 135) und Petron (*Satyricon*, 89) erwähnt; vgl. Zintzen 2000 (Anm. 20), S. 192.
- 53 Bartsch, Bd. 14, 1867, S. XVI–XXX. Neben dem einzigen ausdrücklich mit »MRCVS.RAVĒNAS« bezeichneten Stich – dem Laokoon im Belvedere – zählt Bartsch außerdem Stiche mit dem Monogramm »R« zum Werk Dentes. Er schlägt als Auflösung des in sich verschlungenen Monogramms »Scultore Ravignano« oder »Ravennas sculpsit« vor (ebd. S. XVIII).
- 54 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Firenze 1878–1885, Bd. 5, 1880, S. 395–442.

- 55 So auch von Milanesi: »[...] Marco Dente da Ravenna, che segnò le sue stampe col segno di Raffaello RS [...]«; ebd., S. 414 f. Vgl. dagegen das Original der Viten-Ausgabe von 1568, Bd. 2, S. 301: »[...] Marco da Ravenna, che segno le sue stampe col segno di Raffaello .SR. [...]«. Zu den aufgrund fehlender Dokumente nicht zuverlässig rekonstruierbaren Verhältnissen in der Stecherwerkstatt Marcantonio Raimondis s. David Landau, Peter Parshall: *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven 1994, S. 120–146; Evelina Borea: *Vasari e le stampe*, in: *Prospettiva* 57–60 (1989), S. 18–38; sowie Konrad Oberhuber: *Raffaello e l'incisione*, in: *Raffaello in Vaticano* 1984 (Anm. 28), S. 333–342.
- 56 So z. B. Achim Gnann in: *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527*, Ausstellungskatalog Mantua/Wien, hg. von Achim Gnann, Milano 1999, S. 120, Nr. 58. Ebenso Madeleine Viljoen: *Raphael and the Restaurative Power of Prints*, in: *Print Quarterly* 18 (2001), S. 379–395. Eine gegenteilige Auffassung vertreten sowohl Förster (Förster 1906 (Anm. 3), S. 164) als auch Evelina Borea (Borea 1990 (Anm. 21), S. 794).
- 57 Die Scham wird durch das vorgestellte linke Bein weitgehend verdeckt, so dass das Geschlecht nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Das bereits erwähnte handschriftliche Inventar der Braunschweiger Sammlung aus dem späten 18. Jahrhundert vermerkt bei der Beschreibung des zu diesem Zeitpunkt offenbar noch intakten Stücks: »Laocoon mit seinen beiden Söhnen und gegenüber an dem Fuße eines Felsens eine sitzende, nackte Mannsperson«. Ich danke Herrn Alfred Walz für die Möglichkeit, sowohl die im Depot aufbewahrten Bruchstücke des Tellers als auch das Inventar einzusehen.
- 58 Vgl. oben Anm. 37 und 38.
- 59 Christie, Manson and Woods: *Catalogue of the Celebrated Collection of Maiolica ... removed from Narford Hall, Norfolk, which will be sold by Auction ... on Monday, June 16, 1884, and the following days ...*, S. 48, Nr. 375. Vgl. Andrew Moore: *The Fountaine Collection of Maiolica*, in: *The Burlington Magazine* 130 (1988), S. 435–447.
- 60 Freundliche Auskunft von Timothy Wilson. Bildlich dokumentiert ist die Schale lediglich auf einer Serie von Fotografien, welche die gefüllten Borde des »China Room« genannten Majolika-Kabinetts in Narford Hall kurz vor dessen Auflösung zeigen. Ich danke Susanne Netzer und den Mitarbeitern des Kunstgewerbemuseums Berlin für die Anfertigung einer Reproduktion, die die Laokoon-Schale aus der Gesamtansicht isoliert und hier zur Abbildung gelangen kann.
- 61 Den Hinweis auf die Schale in *Ecouen* (Kat. 13) verdanke ich Timothy Wilson.
- 62 Eine Abbildung der Rückseite der Londoner Schale lag leider nicht vor, so dass ein Vergleich der Handschriften nicht möglich war.
- 63 Rackham 1940 (Anm. 32), Bd. 1, S. 278, Nr. 838. Zur Werkstatt von Guido Durantino, genannt Fontana, und seinen Söhnen s. *The Dictionary of Art* 1996 (Anm. 22), Bd. 11, S. 268, s. v. Fontana (i) (Wendy M. Watson).
- 64 Die bisher erfolgte Sichtung von illustrierten Vergil-Ausgaben des 16. Jahrhunderts kann allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie beschränkte sich auf die in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* (BAV) zugänglichen Exemplare.
- 65 So beispielsweise in Illustrationen des Alten Testaments die Szene der Aufrichtung der ehernen Schlange durch Moses (4. Mose 21, 4–9). Die als Vorlagen für Majolikamalerei sehr beliebten illustrierten Bibel-Ausgaben des 16. Jahrhunderts aus Lyon wurden, ebenfalls soweit in der BAV verfügbar, durchgesehen; vgl. Anm. 13.
- 66 Weder von Clifford und Mallet noch von Lessmann (vgl. Anm. 15) ist eine solche Überlegung in Betracht gezogen worden, und auch ein Vergleich zwischen den Laokoon-Exemplaren und den übrigen zum Service gehörenden Stücken sowie Francos Zeichnungen kann diese Hypothese nicht stützen.
- 67 Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 534 f., Nr. 893, 894.

- 68 Auf einem heute in Perugia befindlichen Teller zeigt er Adam und Eva im Garten Eden wiederum nach einer unbekanntem Vorlage; vgl. Wilson, Sani 2006 (Anm. 29), S. 158, Nr. 52: hier als »Urbino o dintorni, 1540–1570 ca.«. Bereits in ihrer Besprechung des Braunschweiger Laokoon-Tellers verweist Lessmann mit Bezug auf den Ausstellungskatalog von David Peel & Co. (From Classic to Neoclassic. An Exhibition of European Works of Art, London 1973, Nr. 8) auf den Teller als »von derselben Hand«; Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 534, Nr. 892.
- 69 Auch Domenico de Dona di Bethi (1520–25–1569–74); vgl. DBI, Bd. 40, 1991, S. 679–681, s.v. Domenico da Venezia (Luciana Arbace).
- 70 Bartsch XVI.233.53; TIB 32.370.53. Der Stich ist bezeichnet mit »Io. Baptista Fontana inventor. Apud Ioannem Franciscum Camotium«. Zum Stich vgl. Förster 1906 (Anm. 3), S. 167f. Zu Fontana (1541–1587) s. DBI, Bd. 48, 1997, S. 677–680, s.v. Fontana, Giovanni Battista (Harula Economopoulos).
- 71 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 652: Saul lässt Abimelech und dessen Anhänger töten; Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 478, Nr. 777.
- 72 Je zweimal findet sich der Tod der Dido (ebd., S. 415, Nr. 621–622) bzw. die Flucht des Äneas (ebd., S. 436, Nr. 678; S. 451, Nr. 716).
- 73 Bartsch XVI.233.52; TIB 32.369.52. Immerhin ist Fontana Autor einer inkl. Titel 28 Blatt umfassenden Stichserie mit der Geschichte von Romulus und Remus (Bartsch XVI.227.24–XVI.232.50; TIB 32.341.24A–32.367.50).
- 74 Förster 1906 (Anm. 3), S. 159–175. Vgl. auch die ganz ähnlichen Beobachtungen von Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit, 2. erw. Auflage, Berlin 1958 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse; 46. 2), S. 39.
- 75 Freundliche Hinweise hierzu gaben Alfred Walz und Susanne Netzer.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Albertina, Wien. – Abb. 3: Bibliothèque nationale de France – Kat. 1, 9: The State Hermitage Museum, St. Petersburg. – Kat. 2: Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano. – Kat. 4, 11, 15: Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin. – Kat. 5: Francesco Xanto Avelli, Shallow bowl on low foot with the death of Laocoön and his two sons, Widener Collection, Image © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2007. – Kat. 6: The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975 (1975.1.1129) Image © The Metropolitan Museum of Art. – Kat. 7, 10, 14, 16: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. – Kat. 8: Gardiner Museum Toronto. – Kat. 12: V&A Images / Victoria and Albert Museum, London. – Kat. 13: RMN / Musée National de la Renaissance / © René-Gabriel Ojéda / Vertrieb bpk Berlin.

## KATALOG

### **Kat. 1**

St. Petersburg, Eremitage, inv. F 1705

Urbino, Nicola da Urbino (?), 1530–1535

Schale, ø 29 cm

Inscription (Vorderseite): »R omae· in· palatio pont[ificio]· in·/· loco· qui· uulgo· dicitur·/· belui[dere]«

Provenienz: Sammlung M. P. Botkin, St. Petersburg; vom Museum erworben 1920

Vorlagen: Bartsch XIV.265.353; TIB 27.50.353; Marco Dente, Laokoongruppe im Belvedere

Literatur: *Il secolo d'oro della maiolica* 2003 (Anm. 23), S. 55, Nr. 31 (Elena Iwanowa) – mit der älteren Literatur; *Laocoonte* 2006 (Anm. 1), S. 157 f., Nr. 49 (Timo Strauch).

### **Kat. 2**

Mailand, Museo d'Arti Applicate, Castello Sforzesco, inv. 223

Urbino, 1530–1545

Schale, ø 30,5 cm

Inscription: keine

Provenienz: Sammlung Giuseppe Bossi, um 1800; Accademia delle Belle Arti di Brera, Mailand, 1818; Museo Patrio Archeologico, Mailand 1864

Vorlagen: unbekannt

Literatur: *Museo d'Arti Applicate* 2000 (Anm. 25), S. 213 f., Nr. 220 (Timothy Wilson) – mit der älteren Literatur; *Laocoonte* 2006 (Anm. 1), S. 158 (Timo Strauch).

### **Kat. 3** (ohne Abbildung)

verschollen, ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Schlossmuseum), inv. K 1985

Italien, Mitte 16. Jahrhundert

Schale, ø 26 cm

Inscription (Vorderseite): »SAD« (Monogramm)

Provenienz: Sammlung Bartholdy, Rom; erworben vom preußischen Königshaus 1828; 1875 Königliches Kunstgewerbemuseum Berlin (seit 1920 Schlossmuseum)

Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente, Tod des Laokoon

Literatur: Förster 1906 (Anm. 3), S. 164–165.

**Kat. 4**

verschollen, ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Schlossmuseum), inv. K 1778  
Urbino, Anonymer Mitarbeiter von Francesco Xanto Avelli, lüstriert in Gubbio, um  
1538  
Schale, ø 27 cm  
Inscription: keine  
Wappen (Vorderseite): oben weißer Stern in gelbem Feld, unten blauer Fisch in weißem  
Feld  
Provenienz: Sammlung Bartholdy, Rom; erworben vom preußischen Königshaus 1828;  
1875 Königliches Kunstgewerbemuseum Berlin (seit 1920 Schlossmuseum)  
Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente,  
Tod des Laokoon; für die Frau links: Bartsch XIV.284.373; TIB 27.64.373; Marcanto-  
nio Raimondi, Frau mit zwei Schwämmen  
Literatur: Förster 1906 (Anm. 3), S. 165–167, Abb. 12; Warburg 2000 (Anm. 5), S. 74 f.,  
Taf. 41a; Triolo 1996 (Anm. 37), S. 375, Nr. 02.4.

**Kat. 5**

Washington D.C., National Gallery of Art, Widener Collection, inv. 1942.9.338 (C-63)  
Urbino, Francesco Xanto Avelli, lüstriert in Gubbio, 1539  
Schale, ø 27 cm  
Inscription (Rückseite): »1539/ da duo gra serpe/ Laocaonte ucciso –«  
Provenienz: Sammlung Maurice Kann, Paris; (Duveen Brothers), 1908, als Teil der  
Sammlung Kann; erworben 1910 von Peter A. B. Widener, Elkins Park, Pennsylvania  
Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente,  
Tod des Laokoon; für die Frau links: Bartsch XIV.284.373; TIB 27.64.373; Marcanto-  
nio Raimondi, Frau mit zwei Schwämmen  
Literatur: Wilson 1993 (Anm. 43), S. 215–217 – mit der älteren Literatur.

**Kat. 6**

New York, Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection, inv.  
1975.1.1129  
Urbino, Francesco Xanto Avelli, lüstriert in Gubbio, 1532  
Schale, ø 26 cm  
Inscription (Rückseite): »- 1532-/ Da Serpi Laocoonte, e, i figli/ uccisi, / Nel· II. de la Enei-  
da d Vgilio· M-/ · fra: xanto· A-/ da Rovigo, i/ Urbino:«  
Provenienz: Sammlung Massimo Colonna, Rom; Sammlung Henry Oppenheimer, Lon-  
don; erworben durch Robert Lehman bei Christie's London, 15.–17. Juli 1936, Nr. 20



Vorlagen: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente, Tod des Laokoon  
Literatur: Rasmussen 1989 (Anm. 16), S. 142 f., Nr. 82 – mit der älteren Literatur;  
Laocoonte 2006 (Anm. 1), S. 156 f., Nr. 47 (Timo Strauch).

#### **Kat. 7**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 752 (Kriegsverlust)

Urbino, Francesco Xanto Avelli, um 1530

Teller, ø 35 cm

Inscription (Rückseite): »Eccoti pi[n]to il fer' Laocoonte/ vibrar il hasta nel caval Troiano  
et due serpenti, ognu[n] feroce et strano/ Tutto vorarlo co[n] lor voglie pro[n]te histo-  
ria«

Provenienz: Sammlung des Herzogs Anton Ulrich

Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente,  
Tod des Laokoon; für den älteren nackten Mann rechts: Bartsch XIV.24.21; TIB  
26.33.21: Marco Dente nach Baccio Bandinelli, Betlehemitischer Kindermord; für den  
jungen Krieger mit erhobener Lanze rechts: Bartsch XIV.21.20; TIB 26.31.20: Marco  
Dente nach Marcantonio Raimondi nach Raffael, Betlehemitischer Kindermord; für  
den Putto mit über den Kopf erhobenen Armen (zweimal): Bartsch XIV.194.242; TIB  
26.239.242: Marco Dente, Thronrelief in S. Vitale, Ravenna; für den mit einer Lanze  
zustoßenden Krieger links: Bartsch XIV.316.420; TIB 27.108.420: Marco Dente nach  
Raffael oder Giulio Romano, Schlachtenszene

Literatur: Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 564, Nr. V – mit der älteren Literatur.

#### **Kat. 8**

Toronto, Gardiner Museum of Ceramic Art, inv. G83.1.0390

Urbino, Francesco Xanto Avelli (?), um 1530

Schale, ø 45 cm

Inscription: keine

Provenienz: Sammlung George und Helen Gardiner

Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente,  
Tod des Laokoon; für den älteren nackten Mann rechts, für den zur Seite blickenden  
jungen Mann mit erhobenem rechten Arm rechts und für den älteren nackten Mann  
links: Bartsch XIV.24.21; TIB 26.33.21: Marco Dente nach Baccio Bandinelli, Betle-  
hemitischer Kindermord; für den bärtigen bekleideten Mann links am Altar: Bartsch  
XIV.10.8; TIB 26.17.8 (?): Agostino Veneziano nach Raffel, Mannalese

Literatur: Wilson 1993 (Anm. 43), S. 217; *Il secolo d'oro della maiolica 2003* (Anm. 23),  
S. 72.



**Kat. 9**

St. Petersburg, Eremitage, inv. F 373

Urbino, Francesco Xanto Avelli, um 1530

Große Platte, ø 47,7 cm

Inschrift (Rückseite): »Con[n]templa exa[n]gue il fier[o] Laocoonte-/ historia γ«

Provenienz: Sammlung Alexander Barker, 1862\*; Sammlung A. P. Basilewski, Paris; vom Museum erworben 1885

\* Durch einen Schreibfehler (»Parker« statt »Barker«) im Katalog der Sammlung Basilewski (Alfred Darcel, Alexander Basilewsky: Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, Paris 1874, S. 153, Nr. 397) ging die Verknüpfung zum Vorbesitzer offenbar verloren. Die Beschreibung von J. C. Robinson von 1862 (s. unten) passt allerdings exakt zum St. Petersburger Stück, inklusive der Inschrift. Die gleiche Beobachtung machte auch Timothy Wilson (schriftliche Mitteilung vom 2. Februar 2007).

Vorlagen: für die Hauptszene: Bartsch XIV.195.243; TIB 26.240.243; Marco Dente, Tod des Laokoon; für den Mann mit Buch links und die drei Männer rechts: Bartsch XIV.200.247; TIB 26.244.247; Marcantonio Raimondi nach Raffael, Parnass

Literatur: J. C. Robinson: Catalogue of the Special Exhibition of Works of Art of Medieval, Renaissance, and more Recent Periods, on Loan at the South Kensington Museum, London 1865, S. 429, Nr. 5241; Il secolo d'oro della maiolica 2003 (Anm. 23), S. 72, Nr. 42 (Elena Iwanowa) – mit älterer Literatur; Laocoonte 2006 (Anm. 1), S. 157, Nr. 48 (Timo Strauch).

**Kat. 10**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 963

Urbino, Francesco Xanto Avelli, um 1528

Fragmente eines Tellers, ø ca. 27,7 cm

Inschrift (Rückseite): »Da e serpi lao .../ e, i figli mor[ti]/ histo[ria] ... γ«

Provenienz: Sammlung des Herzogs Anton Ulrich

Vorlagen: unbekannt

Literatur: Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 168, Nr. 140.

**Kat. 11**

ehemals Sammlung Andrew Fountaine, Norfolk; verkauft bei Christie's, 16.–18. Juni 1884 an den Londoner Händler Wareham (freundliche Auskunft Timothy Wilson)

Urbino, zweite Hälfte 16. Jahrhundert

Schale, ø 41 cm

Inschrift: keine

Provenienz: unbekannt

Vorlagen: unbekannt

Literatur: Christie, Manson and Woods 1884 (Anm. 59), S. 48, Nr. 375.

**Kat. 12**

London, Victoria and Albert Museum, inv. 1782.1855

Urbino, Fontana-Werkstatt (?), um 1570 (?)

Schale (>crespina<), ø 27,5 cm

Inschrift (Rückseite): »Laocaonte«

Provenienz: Sammlung Ralph Bernal, vom Museum erworben 1855

Vorlagen: unbekannt

Literatur: Förster 1906 (Anm. 3), S. 162, Anm. 3; Rackham 1940 (Anm. 32), Bd. 1, S. 278, Nr. 838 – mit älterer Literatur.

**Kat. 13**

Ecouen, Musée National de la Renaissance, inv. Ec 1840

Urbino, um 1560

Schale (>crespina<), ø 27,5 cm

Inschrift (Rückseite): »Laocao[n]the«

Provenienz: Galerie Michel Descours, Lyon; vom Museum erworben 2006

Vorlagen: unbekannt

Literatur: unpubliziert

**Kat. 14**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 37

Italien, um 1550

Teller, ø 29,3 cm

Inschrift: keine

Provenienz: Sammlung des Herzogs Anton Ulrich

Vorlagen: unbekannt

Literatur: Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 534, Nr. 892.

**Kat. 15**

verschollen, ehemals Berlin, Kunstgewerbemuseum (Schlossmuseum), inv. K 1957

Urbino (?), um 1550 (?)

Schale, ø 27 cm

Inschrift: keine

Provenienz: Sammlung Bartholdy, Rom; erworben vom preußischen Königshaus 1828;  
1875 Königliches Kunstgewerbemuseum Berlin (seit 1920 Schlossmuseum)

Vorlagen: unbekannt

Literatur: Förster 1906 (Anm. 3), S. 162, Abb. 10; Warburg 2000 (Anm. 5), S. 74 f.,  
Taf. 41a.

**Kat. 16**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 183

Venedig, Werkstatt des Domenico da Venezia, um 1570

Große Platte, ø 42 cm

Inscription (Rückseite): »Ill. chaval. ditroia«

Provenienz: Sammlung des Herzogs Anton Ulrich

Vorlagen: Bartsch XVI.233.53; TIB 32.370.53; Giovanni Battista Fontana, Tod des La-  
okoon und Trojanisches Pferd

Literatur: Lessmann 1979 (Anm. 18), S. 478, Nr. 776.



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

MICHAIL CHATZIDAKIS

#### »CAMILLUS« UND DIE »STATUENSTIFTUNG«

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

Dies ist kaum verwunderlich, denn weder der ausgewählte Aufstellungsort der Figur auf dem Kapitol noch das Quellenstudium erweisen sich in dieser Hinsicht als ergiebig: Dezentral präsentiert – der Bronze wurde ein Platz im Inneren des Konservatorenpalastes zugewiesen – blieb dem »Camillus« das Zwiesgespräch mit den anderen Bildwerken auf dem Kapitolsplatz verwehrt. Derart dem öffentlichen Anblick und damit jeglichem Symbolwert entzogen, ließ sich die Figur in kunsthistorischen Interpretationen, die in die kapitolinischen Lateranbronzen politisch-ideologischen Sinngehalt hineinlesen wollten, nicht gut integrieren. Abhängig von Blickwinkel und Lesart der Konservatoreninschrift plädiert die Forschung für den Papst oder die römische Bürgerschaft als Initiator der Überbringung der Kunstwerke auf das Kapitol. Im Rahmen dieser Diskussion und der Versuche, die tieferen, diesem zweifellos politisch bedingten Akt zugrunde liegenden Beweggründe zu erschließen, bleibt der »Camillus« der sich am wenigsten einfügende Mosaikstein. Die Irritation, die diese Figur ausgelöst hat, zeigt sich besonders deutlich bei jenen Ansätzen, die der gestifteten Statuengruppe einen ideologisch-symbolträchtigen Gehalt beimessen. Denn weder als Romasymbol<sup>4</sup> noch als Gerichtswahrzeichen<sup>5</sup> lässt sich das Standbild in ein Interpretationsschema einordnen.

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

118 MICHAEL CHATZIDAKIS

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Wie bereits angedeutet, war die Bronze im 16. Jahrhundert weitgehend bekannt. Neben der unbestrittenen künstlerischen Qualität der Figur dürfte die Tatsache, dass sie als eine der wenigen die Antike überdauernden Bronzen für die Nachwelt in fast makellosem Zustand erhalten geblieben war,<sup>21</sup> zu ihrer Berühmtheit beigetragen haben. So wurde sie sowohl in Ulisse Aldrovandis Statuensammelband<sup>22</sup> als auch in den zahlreichen antiquarischen Abhandlungen zur römischen Topographie, einer seit dem frühen Cinquecento florierenden Literaturgattung, erwähnt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Im sechsten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts häufen sich also die Anzeichen dafür, dass Funktion und sogar Identität des kapitolinischen »Camillus« von einigen Antiquaren erkannt wurden. Weitere Indizien stützen diese Einschätzung. Im Falle des »Camillus« fällt nämlich auf, dass von der Figur keine Nachbildungen in kleinem Maßstab existieren. Bronze-Reduktionen, wie wir sie von den anderen kapitolinischen Antiken – dem »Marc Aurel«, der »Lupa«, dem »Dornauszieher« – zahlreich besitzen<sup>68</sup> und an denen sich der Berühmtheitsgrad eines antiken Stücks messen lässt, sind vom »Camillus« für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht überliefert. Interessanterweise beginnt die »Renaissance« der Rezeption des »Camillus« in der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und fällt mit den Sammelaktivitäten der antikenbegeisterten Familie der Farnese zusammen. Die Farnese besaßen die erste maßstabsgetreue nachantike Kopie des kapitolinischen



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

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

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

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

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

#### ZUSAMMENFASSUNG

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

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

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

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

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

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

## ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

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



Throughout its history Palladio's »Quattro libri dell'architettura« has attracted the attention of architects. From Scamozzi to post-modern architects, many have attempted to apply the principles of architecture described by Palladio. Scholars, similarly widespread, both geographically and temporally, have investigated the origins, development and impact of Palladio's theories. It cannot, however, be said that Palladio's brief book on antiquities, »L'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio, raccolta brevemente da gli auctori antichi, & moderni«, has been accorded even remotely the same focused attention.<sup>1</sup> Published in 1554, sixteen years earlier than the »Quattro libri«, Palladio's small book is in no way comparable in scope or ambition to his work on architecture. Although the »Antichità« has never been the subject of close analysis, it has been succinctly, but quite accurately described by Ottavio Calabi (1945) as a dense summary of historical and archaeological notices concerning the customs, the monuments, the men and the things (>res<) of the Roman world (>un riassunto denso di notizie storiche ed archeologiche su gli usi, i monumenti, gli uomini e le cose del mondo romano...«). In similar terms, Gian Giorgio Zorzi (1959) labelled Palladio's »Antichità« a curious and disorderly jumble of ideas and notices regarding life in ancient Rome, which, only in part, treats some, but not all, ancient monuments, ordered in distinct and specific categories (>un curioso e disordinato miscuglio di nozioni sulla vita degli antichi romani e solo in parte su alcuni monumenti antichi, distribuiti in determinate categorie...«).<sup>2</sup>

The »Antichità di Roma« first appeared in 1554 in two apparently simultaneous editions, in Rome (>apud< Vincenzo Lucrino) and in Venice (>apud< Mattia Pagan), the Roman edition being probably the >authoritative< one and the Venetian edition being possibly >pirated<.<sup>3</sup> In the preface Palladio writes that his book was prompted, first, by his considerations regarding the destruction of a great part of Roman architecture in the course of time, second, by the appearance of a book, full of strange falsehoods, which has come into his hands, »Le cose maravigliose di Roma« (>tutto pieno di strane bugie«), and, finally, by the knowledge that many readers genuinely desire to know the

*Andrea Palladio: L'Antichità di Roma, Frontispiece, Roma 1554*

152 MARGARET DALY DAVIS



truth about Roman antiquities and other »cose degne« concerning the city. Thus we read in the preface, Palladio has assembled what he found in ancient and modern writers. He has studied everything and, indeed, measured it, »il tutto«, with his own hands. The ancient and modern writers upon whom Palladio relies are named; the ancients: Dionysus of Halicarnassus, Livy, Pliny, Plutarch, Appian of Alexandria, Valerius Maximus, Eutropius; the moderns: Flavio Biondo, Andrea Fulvio, Lucio Fauno, Bartolomeo Marliani. In its entirety Palladio's »Antichità« comprises ninety-four brief unnumbered, but explicitly named chapters or topics. Most of these are little more than single paragraphs, some very short. Their titles are listed in a »TAVOLA« following the preface. The »Antichità di Roma« differs from earlier books on the same subject in that Palladio's brief entries in his »Antichità« treat, in addition to the customary discussion of Roman topography – the city, its monuments and its buildings –, the political and social institutions of ancient Rome and the customs and everyday life of the Roman people. However surprising it may seem, Palladio's »Antichità« appears to be the first book on Roman antiquities to include, albeit in a somewhat desultory and dispersive fashion, both lines of investigation, the archaeological-topographical one and another emphasizing social and cultural history. In this respect the »Antichità« of 1554 becomes an important document in the emergence of multiple and differentiated focuses in classical scholarship during the period leading up to 1550.

#### SITES AND MONUMENTS

A close reading of the earlier literature about the topography and monuments of Rome shows that Palladio relied on four principle sources: first, Flavio Biondo's »Roma restaurata«, in the Italian translation by Lucio Fauno (ed. pr. 1542), then, Andrea Fulvio's »Antiquitates urbis« (1527), particularly in its Italian translation by Paolo del Rosso (1543), further, Lucio Fauno's »Antichità di Roma« (1548, 1549, 1552) and, finally, Bartolomeo Marliani's »Topographia urbis Romae« (1544), including the simplified Italian translation by Hercole Barbarasa (1548), which had rendered Marliani's researches accessible to a wider public.<sup>4</sup> Palladio provides no account of his first hand exploration of the city of Rome – the book is not, in fact, conceived as an itinerary or guide book – nor does he include any observations concerning the physical remains of the monuments he treats. Instead, he presents urban phenomena grouped within

the particular genres to which they belonged – gates, streets, fora, aqueducts, baths, theaters, palaces, temples, arches, obelisks, etc. – furnishing only the briefest of descriptions. Scarcely two pages are devoted, for example, to the ancient temples of the city, and only three of them, »i piu celebri«, are treated in any detail, although these three treatments are all brief and drawn from pre-existing written sources. Palladio devoted more lines – twenty-three – to the Pantheon than to any other single monument discussed in his book, but his text presents only information which he had gathered from earlier writings, and this synthetic compilation is not amplified by a single original observation made by Palladio himself.<sup>5</sup> The circuses of Rome are treated in one page, the theaters in half a page. Only a few individual extant works, the so-called »Sette sale« belonging to the baths of Titus, the Pyramid of Cestius, or the statue of Marforio, for example, are accorded separate entries. Similarly, a small selection of no longer extant monuments, known only through their mention in the written sources, among them the Golden House of Nero, the »colonna detta Miliario«, the »colonna Bellica« or the »colonna Lattaria«, are assigned separate, but brief entries.

It is, of course, in the nature of topographical texts that they are based, to a greater or lesser extent, on pre-existing texts, on, that is, printed or manuscript sources, and, in point of fact, the title of Palladio's book states quite clearly that his information is derived from ancient and modern writers. Nonetheless, if they are to make any significant contribution, new topographical texts must contain a measure of correction, of addition, of new observation and discovery; they must make, that is, additions to preceding studies. In the history of topographical writing, this process of amplification often led to disagreements, to polemical arguments and to controversy. Such is the case, for example, with Bartolomeo Marliani's »Topographia urbis Romae«, with Lucio Fauno's »Delle Antichità della città di Roma« and, most notably, with Pirro Ligorio's »Libro delle Antichità di Roma«, which was issued only slightly later, in 1553. In these writings, ancient sources are newly questioned, the physical remains of antique vestiges described, new discoveries noted, earlier assumptions and opinions challenged. None of this happens in Palladio's »Antichità«. Instead, Palladio's book was conceived and carried out entirely with books, as a sort of library exercise. The following comparisons between his treatment of antiquities and their description in the modern topographical literature make this clear. A number of Palladio's general entries, those concerning the edification of Rome, its circumference, gates, roads and bridges,

for instance, were re-written from the ancient and modern sources at hand. A great many of the texts are abridged, some are repeated practically verbatim. Other whole entries have been quite literally lifted from the modern literature. This circumstance may be illustrated through numerous examples.

Palladio's entry »De l'isola del Tevere« derives clearly from Ercole Barbarasa's Italian translation of Bartolomeo Marliani's »Topographia«, as the comparison of the following two texts make clear:

Palladio, fol. 5r-v:

»Eßendo scacciato da Roma Tarquinio Superbo li Romani tenevano, che foße cosa abominevole mangiare il suo formento, che allhora havea parte tagliato, & parte da tagliarsi nel campo Tiberino, lo gitarono nel Tevere con la paglia che per la stagione calda & il fiume baßo insieme con altra brutture fece maßa che divenne Isola. La quale poi con industria, & aiuto de li homini venne in tanto, come si vede si empi di case, de tempi, & altri edificii. Ella è di figura navale appresentando da una banda la prorra, & da l'altra la poppa di longhezza de un quarto de miglio & di larghezza cinquanta passi.«

Marliani, Barbarasa, fol. 97r:

»Scacciato Tarquinio superbo di Roma, il Senato confiscò tutti i suoi beni, concedendogli tutti a'l Popolo, eccetto l'uso del frumento, che à l'ora havea parte tagliato, parte da tagliarsi ne'l campo Tiberino, il quale, come se fusse cosa abbominevole il mangiare, volse, che si gittasse, così com'era in Tevere, il quale, essendo per la stagion calda più basso de'l solito, fù aggevole cosa, che le paglie insieme, co'l frumento arrivato fino à'l fondo de l'acqua, con l'altre brutture, ch'ella menava, fermatosi, facesse postura a tale, che diventasse Isola, la qual poi con industria, & aiuto de gli huomini, venne in tanto che, come si vede, si empi di case, Tempii, & altri Edifitii. Ella è di figura navale, rappresentando da una banda la prora, & da l'altra la poppa, di lunghezza è poco meno d'un quarto di miglio, & di larghezza L. passi.«

This is also the case for Palladio's abbreviated description of the famed »Sette sale«, the cistern of the baths of Titus:

Palladio, fol. 7v:

»Vicino à le Terme di Tito, vi sono nove Cisterne sotterranee, hoggi adimate le Sette Sale, & sono di larghezza di .17. piedi e mezzo l'una, & di alteza di .12. & la lunghezza al piu di .137. piedi le quali furono fatte da Vespasiano per uso del collegio de li Pontifici, come appare in una inscriptione, sopra un marmo, che fu già ritrovato in detto luogo, che dice.

IMP. VESPESIANVS AVG. PER  
COLLEGIVM PONTIFICVM FE=  
CIT.«

Marliani, Barbarasa, fol. 68r-v:

»Vicino à le predette Terme, è un'luogho sotterraneo detto vulgarmente le sette Sale, questo era il recettacolo de l'acqua, che serviva à esse Terme: Il quale haveva non pur sette, ma nove stanze, con l'ordine di quelle che si veggan hoggi; ma perche le porte, di ciascuna d'esse stanze son sette, il vulgo da questo numero, chiama questo luogo (com'è detto) le sette Sale: la larghezza de le quali, è xvii. piedi, & mezzo, l'altezza xii. piedi, la lunghezza e varia, pur la maggiore non escede cxxxvii. piede.«

In the preceding paragraph Marliani, Barbarasa provided the inscription:

»... VESPASIANVS AVGVSTVS PER COLLEGIVM PONTIFICIVM  
FECIT, il che vuol dire, che Vespasiano con consentimento del Collegio  
de Pontefici, fesse questo luogho.«

Palladio's description of the porticus of Concordia is a summary of the description found in Andrea Fulvio's »Antiquitates« in the translation by Paolo dal Rosso:

Palladio, fol. 11r:

»Il portico ditto Concordiae è anchora in piedi intiero nel monticello del Campidoglio di otto colonne[,] era appresso à questo un'altro molto maggiore da le cui vestigie vi sono anchora tre colonne perche fu fatto per ornamento del Campidoglio«.

Fulvio, Dal Rosso, fols 160v-161r:

»È anchora nella salita vicina del Campidoglio il Portico della Concordia anchora intero, con otto colonne di lavoro Dorico, come però alcuni hanno

stimato. [...] Era un'altro portico vicino à questo di lavoro molto maggiore, & di lavoro Corintio; delquale hoggi sono in piedi tre colonne di candido Marmo canalate, ove solo sono le ultime lettere di quello, che vi era scritto, cioè RESTITVERE come è a die riferono; percioche, come scrive Tacito, gia era un portico molto bello nel detto luogo, per ornamento de Campidoglio, i marmi delquale poco innanzi, ai tempi nostri, si come di molti altri marmi è avvenuto, furono cotti & servirono per calcina.«

Palladio's text on the »Asilo« on the Piazza del Campidoglio seems also to be a mere reformulation of Marliani's text, as translated by Barbarasa:

Palladio, fol. 18r-v:

»Ne la piazza del Campidoglio dove hora si vede il Cavallo di Antonino, vi era un luoco detto Asilo il quale fu fatto da Romolo, per dar concorso á la sua nuova Città con autorità, & franchiggia di qualunque persona si servo come libero tanto terrazzano come forestiere fossi libero, Cesare Augusto lo guasto parendogli che ei non servisse ad altro che dar occasione a le genti di mal fare.«

Marliani, Barbarasa, fol. 16v:

»Ne la medesima piazza del Campidoglio, dove hora si vede il Cavallo d'Antonino gia v'era un luogo, detto Asilo, il quale fù fatto da Romolo (per dar concorso alla sua nuova Città) con autorità & franchigia à qualunque persona vi si ritrovava, cosi servo come libero, tanto terrazzano, come forestiere, d'essere securo d'ogni delitto. Fù levata quella franchigia da Ces. Aug. parendogli ch'è non servisse ad altro, ch'à dare occasione di mal fare [...]«

Similarly Palladio's description of the ancient »Rostra«, or tribunal, is clearly a summary of what he read in Barbarasa's translation of Marliani's »Topographia«:

Palladio, fol. 18v:

»Rostra era un Tribunale che stava nel foro Romano adornato de mettallo dove si rendeva raggione e vi si publicavano le leggi, & anchora vi si recitavano le orationi al Populo, avanti à questo Tribunale vi erano infinite statue, egli soleano gli antichi portare le teste de gli uccisi viti per cercare grandezza ne la Republica.«

Marliani, Barbarasa, fols 40v–41r:

»Appresso à questa corte similmente era un luogo detto Rostra antiche, questo era un tribunale che fù fatto & adornato, del metallo de le punte de le navi (tolte à gli Ansiati) lequali da Latini sono chiamate Rostrum. In questo tribunale si rendeva ragione, vi si publicavano le leggi, & vi si recitavano de l'orationi, avanti à questo tribunale erano tre statue di Sebille [...]. À queste Rostre solevano gliantichi portare le teste de gli huomini, uccisi per cercare con tirannide grandezza ne la Republica.«

A close comparison between Palladio's description of the palace of Nero and the description made by Marliani of the same palace reveals that in Palladio we read nothing more than a summary of Barbarasa's translation of Marliani's text.

Palladio, fol. 14r:

»Edificò Nerone una casa, la quale cominciava tra il monte Celio, & il Palatino, & si distendeva insino a l'ultima parte de l'Esquilie (cioè, da la chiesa di san Giovanni, Paolo, andava quasi insino a Termine) l'andito de la quale era così grande, che vi stava un Colosso di rame d'altezza di .120. piedi, il portico era triplicato, & teneva un miglio per lunghezza, & era circondata da un lago, & di edificij à guisa d'una Città, ne liquali vi erano vigne, pascoli, & selve & grande copia d'animali domestici, & salvatici di ciascuna sorte. Era la detta casa tutta mezza à oro intarsiata con varie gemme, & pietre pretiose. I palchi de le sale erano d'Avorio riccamente lavorati, & si volgevano di modo, che per certe cannelle, quando si cenava sporgevano fiori, & pretiosi odori sopra li convitati. La Sala principale era ritonda, & girava continuamente à guisa de la machina del mondo. Questa casa abbruscio al tempo di Traiano essendovi in un subito appiccato il fuoco.«

Marliani, Barbarasa, fols 71v–72r:

»Diede principio à la sua Fabrica, & fece come s'era proposto il suo Palazzo, co'l quale occupò tutto lo spatio ch'è da Monte Celio, fin'à l'ultima parte de l'Esquilino cioè da la Chiesa di san Giovanni & Pauolo, per diritto al Coliseo, salendo, à'l luogo di san Pietro avincola, si distendeva à la Chiesa di S. Maria Maggiore, & quasi fin'à Termine. Per il che non è da maravigliarsi se un'Poeta di que'tempi, per ripigliare la gran Machina di questo Palazzo, disse in un'Distico. Farassi in Roma una Casa; ò Romani andate ad habitare

fra i Vegenti, se questa Casa, non occupa ancora quel paese. E per far' fede de la sua gradezza basterà assai di dire, che nel suo Vestibulo, o vogliamo dire avanti à la sua entrata, vi stava il Colosso di bronzo d'esso Nerone, il quale, era d'altezza .c.xx. piedi, haveva portichi, ò vogliam dire loggie con tre ordini di colonne, che si distendevano un miglio. Eranvi luoghi rustici, distinti l'uno da l'altro con colti, vigneti, pascoli, & selve in quantità con gran moltitudine de bestiame & fiere d'ogni sorte: Era questo Palazzo tutto fregiato à oro, (onde fù chiamato Aureo) co lavori, & scompartimenti di gemme, & di madreperle, i palchi de le stanze, dove si cenava, erano intarsiati, & messi ad'oro, le tavole eran d'avorio, congegnate in modo, che le si volgevano, & sopra i convitati, nel volgersi, spargevano fiori, & profume d'olii, & d'acque odorifere. La Sala principale, dove si cenava, era rotonda, & come il cielo si volge sopra la terra, così ella continuamente giorno, & notte si volgeva.«

Palladio describes only one modern monument, the papal palace of the Belvedere, and this is a straightforward rewriting of Lucio Fauno's description of the palace in his »Antichità di Roma«:

Palladio, fols 29v-30r:

»Simaco, ò come altri vogliono, Nicolao terzo cominciò il palazzo Papale, & fu poi accresciuto da altri Pontifici & principalmente da Nicolao quinto, ilquale fortificò il Vaticano con altissime mura, Sisto quarto, edificò la capella, il Conclave, la Libreria, et cominciò la Ruota, Innocentio ottavo la finì, fece fare la fonte, che su la piazza, ed edificò Belvedere, Giulio secondo poi l'aggiunse al palazzo con due bellissimi porticali l'uno sopra l'altro, et vi fece un giardino di aranci nel mezo del quale vi pose il simulacro del Nilo, et del Tevere, Romulo, et Remo, che scherzano con le mammelle de la Lupa, Apollo, ed il Laocoonte con li due figliuoli in un sol marmo fatti da Agesandro, Polidoro, et Artemidoro.

Rhodiotti, scultori eccellentissimi ilquale fu trovato l'anno .1506. sotto le ruine del palazzo di Tito. La statua di Venere con Cupido, & quelle di Cleopatra, & d'Antinor fanciullo molto amato d'Adriano Imperatore, le quali furono ritrovate appresso à san Martino ne i monti. Et Paulo terzo ultimamente ha fatto dipingere ne la capella di Sisto sopra l'altare il giudizio universale dal divinissimo Michel Angelo, & in capo de la quale vi ha fatto una bellissima capella, dipinta anchora lei da Michel Angelo, & lavor

di stucco, & indorare la sala del Conclavi, & ha fatto coprire il porticale di sopra, che va a Belvedere.«

Fauno, 1552, fol. 155r-v:

»Simmaco I. ò, come altri vogliono, Nicola III. cominciò à fabricare qui-  
vi il palagio de li Pontefici, che è stato poi tanto alla grande da gli altri  
accreosciuto. Ma chi piu vogliono che vi habbia fatto, fu Nicola V. e Sisto  
III. & Innocentio VIII. Giulio II. e Leone X. v'hanno medesimamente  
fatto molto: e Giulio, se non moria così tosto, era per farvi gran cose. Qui  
si vede la capella dipinta per mano di Michel'Angelo, che garreggia con le  
opre antiche: e medesimamente le meravigliose Pitture del divino Raphaele  
d'Urbino fatte à tempo di Leone X. che sono un sopremo ornamento de le  
camere del Pontefice.

Con questi edifici han congiunto quegli delitiosi luoghi, e giardini, che  
da la loro bella e piacevole vista chiamano Belvedere. Dove si tengono hoggi  
riposte molte eccellenti opre antiche di bianchissimo marmo, che sono sta-  
te in diversi luoghi della città trovate, come è il simulacro del Nilo, alquale  
sono d'ogni intorno rane, lucerte, & altre varie maniere di animali, che in  
quel fiume nascono, il qual marmo fu ritrovato ne gli anni à dietro, presso à  
S. Stefano cognominato di Caco. Vi è il simulacro del Tevere co' due bam-  
bini Romolo, e Remo, che pare che ciancino con le mammelle della lupa,  
che lor diè il latte. Vi è una statua di Apolline con lo suo arco, e saette. Vi  
è un Venere, che mira un piccolo Cupidine, che le è à lato. Vi è Cleopatra,  
che pare à punto, che venga meno, e si tramorfica. Vi è quel tanto celebrato  
Laocoonte co' due suoi figliuoletti avinchiati con vari giri da due serpent:  
& è tutto questo lavoro d'un marmo solo intiero, come s'è detto di sopra.  
E Plinio dice che questa opera era doversi à qual si vogli altra ò scultura ò  
pittura antica anteporre. Fu ritrovato su l'Esquie, come s'è detto, presso le  
Terme di Tito, ò nel suo Palagio, dove dice Plinio, che à suo tempo era.«<sup>6</sup>

Finally Palladio's penultimate chapter »De templi de gli antichi fuori di  
Roma«, which also extensively treats ancient villas, derives quite literally from  
Paolo dal Rosso's translation of Andrea Fulvio's »Antiquitates«:

Palladio, fol. 31r-v:

»Sono hoggi per tutto nel contado Romano capellette antiche & rovinate,  
& antique habitationi di ville di meraviglioso artificio, ma d'opera roza,



assai belle à riguardare, et credesi cotali habitationi essere state in honor de gli Iddii Lari, il che si trahe da le parole al Cicerone nel secondo de le legge quando è dice. Dobbono eßer pel contado i boschi sacri, et le residenze de i Lari, percioche i Romani abbondanti gia di ricchezze, edificavano piu sontuosamente in villa che ne la Città, ove anchora facevano luoghi da tenere uccelli, pescine, & parchi, et altre cose simile per loro spasso & piacere. Havevano ristretto il mare per luoghi ove è potessero bagnarsi, facevano luoghi bellissimi et amenissimi di verdure, et ripieni di arbori, & oltre a questo giardini & horti in palco. Fuori di Roma erano gli horti Terentiani ne la via Appia che tenevano venti Iugeri, et quelli di Ovidio ne la via Claudia. Erano, oltre à questo, ville molto frequentate et belle chiamate Suburbani, per essere vicine à Roma, come il Lucullano, il Tusculano, il Formiano, et molte altre che hoggi sono divenate possessione & villaggi di privati. Non voglio trapassare con silentio la villa Tiburtina di Adriano Imperatore laquale maravigliosamente fu da lui edificata, tanto che in quella si ritrovavano i nomi di provincie, et di luoghi celebratissimi, come il Licio, la Accademia, il Pritanio, Canopo, Pecile, e Tempe. Nel contado Romano erano gia molti castelletti overo casali, i quali rovinati, son fatti territorio, possessione et pascoli di Roma, ove hoggi si fanno hortaggi, et vi si semina, et vi si fanno pasture, ove gli armenti et greggi si nutriscono et producono aßai per essere il terreno herboso, et di acque abbundevole, i colli apricchi et le valle amene.«

Fulvio, Dal Rosso, fols 213r–214v:

»Sono hoggi per tutto nel contado Romano capellette antiche & rovinate, & antiche habitationi di ville di maraviglioso artificio, ma d’opera rozza, assai belle à riguardare, & credesi cotali habitationi essere state in nonore de gli Idij lari, il che si trahe dalle parole di Cicerone nel secondo delle legge quando e’ dice: Debbono essere del contado i Boschi sacri, & le residenze de i lari, percioche i Romani abbondanti già di ricchezze, edificavano più sontuosamente in villa che nella Città, ove ancora facevano luoghi da tenere uccelli, pescine, & parchi, & altre cose simile per loro spasso & piacere. Havevano ristretto il mare per far luoghi ove e’ potessero bagnarsi, facevano luoghi bellissimi & amenissime di verzure, & ripieni di arbori, & oltre à questo giardini & horti in palco. Erano fuor & dentro di Roma tra gli horti celebrati quello di Sallustio, quello di Mecennate, quello di Lucullo, quello di Asinio, quello di Lamia, quello di Cesare, & quello di Geta. Fuori

di Roma erano gli horti Terentiani nella via Appia che tenevano venti Iugeri, & quelli di Ovidio nella via Claudio. Erano oltre à questo, ville molto frequentate & belle chiamate Suburbani, per essere vicine à Roma, come il Lucullano, il Tuscolano, il Formiano, & molte altre che hoggi sono diventate possessione & villaggi di privati. Non voglio trapassare con silentio la villa Tiburtina di Adriano Imperatore laquale maravigliosamente fu da lui edificata, tanto che in quella si ritrovano i nomi di Provincie & di luoghi celebratissimi, come il Licio, la Academia, il Pritanio, Canopo Pecine, e Tempe. Nel contado Romano erano già molti castelletti overo casali, i quali rovinati, son fatti territorio, possessione & pascoli di roma, ove hoggi si fanno hortaggi, & vi si semina, & vi si fanno pasture; ove gli armenti & gregge si nutriscono & provono assai per essere il terreno herboso, & di acque abbondevole, i colli aprichi & le valle amene.«

And there are many other examples of the very extensive use Palladio made of the contemporary texts on the antiquities of Rome.<sup>7</sup>

In his preface (»ALLI LETTORI«) Palladio alludes to his direct participation in the study of and in the description of the monuments contained in the »Antichità«. **Not content with merely reading, Palladio states, he has observed and measured everything himself: »Ne mi sono contentato di questo solo, che ho voluto vedere, et con le mie proprie mani misurare minutamente il tutto«.** **This statement has been universally accepted, and, indeed, accorded an uncritical credence.** Nevertheless, it appears that none of Palladio's on-site studies and measurements found its way into the »Antichità«. Palladio's drawings after ancient buildings are of a very different character, detailed and exact, and there are no existing measured drawings by Palladio of the monuments whose measurements are furnished in the »Antichità«. <sup>8</sup> The singularly few measurements that Palladio does provide in his book on the antiquities can, for the most part, be found exactly, or with only a slight variance, in the works of Fulvio, Marliani and Fauno. The one instance, in the text of the »Antichità«, in which Palladio explicitly claims to have taken the measurements himself is that of the »cloaca grande«. **Palladio writes: »& noi, che l'habbiamo misurata, troviamo, ch'ella è XVI. piedi di larghezza«.** **This claim appears, in fact, simply to reflect the same affirmation made by Marliani that he has measured the monument, whose dimension is identical to that given by Palladio. Marliani's »Nos eam dimensi invenimus esse pedum XVI. latitudi-**

ne« (1544) reads, in Barbarasa's translation: »& noi, che l'habbiamo misurata, troviamo, ch'ella è XVI. piedi di larghezza«.<sup>9</sup>

#### INSTITUTIONS, SOCIETY, CULTURE

The chapters of Palladio's »Antichità« dealing with the institutions of Rome and the life and customs of the people are numerous. They constitute approximately one third of the book, and they embrace a wide range of the many dimensions of Roman life and culture: societal, political, religious, demographic, technological, military, judicial, penal, economic, ludic, scientific, to mention many of the overlapping topics of the sociology and anthropology of »Ancient Rome« in a random order not dissimilar to the succession of Palladio's topics. For all of these almost uniformly brief discussions the author relied on a single work: Flavio Biondo's »Roma triumphans«. And, more specifically, on the recently issued translation by Lucio Fauno (1544).<sup>10</sup>

Flavio Biondo of Forlì (1392–1463) spent the greater part of his life in Rome, where he served as secretary to four of the leading popes of the fifteenth century. Between 1457 and 1459 he completed »Roma triumphans«, dedicating it to Pius II. The aim of the humanist from Forlì was to present »to the eyes and minds of [his] learned contemporaries a picture of antique Roman civilization, flourishing and triumphant, as St. Augustine wanted it to be.«<sup>11</sup> Biondo's model was, of course, Marcus Terentius Varro's »Antiquitates rerum humanarum et divinarum«. Varro, a millenium prior to Biondo, had also sought to reconstruct the earlier Roman world in all of its long forgotten manifestations – sacred, profane, public and private.<sup>12</sup> Although almost nothing of Varro's »Antiquitates« survived, much basic knowledge had been transmitted through his alphabetical dictionary of the Latin language, »De lingua latina«, which contains not inconsiderable information on the monuments and »mores« of Rome. Furthermore the scheme of the twenty-five books of the »Antiquitates«, devoted to the »res humanae« and the »res divinae«, had been outlined in Augustine's »De civitate Dei«, and this skeleton provided a framework upon which Renaissance students of the »Antiquitates« organized and interpreted the vast material that they found before them.

Flavio Biondo's »Roma triumphans« was first published in Latin in 1481–1482. Other editions followed in 1503, 1511 and 1531. In 1544 under the title, »Roma trionfante«, there appeared a first translation into Italian made by

the antiquarian Lucio Fauno. This book was published by the Venetian press of Michele Tramezzino.<sup>13</sup> A year earlier, in 1543, Tramezzino had published Fauno's translation of Biondo's »Roma instaurata«, a work which treated the topography of the city and its monuments, together with Biondo's »Italia illustrata«, a description of the whole of Italy according to the regions.<sup>14</sup> Biondo's »Roma restaurata« and his »Roma trionfante«, of 1543 and 1544, with their all-encompassing view of Roman civilization found a wide readership among men of letters, and especially among antiquarians and artists. Both translations were reissued, unrevised, only a few years later, in 1548.<sup>15</sup> The publisher Michele Tramezzino dedicated the »Roma trionfante« to Michelangelo Buonarroti, who, Tramezzino wrote, had contributed decisively to returning the city of Rome to its former, ancient splendor, »facendola di nuovo trionfare«.<sup>16</sup>

Tramezzino's long and remarkably well-informed text about Michelangelo is followed by Biondo's preface to the reader in which he summarizes the subject matter of »Roma trionfante« and elucidates the five categories into which he has divided the book – religion, government, the military, customs and usages of human life, and the several forms of the Roman triumphs:

»Laquale fatica così immensa, la habbiamo noi in cinque parti divisa; toccando prima le cose appertinenti a la religione; appresso quelle, che al governo de la Republica appertengano; nel terzo loco poi ragionando de la disciplina, e de l'arte militare; nel quarto, de costumi, & ordini del vivere; ne l'ultimo poi del modo del Trionfare.«

Biondo's five categories correspond exactly to the »topics«, or chapters, of the »Antichità« of 1554 that lie outside the traditional canon of topics of Roman topography, as it had been hitherto written. There follows an outline of Biondo's topics:

#### 1. Religione

»D'alcune feste, & giuochi, che si solevano celebrare in Roma« (Palladio, fol. 22r–v)

»De li Sacerdoti de le Vergini Vestali, vestimenti, vasi, & altri instrumenti fatti per uso de gli Sacrificii, & suoi institutori« (Palladio, fols 23v–25r)

#### 2. Governo della Republica

»De le Curie, & che cosa erano« (Palladio, fol. 15r)

»De i Senatuli, & che cose erano« (Palladio, fol. 15r)

- »De li Magistrati« (Palladio, fols 15r–16r)
- »De i Comitii, & che cosa erano« (Palladio, fol. 16r)
- »De le Tribu« (Palladio, fol. 16r)

### 3. De la disciplina e dell'arte militari

- »De l'Essercito Romano da terra, & da mare, & loro insegne« (Palladio, fol. 25v)

### 4. De costumi, & ordini del vivere

- »Del numero del Popolo Romano« (Palladio, fol. 26v)
- »De le ricchezze del popolo Romano« (Palladio, fol. 26v)
- »De la liberalità de gli antichi Romani« (Palladio, fol. 27r)
- »De li matrimoni antichi, & loro usanza« (Palladio, fol. 27r–v)
- »De la buona creanza, che davano a' i figliuoli« (Palladio, fols 27v–28r)
- »De la separatione d' i matrimoni« (Palladio, fol. 28r)
- »De l'Essequie antiche, & sue ceremonie« (Palladio, fols 28r–29r)

### 5. Del modo di trionfare

- »De i Trionfi, & à chi si concedevano, & chi fu il primo trionfatore, & di quante maniere erano« (Palladio, fols 25v–26r)
- »De le Corone, & a chi si davano« (Palladio, fols 26r–v)

A comparison of Palladio's chapters with Biondo's treatise in Fauno's translation demonstrates that Biondo's »Roma trionfante« was not only decisive for Palladio's selection of topics, but determinative also of the composition and content of the texts themselves. Palladio's chapters about Roman institutions, both governmental and military, as well as those about Roman customs, about marriage and separation, about the education of children, and about funerals were all devoted to topics about which Biondo had written at length. Equally significant is the fact that Palladio's attention to »istrumentaria« and »supellex« (to vases and instruments of sacrifice, to the utensils that were essential to understanding ancient rites and customs, as well as to crowns, whose bestowal was an important part of the military triumphs) corresponds to elements of material culture also treated by Biondo.

## INSTITUTA

The ›topic‹ entitled ›De li Magistrati‹ constitutes one of Palladio's longest treatments of the ›instituta‹. It may, perhaps, best illustrate the rôle that Biondo's work played in the formulation of the chapter concerning Roman government in Palladio's ›Antichità‹. ›De li Magistrati‹ (Palladio, fols 15r–16r) is drawn from Biondo's third and fourth books of ›Roma trionfante‹ as the following interpolations to his text from Biondo, Fauno clearly show:

Palladio: »Il Pretore Urbano era Conservatore de le leggi, & giudicava ne le cose private.«

[Biondo, fol. 98r: »Dice M. Tullio, che il Pretore haveva autorita di giudicare e sententiarie ne le cose private; e che era un guardiano, e conservatore de la region civile, et de le leggi, che si doveva questa potestà obedire«.]

Palladio: »Il Pretore Peregrino giudicava ne le cose de forestieri.«

[Biondo, fol. 98v: »... ve ne fu creato per li forastieri un'altro, e fu perciò chiamato Pretore Peregrino.«]

Palladio: »Li Tribuni de la Plebe, li quali erano .14. havevano autorita d'impedire li decreti del Senato, de Consuli, ò d'altro Magistrato, & un solo Tribuno, poteva fare impregonaro un Consule«.

[cfr. Biondo, fols 99r–100v]

Palladio: »Li Questori Urbani havevano cura de li danari de l'Erario, de i maleficij & del leggere le lettere nel Senato«.

[Biondo, fols 100v–101r: »De Questori Urbani medesimamente alcuni havevano cura de danari de l'Erario, altri erano sopra i maleficij, & alcuni altri leggevano nel Senato le lettere«.]

Palladio: »Li Edili, havevano cura de la città, de le graficie, de giuochi solenni, & publici, & erano di due maniere Curuli, & Plebei«.

[Biondo, fol. 102r: »Ma a che effetto si creassero gli Edili il medesimo Cicerone il dice, cioè perche havessero cura de la città; de la grascia; de giuochi solenni e publici«.]

Palladio:

»Li Censori erano dui, & durava detto Magistrato anni cinque, tenevano conto del popolo, & del suo havere, & di dividerlo ne le sue Tribu; havevano cura de i tempij, de l'entrate del commune, corregevano i costumi de la città, & castigavano i vitij«.

[cfr. Biondo, fols 105v–106v].

Palladio:

»I Triumviri erano di tre maniere, Criminali, Mensali, & Notturni. I Criminali havevano cura de le prigioni & senza di loro non si punivano li malfattori. I Mensali, erano sopra li banchieri, & sopra quelli che battevano le monete. I Noturni havevano cura de le guardie notturne de la città, e principalmente del foco.«

[Biondo, fol. 144r:

»E prima; egli furono di tre sorte di Triumviri; furono i Triumviri Capitali, ò criminali, che diciamo; ... furono ordinati, per l'havessero cura de le prigioni, a cio che bisognando punire alcuno, si facesse con loro interveno. Furono i Triumviri mensari, che erano sopra i banchieri; e sopra tutti que, che Zeccavano ogni sorte di monete ... Furono ancho i Triumviri notturni, c'havavano cura de le guardie di notte de la citta, e pricipalmente del fuoco.«]

Palladio:

»I Prefetti erano di quattro maniere, l'Urbano, quello de l'Annona, il Vigile, & il Pretorio. L'Urbano haveva autorita di rendere ragione in luogo di quel magistrato che per qualche occorenza si fusse partito da la città. Il Vigile era sopra a l'incendarij, rompitori di porta, latrì, & ricettatori di malfattori. Il Pretorio haveva piena autorità di correggere la publica disciplina, et le sue sentenze erano inappellabili. Vi erano anchora de li altri Magistrati, come i Cento Viri, & altri, la quali lascio da parte per brevità, & li creavano nel primo giorno di Gennaro, ò di Marzo, ò di Settembre.«

[Biondo, fols 144v–145r: »I Prefetti medesimamente furono di quattro sorte; il Prefetto della citta... Era il Prefetto de la Annona... Era il Prefetto de Vigili... Era anco il Prefetto Pretorio...«]

Palladio's descriptions of their tasks derive clearly from Biondo.

Similarly, Palladio's entries which follow, »De i Comitii, & che cosa erano« and »De le Tribu« (fol. 16r), derive from Biondo's third book. His brief lines on the »Comitii« are abridged from Biondo's long discussion of the same (fols 126r–127r). Palladio's entry on the »Tribu« follows Biondo (fols 103r–104r) both in the number of tribes (thirty-five) and in the order of their names.

#### MORES

Textual comparisons also reveal with equal clarity that Palladio's chapters on ancient ›mores‹, the practices and usages of everyday life, derive from Biondo. About the rites of matrimony, for example, Palladio writes as follows concerning dress and ceremonial (fol. 27r–v):

»Costumavano li antichi Romani di adornare la donna quando andava à marito in questa maniera. Li davano primieramente una chiave in mano, & li acconciavano il capo con una Lancia, c'havesse ammazzato un gladiatore, la cingevano con una cintura fatte di lana di pecora, laquale il sposo poi glie la soglieva sopra il letto, portava in testa sotto il velo (il quale adimandavano Flammeo) una ghirlanda di Verbena, mesticata d'altre herbe, et la facevano sedere sopra una pelle di pecora. Et quando andava a marito era accompagnata da tre fanciulli, c'havessero padre, et madre. Uno de li quali li portava dinanzi un torchio acceso, fatto di spini bianchi, (percioche queste cerimonie si facevano di notte) et gli altri dui li andavano uno per lato. Li mandava anchora innanzi una rocca acconcia con lino, et col fuso pieno di filato, & li facevano poi toccare il fuoco, & l'acqua. Et non accendevano ne le nozze piu di cinque torchi, liquali si solevano accendere da li Edili.«

His account follows Biondo (fols 281r–283r) very closely:

»Festo pone molte usanze antiche che noi qui le referiremo ordinatamente, solevano dare a le donne una chiave, il che non significava altro se non che le si dava una facilita nel parturire: pettinavano e conciavano la testa de la sposa con una lancia, c'havesse ferito & ammazzato un gladiatore; a dinotare, che, come quella hasta era stata congiunta e stretta co'l corpo del gladiatore, cosi doveva essere la sposa co'l suo marito... Cingevano gli antichi la sposa novella con una cinturetta fatta da lana di pecore, che poi il marito gliela scioglieva su'l letto... E la sposa portava in testa sotto il bambicigno, una ghirlandetta di Verbene e di altre herbe elette... Portavano avanti nele



nozze il torchio acceso in honore di Cerere... Soleva la sposa in segno di buono augurio coprirsi in testa un certo Vela, che chiamano Flammeo... Solevano fare sedere la sposa sopra una pelle di pecora... Si servivano ne le nozze di tre fanciulli patrimi e matrimi, cio è c'havessero padre, e madre; l'uno de quali portava avanti il torchio acceso di materia di spina bianca, perche di notte si facevano queste solennita, gli altri due portavano la sposa... Scrive Varrone, che Talassione ne le nozze era un segno atto al lanificio: Plutarco scrive, che quando si mandava la sposa a marito, le si faceva toccare il fuoco, e l'acqua... Cinque torchi erano quelli, che si accendevano ne le nozze, ne piu, ne meno, e solevano gli Edili accendergli...«.

It is, furthermore, equally revealing to compare Palladio's chapter on imparting manners to children («De la buona creanza, che davano a' figliuoli») and that on divorce («De la separatione d'i matrimoni»; fols 27v–28r), with the same topics in Biondo (fols 285r–290v), for both are clearly abbreviated versions of texts found in Biondo.<sup>17</sup>

#### MATERIAL CULTURE, RELIGION AND EVERYDAY LIFE

Palladio's chapter on the Vestal Virgins entitled «De li Sacerdoti de le Vergini Vestali, vestimenti, vasi, & altri instrumenti fatti per uso de gli sacrificii, & suoi institutori» (fols 23v–24r) is conspicuously long and informed and seems closely related to Lucio Fauno's «Antichità di Roma». **Palladio writes:**

»Numa Pompilio... edifico il tempio di Veste, il quale era ritondo, et era vietato à gli huomini l'intrarvi, & elesse un numero de Vergini à servigi di quella, lequali bisognava che fussero nasciute d'huomo libero, & che non fußero mancanti di corpo, ne sceme di cervello, & si accettavano d'anni sei insino ad anni dieci al più, & li primi dieci anni imparavano la forma d'i sacrificij. Altre tanti erano occupate nel sacrificare, & ne li ultimi dieci ammaestravano le giovani, che si pigliavano di nuovo, & passati li detti 30. anni si potevano maritare, ma quelle che si maritorno furono infortunate. La principale, cioè, l'Abbadessa, la chiamavano Massima, & erano in gran veneratione, & riverentia appresso il Popolo Romano, & havevano in custodia il fuoco perpetuo, il Palladio, cioè, la statua di Minerva, & altre cose sacre de Romani, et quando erano ritrovate in adulterio, come fu Porfiria, Minutia, Sestilia, Emilia, con due compagne, & molte altre, le facevano morire

in questa maniera, le di gradavano, & le portavano poi sopra una barra legate, & con il viso coperto, con grandissimo silentio per mezo la Città (laquale in quel giorno era tutta in pianto) insino à Porta Salara, vicino à la quale vi era un luogo adimandato il Campo Scelerato, nel quale vi era una sepultura in volta fatta à mano, c' haveva un picciol buso, & due picciole finestre, & in una vi mettevano una Lucerna accesa, & ne l'altra acqua, latte, & mele, & giunti che erano al detto luogo, il primo sacerdote diceva alcune orationi secrete, tenendo le mani volte al Cielo, & poi le facevano entrare in detta tomba per quel picciol buso, & fra tanto il Popolo volgeva il viso à dietro, ma tolta poi via la scala, & coperta la tomba con una pietra à guisa d'una sepultura, il Popolo vi gettava sopra de la terra, & stavan tutto quel giorno in continuo pianto.«

Fauno writes (ed. 1548, fols 44r–45r) of the location of the temple of Vesta and the discovery of 12 inscriptions either deriving from tombs or carrying dedications of statues regarding the vestal virgins (»monache Vestali«). He reports two of these that mention the »Vestali massime, that we today call Abbadesse«. **Fauno continues:**

»E poi che ci troviamo qui à ragionare di questa materia, non taceremo, che Numa (come vuol Plutarco) consecrò solo IIII. vergini à Vesta, poi perche non bastavano à li sacrifici, ne furono aggiunte da Tarquino Prisco due altre. Si elegevano queste vergini da VI. anni in su, e da X. in giu. Servivano XXX. anni, ne' primi X. apprendevano tutte le cose appartenenti à sacrificij, ne gli altri X. seguenti servivano al tempio: gli ultimi X. insegnavano alle altre giovani. E finito questo tempo potevano volendo, tor marito: ma di rado era, che non accadesse loro questo accasamento infelice, e disgratiato. S'alcuna di queste monache si trovava violata, era sotterrata viva. Elle erano in tanta riverenza, & autorità in Roma, che esse sole bastavano co'l loro rispetto, à porre pace, e concordia fra cittadini. Ma di costoro si scrivono tante cose, che seremmo troppo lunghi à volerne ogni cosa ridire.«

Much of what Palladio writes concerning priests, »i Sacerdoti«, in the same chapter (fol. 24v), can be found in Fauno's translation of Biondo's »Roma trionfante«. **Palladio writes:**

»... andavano vistiti di varij vestimenti, ma quando sacrificavano era una istessa maniera di vestire, & vestivano d'un camiso li lino bianco, ampio, et lungo, ilquale lo cingevano nel mezo con un cingolo, & questo modo di vestire era chiamato Gabino.«

Fauno's translation of Biondo reads (fols 24v–25r):

»... e d'una sola stessa maniera era il vestire di qual si voglia sorte di sacerdote, quando sacrificaveno, come era il camicio bianco di lino; che usano ancho hoggi i nostri sacerdoti christiani; il quale era molto ampio, & cosi lungo, che si strascinava per terra; ma egli s'alzava al debito modo (come hoggi fanno) con un cingolo, o cintura nel mezzo: e come Livio, e Verg. vogliono, questa usanza di vestire e cingere questo camicio era chiamata Gabina.«

Palladio continues with a description of the instruments (fols 24v–25r):

»Havevano anchora molti instrumenti, & vasi fatti per uso de li sacrificij, come il Prefericolo, il quale era un vase di rame senza maniche, et aperto a guisa d'una ramina. La Patena era un vase picciolo aperto, L'Achamo, era un vase picciolo fatto come un bicchiere, & il quello gustavano il vino ne i sacrificij. L'Insula era un pano di lana col quale si copriva il sacerdote, et la vittima. L'Inarculo, era un bastoncello di granato indorato, che si mettevano li sacerdoti sopra la testa quando sacrificavano, l'Acerra, era la navicella dove tenevano l'incenso. Anclabri, era adimandata la mensa dove si tenevano sopra le cose sacre, & li vasi che tenevano li sacerdoti per suo uso erano anchor loro chiamati Anclabri. Secespita era un coltello di ferro, alquanto lunghetto col manico tondo d'avorio guarnito in capo d'oro, & d'argento, & inchiodato con certi chiodetti di rame. I Struppi erano certi fascicelli di verbena che si mettevano ne i coscini sotto la testa de li Dei. Il Soffibolo era una veste bianca tessuta, quadrata, & lunghetta, la quale si mettevano le vergini vestali in capo quando sacrificavano. Usavano anchora molte altre cose, lequali lascio da parte per brevità.«

His description follows that of Biondo: (fol. 25r):

»Ma passiamo a dire un poco de gli istrumenti, e vasi religiosi: il Prefericolo (come vuol Festo) era un vaso di rame senza maniche, aperto, e lato a guisa d'una pelve; del quale si servivano ne i sacrificij: Le Patene era certi piccioli vasi aperti & atti ne i sacrificij: l'Insule erano certi panni di lana, e se ne solevano coprire i sacerdoti, le vittime, e i templi istessi: l'Inarculo era un certo bastoncello, di granato indorato, che soleva portare la Reina in testa, quando sacrificava: l'Achamo era un certo vase di creta, che serviva pure ne i sacrificij: Anaclabri (come vuol Nonio Marcello) era una mensa, ove si tenevano le cose divine: Erano chiamati Anclabri medesimamente i vasi, ch'usavano i sacerdoti: Secespita, (dice Festo) detto cosi dal secare; era un

certo coltello di ferro lunghetto alquanto, con un manico d'avorio tondo, e sodo, guarnito in capo d'argento e d'oro, & inchiodato con certi chiodetti di rame cipro: di questo coltello si servivano ne i sacrificij, i Flamini, le Vergini, e i Pontefici: M. Tullio in una sua oratione fa mentione de la Patella, de la Patera, e del Turribolo vasi da sacrificij: Il Simpulo, dice Festo, era un vaso picciolo, simile ad un bicchiero, dove si soleva ne sacrificij libare, cioè degustare leggiermente il vino; e da questo vaso furono chiamate Simpulari quelle donne, ch'erano dedite a le cose divine: i Struppi erano certi fascitelli di verbena, che si ponevano ne i coscini sotto le teste de gli Iddii: Il Soffibolo era una certa veste bianca intessuta, quadrata, lunghetta, che sollevano, quando sacrificavano, le vergini di Vesta porsi in capo, & attaccarlorvi con una ciappetta: E questo basti de gli ornamenti, e de i vasi.«

Similar, with regard to ancient ›instrumentaria‹, is Palladio's chapter on crowns, ›De le Corone, & a chi si davano‹. It follows his brief discussion of Roman triumphs (fol. 26r–v). The various kinds of crowns granted to soldiers for their valour are named, and Palladio enumerates the several services that the military performed:

»Molte furono le Corone, & si solevano dare in premio del valore d' i soldati. La trionfale (ch'era di Lauro) si dava al Capitano. L'Ossidionale (ch'era di Gramigna) si donava à chi liberava la Città da l'assedio, & il primo a chi fuße donata fu Sicio Dentato. La Civica (ch'era di Quercia, ò d'Illice) davasi à chi liberava un cittadino da qualche grande pericolo. La murale si dava dal capitano à quel soldato, ch'era il primo à montare sopra le mura del nimico. La Castrense si donava al primo che entrassi ne li alloggiamenti de i nemici, & sopra i bastioni. La Navale si dava à quello, ch'era il primo à montare sopra l'armata d'inemici, & tutte tre queste si facevano di oro, & la morale era fatto à uso d' i merli de le mura de la Città, la Castrense à guisa d'un bastione, & la navale, come un sperone di galea. L'Ovale era di mortella, & si dava al capitano, ch'haveva vinto il nemico à mano salva. Et la prima che si usasse in Roma fu di Spiche, & fu data à Romolo. L'armille erano certi cerchietti in lame d'oro, e d'argento, che portavano li soldati nel braccio sinistro appresso la spalla per ornamento.«

Here again, Palladio's text derives from Biondo, who writes extensively on crowns in Book VI of ›Roma trionfante‹ (fols 238v–239v), describing them in the same order as that adopted by Palladio:

»De le altre molte corone, ò ghirlande date in premio del valor loro a soldati, ragiona Gellio a questo modo; la corona trionfale d'oro, che si da in honore del trionfo al Capitano ò a l'Imperatore fu anticamente di lauro: La corona obsidionale era di gramegna, e si donava da chi era stato assediato, a colui, che ne lo haveva liberato: La corona civica era di quercia, e davasi da un cittadina a l'altro, che l'havesse da qualce estremo pericolo liberato, la qual corona soleva ancho farsi d'illice: La corona mural era quella, che si donava dal Capitano a quel soldato, che era il primo stato a montare su le mura del nemico: La castrense si dava a chi fusse prima d'ogni altro montato dentro i bastioni, & alloggiamenti nemici: La navale, si dava a colui, ch'era il primo a montare su l'armata nemica, e tutte tre queste si facevano d'oro; e la Murale era con certi merli fatta, a somiglianza de le mura, ove era asceto: la Costrense (sic) era fatta ne la cima a guisa d'un bastone, la Navale havea per ornamenti i segni de Rostri de le navi: La Ovale era di mortella, de la quale s'inghirlandavano que Capitani, che ovavano che era una spetie di minore trionfo, e Plinio scrive, che Papirio uso la corona di mirtelle, per havere vinti i Sardi in certi campi di mirtelle... Erano le Armille certi cerchi in lamine ò d'oro ò d'argento, lavorati artificiosamente, le quali i Soldati portavano per ornamento nel braccio manco, alto su presso la spalla; come si vede insino ad hoggi ne le statue di marmo, & d'altre sculture.«

MONUMENTS / ›MORES ET INSTITUTA‹ IN CLASSICAL SCHOLARSHIP DURING THE 1540'S: THE VARRONIAN-BIONDIAN APPROACH

Flavio Biondo's interest in reconstructing the institutions and customs of ancient Rome was not one that was independent of his archaeological investigations. On the contrary these two lines of investigation were mutually enlightening and complementary. Thus it is the case that several topics pertaining to »Roma triumphante« were already present in the earlier »Roma instaurata«. In a nearly exhaustive analysis of the interrelatedness of the two Rome books by Biondo – a question seldom taken into account – Angelo Mazzocco pointed out that Biondo's discussions of the buildings and of the sites of Roman theaters, arenas and circuses in »Roma instaurata« also provide descriptions of the ›ludi gladiatorii‹, the ›ludi circenses‹, the ›ludi troiani‹ and the ›ludi apollinari‹ for, as Biondo asserts, a study of these monuments would be incomplete without a description of the many games and spectacles that took place

within them, a point of view that has come to be shared by modern architectural historians. Similarly, Biondo's archaeological description of the Forum Romanum and the Campus Martius, where elections were held, includes a substantial commentary on the electoral system of the Romans, which, in turn, constituted the foundation for the well-being of the city. Biondo's topographical investigations of the ›Castrum praetorium‹ and ›Aedes castrorum‹ lead him to discuss the Roman army as a major safeguard of liberty, and, similarly, a discussion of the treasury (›erario‹) provides the occasion to write about the Roman monetary system, which, like the army, contributed decisively to the preservation of Roman ›libertas‹. Biondo notes the years in which brass, silver and gold coins were minted; he writes about the images struck in Roman coins and about the sums of money held in the public treasury during the several periods of Roman history.<sup>18</sup>

That Palladio's interest in the ancient ›mores et instituta‹ was, like Biondo's, related to an interest in understanding the functions of the monuments being investigated is certainly less than probable. There is no attempt in the text of the »Antichità« to integrate the separate entries, relating the monuments and the social and cultural topics into a coherent thematic pattern. Palladio's book does not represent, as we have seen, an on-site undertaking, rather its formulation took place, instead, at the writing table, with books at hand. Palladio's »Antichità di Roma« reflects the most recent literature on the topography and monuments of Rome and on the ›institutiones et mores‹. In its combination, however little cohesive it may be, of the archaeological-topographical approach with the social-cultural, Palladio's book reflects the development of the most up-to-date archaeological and antiquarian scholarship.

The Varronian-Biondian approach characterized the work, in fact, of many of the antiquarians and numismatists of the 1540's in Rome. For Guillaume Du Choul, Jacopo Strada and Enea Vico, the study of monuments and artefacts, together with the customs of daily life, was integral to their interpretation of coin reverses.<sup>19</sup> Jacopo Strada's interest in all genres of buildings as well as his extensive knowledge of the ancient written sources regarding the Roman world are the basis of his interpretations of ancient coins in the »Epitome thesauri antiquitatum« of 1553, in which he provides, in addition to his explanations of numismatic images, much information about monuments and their uses, and about the religious rites relevant to them, about military ceremonies and about domestic customs.<sup>20</sup> Enea Vico, in his »Discorsi sopra le medaglie

de gli antichi», articulates the importance of coin reverses for the study of monuments – statues of gods and of men and women of all ages, all manner of buildings – as well as for the study of Roman society and culture: religion, the military, the magistrates, forms of dress and attire, crowns, and objects of everyday life, etc.<sup>21</sup> The French antiquarian and coin collector, Guillaume Du Choul attempted to reconstruct the religion of Rome, its military and some of the usages of daily life from, ›inter alia‹, what he saw on ancient coin reverses. It was in his »Discours de la religion des anciens romains« that Du Choul supplemented what he had learned from ancient historians about Roman religion (temples, gods, priests and their ceremonies and sacrifices) through a study of the images of coin reverses, of gems and of relief sculpture.<sup>22</sup> Treating the Temple of Vesta, for example, Du Choul's primary concern centered on the vestal virgins' manner of sacrifice, their dress and the instruments they employed.<sup>23</sup> Successive chapters of the book are dedicated to the various categories of priests, to their functions and capacities.<sup>24</sup> For his book on the Roman militia, »Discours sur la castramentation et discipline militaire des romains«, Du Choul joins what he has read in Polybius to what he knows about ancient Roman reliefs representing soldiers, using examples found both in Rome and in France. By distinguishing the various forms of dress, helmets, shields, and weapons, and by identifying and naming them, Du Choul attempted to reconstruct the several divisions of the Roman army.<sup>25</sup>

The archaeological publications projected by the Roman »Accademia Vitruviana« in the late 1530's and early 1540's were dedicated not only to emending and clarifying »De architectura« but also to the investigation of ancient architecture, sculpture, painting, inscriptions, coins, vases and instruments, which, in turn, clarified many of the customs, or ›usanze‹, of the citizens.<sup>26</sup> The text of the academicians' illustrated book of sarcophagus reliefs, beyond identifying and interpreting the historical or mythological ›storia‹ that was represented, would further explain such aspects of antiquity as funerals and sacrifices (›molte cose de l'Antichità, così di sepulture, come di sacrifici e d'altri usi antichi‹).<sup>27</sup> Their book dedicated to ancient coins would elucidate ancient customs and bring to light much Greek and Roman learning: »Non è dubbio che per le medaglie s'è conservata la memoria di molti uomini e di molte usanze, e che in quelle vi sono varie cose di bella dottrina, così ne le greche, come ne le romane«;<sup>28</sup> that on ancient vases (including the gigantic tubs from the baths) was to illustrate shapes and forms, to identify material and to explain function and use.<sup>29</sup> A particular interest was shown in the docu-

mentation of »instrumentaria«. The objects were to be classified according to religion, the military, agriculture and domestic use and illustrated from examples on coin reverses and relief sculpture.<sup>30</sup>

The Varronian-Biondian approach to antiquity which characterized the work of the numismatists Vico, Strada and Du Choul and the members of the Vitruvian Academy was also shared by Pirro Ligorio. Ligorio had come from Naples in 1534 to Rome, where he passionately continued his investigation of the vestiges of antiquity. During the following two decades he examined in situ the tangible remains of ancient Rome; he measured, drew and reconstructed the original appearance of monuments, and he recorded, in descriptions and drawings, many of the works of art and artefacts that were uncovered daily in the course of excavations and of building activities. At the same time and with equal dedication, Ligorio studied coins and inscriptions, as well as sarcophagus reliefs, exacting from them the information they might yield concerning Roman history, institutions, and customs, and thereby adding to what he had learned from the writings of the ancients. Ligorio wove both strands of antiquarian research, that is, his direct, first-hand investigation of monuments, of works of art and of artefacts, and his study of the social and political structures of the city, into an encyclopedia of antiquities which constituted some forty manuscript volumes, today in Naples, an opus that was essentially complete by around 1552–53.<sup>31</sup>

Ligorio arranged his enormous material according to subject matter, in categories such as deities, dress and burial customs, as well as according to specific genres of objects, such as coins, vases, weights and measures, tombs, inscriptions and epitaphs, and ships.<sup>32</sup> The Neapolitan Ligorio was closely associated with the Vitruvian circle through his association with the architects Antonio da Sangallo and Jacopo Meleghini and with the poet Francesco Maria Molza († 1544), and he was familiar with their discussions.<sup>33</sup> Pirro Ligorio's writings exercised an enormous (if at times controversial) influence on his contemporaries and on subsequent antiquarians. Indeed, his antiquarian volumes were consulted and copied by artists and archaeologists well into the seventeenth century, and plans, never realized, were made to publish them.<sup>34</sup> Thus if Palladio's adoption of a Varronian approach, deriving clearly from Flavio Biondo's works, and in particular from the recent translations, »Roma restaurata« and »Roma trionfante«, by Lucio Fauno, did not constitute, perhaps, an integral and vital part of this development in antiquarian scholarship, nevertheless, it must be seen as a reflection of the most important tendencies



of archeological and antiquarian study as they unfolded in the city of Rome during the 1540s.

#### THE AUTHORSHIP OF THE »ANTICHITÀ DI ROMA«

Palladio did not receive a humanist education. Born in Padua, his name was Andrea di Pietro dalla Gondola. His trade was that of the stone mason (»lapicida«). In preparation for his later intellectual endeavors he was subsequently educated by his maecenas, the Vicentine poet and philologist Gian Giorgio Trissino (1478–1550). Palladio, already in his thirtieth year, entered Trissino's household in 1537/38, and there, under Trissino's tutelage, he began to study Vitruvius and the theory of ancient building.<sup>35</sup> Trissino's own investigations of Vitruvius and ancient building were of long standing. His reconstruction of his villa in Cricoli owed much to his own study of Vitruvius and to his study of Raphael's Villa Madama,<sup>36</sup> and it was in Cricoli that Palladio presumably began his career with Trissino. In his fragment of a treatise on architecture and urbanism, Trissino laments the then current state of Vitruvian studies: Vitruvius was »malissimo inteso e non ammaestra niuno sufficientemente di quest'arte«.<sup>37</sup> His own studies of »De architectura« had permitted him, in his poem, »Italia liberata dai Gothi«, to describe the imaginary villa of Acratia in terms that demonstrated his mastery of the Vitruvian proportions of columns and their parts.<sup>38</sup> Roman topography constituted a further topic for Trissino's attention, and the first edition of his »Italia liberata« (1547) includes a plan of the ancient city which locates the most important sites.<sup>39</sup> Trissino also knew a great deal about ancient military treatises; »Italia liberata« reveals his close study of the writings of Polibius and Vegetius, and he includes in the book a detailed plan of the castramentation, the Roman military camp, of Bellisario.<sup>40</sup> Palladio, for his edition of Julius Caesar's »Commentari«, followed Trissino closely in his study of the classical sources, reading particularly, if not exclusively, Vitruvius, Polibius and Vegetius. Although first published in 1575, the »Commentari« were long in preparation, and manifest a wide range of interests in ancient military history. Palladio explains his programme of preparatory reading on military subjects under the aegis of Trissino: »... and so he [Trissino] gave me all the ancient authors and historians who wrote on this subject to read« (»& cosi mi diedi à leggere tutti gli auttori, & storici antichi, i quali hanno di questa materia trattato«).<sup>41</sup>

Palladio, it is believed, made two trips to Rome in the company of Trissino, as well as undertaking three additional expeditions.<sup>42</sup> His first journey with Trissino came in the summer of 1541; his second, in September 1545. The second Roman sojourn of 1545 extended over almost two years. Trissino remained in Rome until 1547; Palladio's stay was broken by a two-month return to Vicenza, but it lasted until July of 1547.<sup>43</sup> Palladio's and Trissino's first common visit to Rome, in 1541, coincided exactly with the moment in which the results of the investigations of Vitruvius' »De architectura«, Roman topography and monuments, as well as studies on ancient customs were being systematically organized and prepared for publication by the scholars, architects and artists of the Farnese court belonging to the »Accademia Vitruviana«, as mentioned above. Trissino's connections to both to the Farnese pope as well as to the circle of the academicians were close and of long standing. In a letter written to his son in Vicenza, he records rather grandly his warm reception by the Pope: »Sua Santità mi ha fatto tante dimostrazioni di istimarmi, di onorarmi et di avermi caro, che per tutta Roma se ne diceva«.<sup>44</sup> Trissino's close relationship with Claudio Tolomei extended over several decades. And it was Tolomei who was the leading figure of the »Accademia Vitruviana«. Trissino also had close ties to Alessandro Manzuoli, who seems to have initiated the Vitruvian Academy and who led its program of study.<sup>45</sup> Trissino and Tolomei were both connected with the papal court since the papacy of Leo X, as early as 1518.<sup>46</sup> Their fields of study and the subject matter of their publications were closely related. Both were passionate advocates of the reform of the alphabet and of the Italian grammar and language. By the late 1520s, Tolomei had praised and defended the work of Trissino on more than one occasion.<sup>47</sup> Their views on the understanding of Vitruvius' »De architectura« coincided completely. The Bolognese Vitruvian scholar, Alessandro Manzuoli, was present in Vicenza for the entry of Cardinal Nicolo Ridolfi (1543), when he was the guest of Trissino. »Mio amicissimo«, Trissino wrote of Manzuoli in 1544, »uomo diligentissimo e sapientissimo«.<sup>48</sup>

During their long second sojourn in Rome, 1545–1547, Trissino and his »creato«, Antonio di Piero, now bearing the name, Palladio, that Trissino had given him, certainly would have found occasion to participate in the »avant-garde« antiquarian discussions at the Farnese court and to become familiar with the most up-to-date literature on the ancient city. It was, in fact, in these years that Lucio Fauno's translations of Flavio Biondo appeared and Fauno's own book on the »Antichità di Roma« was being prepared. It bears recalling

that Fauno's work was composed in the circle of the Farnese court: the editions of 1548 and 1552 were dedicated to the papal architect, Jacopo Meleghini and the Latin edition of 1549 to the papal nephew, Alessandro Farnese II. Also during these same years Andrea Fulvio's »Antiquitates« of 1527 was issued in Italian translation (1543) and Bartolomeo Marliani's »Topographia« appeared in a second, illustrated edition (1544). The Italian translation of Marliani's influential work appeared in 1548, rendering this highly informative study available to a much wider public. Possibly it was this intensified research and the numerous publications that ensued that seemed to invite Palladio to enter the field.

Palladio's »Antichità di Roma« represents, as has been shown, a compilation based on extensive book-research, and thus it would appear to presuppose a humanist formation. It is possible that the responsibility for the choice of sites, monuments and historical themes was not Palladio's alone, and that he was aided in the selection of the literary sources which the text compiles. The Varro-nian-Biondian approach that is fundamental to the work of Lucio Fauno, the Vitruvian Academy and Pirro Ligorio is also characteristic of Palladio's book. This may indicate the participation of a knowledgeable antiquarian, who was familiar with recent trends in antiquarian research. In a passage written by Pirro Ligorio on the Trophies of Mario contained in his manuscript book in Turin (recently published, albeit without comment), this hypothesis appears to find confirmation. Ligorio explicitly states that the books on Roman antiquities published under the names of Lucio Fauno, Lucio Mauro and Andrea Palladio were written by one »Francesco Tarcagnetta Gaetano«. Ligorio writes as follows:

»Francesco Tarcagnetta Gaetano, studiando in Venezia l'antichità di Roma ha detto assai peggiore ch' l'altri: et ha egli finti tre Autori che scrivono delle antichità; per fare le sue masticate antichità correre attorno per tutto, che credenza di non essere conosciuto, col fingere, Lucio Fauno prima di poi Lucio Mauro, et per ultimo il Palladio, che l'uno è il Maestro sciocco, l'altro il discepolo, il terzo è lo innormatore delle antichità et non vi manca altro chel resentimento che gli facci il cavallo sulle spalle di madonna querela.«<sup>49</sup>

(»Francesco Tarcagnetta of Gaeta studying in Venice the antiquities of Rome has spoken very much worse than all the others, and he has feigned three authors who write of antiquities, in order to cause his garbled

accounts of antiquity to circulate everywhere, believing himself to remain unknown, by pretending [to be] first Lucio Fauno, then Lucio Mauro, and lately Palladio [so] that the first is the stupid teacher (»maestro sciocco«), the next is his disciple (»il discepolo«) and the third the corruptor (»inormatore«) of antiquities ...«).

Ligorio's statement is specific and circumstantial, including persons, their roles and a temporal succession. Should Ligorio's words be taken seriously? On the one hand, Palladio's »Antichità« has revealed itself to be an entirely derivative work. It displays no trait that clearly ties it to Palladio. Indeed, it could almost have been written by anyone. And, further, its level of sophistication does not predicate an extraordinarily accomplished antiquarian. Its sources are not so numerous that they could not have been assembled on a single writing table. It required, essentially, an antiquarian formation and familiarity with the writings. Finally, the rather haphazard arrangement of the brief chapters does not speak for a long and very considered period of organization.

Before considering these matters in greater detail, it should be noted that, in any event, Ligorio's »Francesco Tarcagnetta Gaetano«, who, »studiando in Venezia l'antichità di Roma ha detto assai peggiore ch 'l altri«, must refer to Giovanni Tarcagnota, and not to an otherwise unknown Francesco Tarcagnetta. Such errors are frequent in Ligorio's writings. Giovanni Tarcagnota, born in Gaeta, was a translator, a historian and a »cognoscente« of antiquities; in 1554, he had been in the service of the Venetian editor Michele Tramezzino, who had played a significant rôle in the divulgation of ancient texts on Rome, for some two decades.<sup>50</sup> In 1548 Tramezzino published Tarcagnota's translation of Plutarch's »Seconda parte de le cose morali di Plutarcho«,<sup>51</sup> and two editions of works by Galenus, translated by Tarcagnota, followed in 1549. A year later, in 1550, Tramezzino printed Tarcagnota's »L'Adone«, and, in 1562, the first edition of Tarcagnota's »Delle istorie del mondo«. <sup>52</sup> Tramezzino also published many works and translations by the antiquarian Lucio Fauno, also born in Gaeta. In 1542 he published Fauno's translation of Joannes Boemus, »Gli costumi, le leggi, et l'usanze di tutti le genti«, and in 1543 he published a digest of Plutarch's »Lives« translated by Lucio Fauno. Tramezzino further printed all three editions of Fauno's »Antichità di Roma« (1548, 1549, 1552), a work which, as mentioned earlier, was closely identified with the Farnese court of Paul III. From Tramezzino's presses also issued

Lucio Fauno's translations of Flavio Biondo's »Roma instaurata«, »Roma triumphante« and »Italia illustrata« (ed. pr. 1542, 1544, 1544).

»Fauno« sounds more like a pseudonym than like a true name. As a proper name »Fauno« scarcely exists. Italian telephone books list »Il Fauno« as a »ristorante«, and there are »bar«, »caffé«, »pizzerie«, »fiorai«, »alberghi« and »agenzie di viaggio« named »Fauno«, but almost no persons. Thus Lucio Fauno seems to be a pseudonym, and he has been, in fact, identified with Giovanni Tarcagnota, independently of Ligorio, an identification, which, although not proved beyond doubt, has been widely accepted.<sup>53</sup> The identification of Fauno with Giovanni Tarcagnota is strengthened by Tarcagnota's remarkable familiarity with the history of Rome, with its topography and with its ancient monuments, all of which is so clearly evidenced in his »Delle istorie del mondo«. For his descriptions of the emperors' building activities Tarcagnota drew much from Plutarch's »Lives« and his descriptions are often accompanied by his own observations on the physical remains.<sup>54</sup> It is also the case that a digest of Plutarch's »Lives« had been translated into Italian by Lucio Fauno and published by Tramezzino in Venice in 1543.<sup>55</sup> Not only were »Giovanni Tarcagnota« and »Giovanni Tarcagnota alias Lucio Fauno« among Michele Tramezzino's authors, Pirro Ligorio also published his »Antichità di Roma« with the Venetian editor in 1553.<sup>56</sup> Ligorio is often not highly valued as a witness. But, in view of the fact that he was closely acquainted with the publisher Michele Tramezzino and his circle and that he had studied the works of Lucio Fauno, both Fauno's »Antichità di Roma« and his translations of the works of Flavio Biondo, Ligorio's statement may well be true.<sup>57</sup> In any case, Ligorio was in a position to be well-informed regarding the identities of Fauno and Tarcagnota. His negative judgement regarding Fauno would, in this case, reflect his disagreements with Fauno on the correct location of a number of Roman sites, most particularly the Roman Forum, about which Fauno had written a treatise published in all three editions of his book on the antiquities.<sup>58</sup> Given the inherent problems surrounding the authorship of Palladio's »Antichità di Roma«, Ligorio's belief that Giovanni Tarcagnota of Gaeta (particularly if he can be identified with Lucio Fauno of Gaeta) was responsible for the contents of Palladio's treatise, although not unproblematical, cannot be easily dismissed. Certainly the »Antichità di Roma« was, as Palladio's preface to the reader states, a collection of notices on Roman antiquities that were distilled from ancient and modern writers. A thorough reading reveals no original material that might result from Palladio's own archaeological investigations.

Palladio's small book on the antiquities was followed by his guide to the churches of Rome published in the same year. In many ways, the small itinerary was the logical sequence to his work on the antiquities, for the visitor to the ancient monuments was, in many cases, also a pilgrim.<sup>59</sup> In the preface to the »Descrittione de le chiese« Palladio states his aim and his sources. He intended to update the older descriptions, for they no longer corresponded to present conditions, and to present the churches in a new order (»nuovo ordine«), that is, following a planned itinerary. Palladio's sources are the papal bulls, frequently affixed in the choir or elsewhere in the church, the sacred histories of the churches and the relevant inscriptions he found. Palladio's »descriptions« are, however, more or less limited to the list of the indulgences granted the visitor to each church, the names of the saints whose relics he encountered there, and a list of the stations. The stations are published again at the end of the book according to the calendar. Only in a few cases is there a reference to the building itself or to the works of art it contained.

The continuity between the study of ancient and early Christian monuments had been described a century earlier by Flavio Biondo, and thus Palladio's motivations for publishing the »Chiese« are not, contrary to what is sometimes thought, difficult to comprehend. The history of the early church played a significant role in Biondo's »Roma trionfante«. Biondo, in fact, concludes this work with a chapter on the »Repubblica Christiana«, in which he explicates his perception of the transition from ancient paganism to Christianity: the pope, for example, was seen as a consul; the cardinals as the senate; kings, princes, dukes, marquises and counts corresponded to and fulfilled the office of the papal legates, quaestors, military magistrates, captains of the guard, centurions and decurions; the bishops and the multitude of clergy at the papal court were seen by Biondo as magistrates who govern the dioceses and the provinces of the empire or who exercise offices of the papal court, that is, of the Christian republic.<sup>60</sup> The Church and its temples were also significant topics in Andrea Fulvio's »Antiquitates« of 1527. Fulvio dedicated a long chapter, almost the last in the book, to the basilicas and temples built by the Christians.<sup>61</sup> The Christians, he wrote, changed their religion, but old customs and ceremonies remained (»percioche gia tutti erano fatti christiani, ma solamente mutata la religione, quasi tutte le antiche usanze & cerimonie rimasero«), new churches were built in honor of Christ, and old temples were

renovated for Him (»percioche egli era cosa difficile el torle via & cancellarle in tutto, furono edificate nuove chiese in honore di Christo, ò rinovate delle antiche«). In a few years there were countless churches: of the more than three thousand, in honor of Christ, four hundred were consecrated to the Virgin, and some of great antiquity were still standing at the time of Fulvio's writing. Fulvio continues, naming the seven principal churches, those built by Constantine and very many others.

The »Cose maravigliose della città di Roma con le reliquie, e con le indulgentie...« to which Palladio referred in the preface to the »Antichità di Roma« (and his statement there would seem to also include his book on the churches) played, despite the errors Palladio perceived in the work, a determining role in the composition of his »Descrizione de le chiese« for both were primarily concerned with indulgences and reliquaries.<sup>62</sup> Palladio's introductory pages on early Christianity and the conversion of Constantine and his mother Helena follow very closely, in part literally, the account in the »Cose maravigliose« (ed. 1544: fols Biiiiv–Cir). Although his account of the indulgences and relics in the churches is often more extensive, and, indeed, the number of churches visited is greatly increased, Palladio's aims and methods remain those of the »Cose maravigliose« where the texts are also based on bulls, chronicles, modern writers such as Platina and inscriptions.<sup>63</sup> Palladio's vision of a continuity between the study of the »antiquitates« and of the early church is underlined at the end of his preface in a sentiment echoing both Biondo and Fulvio: »Onde conoscerete, che se Roma fu gia da tutto il mondo temuta & stimata per le gran cose fatte da gli antichi suci, sia molto piu hora degna di essere riverita per tante, & di si sacre cose, che in lei sono: per le quali è divenuta capo, & propria fede della vera religion christiana«.

In conclusion it may be observed that the ultimate significance of Palladio's »Antichità di Roma« within the tradition of Roman guide books lies, as has been mentioned, not in his discussions of the monuments themselves (which are, as has been shown, entirely derivative), but rather in Palladio's introduction of the topics of Roman institutions and customs into the guide book literature. Palladio's innovation was not without consequences. This becomes especially clear in the case of Giacomo Lauro's »Antiquae Urbis Splendor«, a collection of over one hundred and fifty engravings that appeared between 1613 and 1628.<sup>64</sup> Here we find illustrations, accompanied by commentary, of ancient civil, religious and military customs as well as of the monuments,

both ancient and modern, in the city of Rome. The influence of Palladio and Ligorio is a marked feature of Lauro's album, and the small illustrations on the title page unite both areas of investigation. Similarly, Pompilio Totti's »Ritratto di Roma« of 1627 draws the reader's attention very directly and immediately to both branches of antiquarian studies. This becomes immediately evident in the title of the work: »Ritratto di Roma antica, nel quale sono figurati i principali Tempj, Teatri, Anfiteatri, Cerchi, Naumachie, Archi trionfali, Curie, Basiliche, Colonne, Ordine del Trionfo, Dignità Militari, e Civili, Riti, Ceremonie, Medaglie, & altre cose notabili. Con le Vite, & effigie de' primi Re d'essa«. <sup>65</sup>

The nature and significance of this departure, in the »Antichità di Roma«, from the traditional pattern of Rome guide books, which concentrated on the physical monuments themselves, casts, in my view, doubt on Palladio's personal responsibility for this new direction. As we have seen, the text of the book is derived almost exclusively from its literary sources. Anyone with an antiquarian's knowledge of recent antiquarian literature might have compiled it, and indeed the compilation does not appear to be a deeply meditated one. The belief that Palladio himself was this compiler must almost presuppose that Palladio had an antiquarian formation, which nothing suggests he actually possessed. The derivation of the largest part of the »Palladio« text from the works of Lucio Fauno appears to accord with Pirro Ligorio's affirmation that Giovanni Tarcagnola, whom Ligorio identified as Lucio Fauno, was the author of Palladio's book. Owing to the acute compilatory nature of the »Antichità di Roma« the question of authorial paternity is, in some of its aspects, a moot one.

What purpose would there be in publishing a book under Palladio's name on Roman antiquities and on the churches of Rome? Both works served to enhance the architect's growing reputation. One may ask if Trissino, before his death in 1550, encouraged Palladio to join the expanding ranks of architect-writers. Everyone knew from reading Vitruvius that the architect must also be a »man of letters«, »familiar with history«. In his »Quattro libri« Palladio wrote of Bramante, »huomo eccellentissimo, & osservatore de gli edificij antichi« and his »bellissime fabriche in Roma«. <sup>66</sup> He wrote of those who followed Bramante – of Michelangelo, Jacopo Sansovino, Baldassarre Peruzzi, Antonio da San Gallo, Michele da Sanmichele, Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari, Vignola, and Leone Leoni – all of whom, he states, were at once



excellent painters, sculptors and writers («eccellentissimi pittori, scultori, e scrittori insieme»). With books published under his name on the antiquities and the churches of Rome, works that spoke to many thousands of visitors to the city each year, Palladio established the credentials which justified his ancient name, Palladio, as an architect and man of letters – to be included among those followers of Bramante that he named – one accomplished in building, architectural theory and in the study of antiquity.

## NOTES

- 1 Andrea Palladio: *L'Antichità di Roma* di M. Andrea Palladio, raccolta brevemente da gli autori antichi, & moderni. Nuovamente posta in luce. Roma: Appresso Vincenzo Lucrino, 1554; Andrea Palladio: *L'Antichità di Roma* di M. Andrea Palladio, raccolta brevemente da gli autori antichi, & moderni. Nuovamente posta in luce. In Venetia: Per Mattio Pagan, 1554 (*CensusID* 222903); Ludwig Schudt: *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien/Augsburg 1930, pp. 379–386, who notes some 64 editions between 1554 and 1750; Giorgio E. Ferrari: *La raccolta palladiana e collaterale di Guglielmo Cappelletti al C.I.S.A. di Vicenza*, in: *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 18 (1976), pp. 483–490; *La raccolta palladiana* Guglielmo Cappelletti del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, ed. by Giovanni Maria Fara e Daniela Tovo, Vicenza 2001, pp. 134–144 (nos. 95–103).
- 2 Ottavio Cabiati: *Nota al Palladio*, a supplement fascicle to: *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Milano 1945 (anastatic reprint of the ed. Venezia: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570), p. 15; Giangiorgio Zorzi: *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959, p. 21; *Andrea Palladio: Scritti sull'architettura (1554–1579)*, a cura di Lionello Puppi, Venezia 1988, pp. 1–9.
- 3 See note 1.
- 4 Flavio Biondo: *Roma restaurata et Italia illustrata* di Biondo da Forlì, tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno, In Vinegia: Per Michele Tramezzino, 1542; Andrea Fulvio: *Antiquitates urbis*. Per Andream Fulvio Nuperrime aeditae, (Roma 1527); Andrea Fulvio: *Opera di Andrea Fulvio delle antichità della città di Roma, & delli edificij memorabili di quella*. Tradotta nuovamente di latino in lingua toscana per Paulo dal Rosso. Per Michele Tramezzino, 1543 (*CensusID* 61166); Lucio Fauno: *Delle antichità della città di Roma, raccolte e scritte da M. Lucio Fauno con somma brevità, & ordine, con quanto gli Antichi ò Moderni scritto ne hanno, Libri V*, In Venetia: Per Michele Tramezzino, 1548 (*CensusID* 62548); Lucio Fauno: *De antiquitatibus urbis Romae ab antiquis novisque auctoribus exceptis, & summa brevitate ordineque dispositis per Lucum Faunum, Venetiis: Apud Michaellem Tramezinum*, 1549 (*CensusID* 233522); Lucio Fauno: *Delle antichità della città di Roma, raccolte e scritte da M. Lucio Fauno con somma brevità e ordine, con quanto gli Antichi ò Moderni scritti ne hanno, libri V. Revisti hora, e corretti dal medesimo Autore in molti luoghi, con aggiungervi per tutto infinite cose degne. E con un Compendio di Roma Antica nel fine, dove con somma brevità si vede quanto in tutti questi libri si dice*, Venezia: Per Michele Tramezzino, 1552 (*CensusID* 229286); Lucio Fauno: *Compendio di Roma antica. Raccolto e scritto da M. Lucio Fauno con somma brevità, & ordine con quanto gli antichi ò moderni scritto ne hanno, in Venetia: Per Michele Tramezzino*, 1552. Privilegio: 1551, die 12. Decemb.: »il Compendio volgar di Roma antica di M. Lucio Fauno, Et la Roma intagliata in rame«; Bartolomeo Marliani: *Urbis Romae topographia*, Roma: In aedibus Valerij, dorici, & Aloisii fratris, Academiae romanae impressorum, 1544 (*CensusID* 61289); Bartolomeo Marliani: *Le antichità di Roma* di M. Bartolomeo Marliani cavalier di San Pietro, tradotte in lingua volgare per Hercole Barbarasa, in Roma: Per Antonio Blado. Ad instantia di M. Giovanni da la Gatta, 1548.
- 5 Palladio 1554 (note 1), fol. 23r–v.
- 6 Cf. Marliani, Barbarasa 1548 (note 4), fol. 102v: »Nel medesimo Vaticano, dove è il Giardino del Papa (chiamato Bel Vedere) vi sono infinite Statue portatevi da varii luoghi, & primieramente vi si vede la Statua del Fiume Nilo, la quale è circondata da varie sorte d'animali, che nascono in quel Fiume, evvi la Statua del Tevere, & appresso quella de la Lupa, à le cui poppe sono attaccati Romolo, & Remulo, sonovi, oltre di queste maravigliose Statue d'Apollo, di

- Venere, di Cupido, di Cleopatra, & ultimamente, il stupendo Laocoonte (del quale abbiamo parlato di sopra) & tutte de finissimi marmi».
- 7 Cf., for instance, the statue of »Marforio«, Palladio 1554 (note 1), fol. 13r and Fauno 1552 (note 4), fol. 47v (see also Lucio Mauro: *Le antichità della città di Roma brevissimamente accolte da chiunque ne ha scritto ò antico ò moderno*, Venezia: Ziletti, 1556, p. 19); the »Colonna Lattaria«, Palladio 1554 (note 1), fol. 19r and Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 46v; the »Tempio di Carmenta«, Palladio 1554 (note 1), fol. 18v and Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 47r; the »Equimelio«, Palladio 1554 (note 1), fol. 19r and Fauno 1552 (note 4), fol. 86v; the »Villa publica«, Palladio 1554 (note 1), fol. 19v and Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 86r–v; the »Vivario«, Palladio 1554 (note 1), fol. 20r and Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 76r; »Li horti«, Palladio 1554 (note 1), fol. 20r–v and Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 78v and also Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 72v.
  - 8 Zorzi 1959 (note 2); Lionello Puppi: *Palladio. Corpus dei disegni al Museo Civico di Vicenza*, Milano 1989.
  - 9 Palladio 1554 (note 1), fol. 7r; Marliani 1544 (note 4), p. 106; Marliani, *Barbarasa* 1548 (note 4), fol. 96v. In addition to the measurements of the »Cloacha massima«, Palladio gives measurements for the arches of the aqueduct of Claudius (fol. 7r), the »Sette sale« (fol. 8r), deriving from Marliani 1544, p. 81; the Circus Maximus (fol. 9r), cf. Fulvio 1527 (note 4), fol. LIIIr; the column of Trajan (fol. 11v), cf. Fauno 1552 (note 4), fol. 74r; the Antonine column, fol. 11v, cf. Marliani 1544 (note 4), p. 95; the obelisks (fol. 12v), cf. »Publius Victor« (in Roberto Valentini, Giuseppe Zucchetti: *Codice topografico della città di Roma I*, Roma 1940, p. 251); the Pantheon (fol. 23r), cf. Marliani 1544 (note 4), p. 102. For the measured drawings after antique temples that Palladio made during his Roman sojourn, which are published in the last book of his »Quattro libri dell'architettura«, Venetia: Appresso Dominico de' Franceschi, 1570, Palladio used the Vicentine foot (IV, p. 10). See also Book I, p. 6, for his measurement of ancient buildings.
  - 10 Flavio Biondo: *Roma trionfante di Biondo da Forli. Tradotta pur hora per Lucio Fauno di Latino in buona lingua volgare*, Venetia: Per Michele Tramezzino, 1544 (Ed. pr.).
  - 11 Biondo 1544 (note 10), preface; Erna Mandowsky, Charles Mitchell: *Pirro Ligorio's Roman antiquities. The drawings in the MS XIII.B.7 in the National Library in Naples*, London 1963, p. 14.
  - 12 For Varro, his writings and his sources, see Paulys *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearb. begonnen von Georg Wissowa, Stuttgart, Supplementbd. VI, 1935, Sp. 1172–1277, »ad vocem« »Terentius Varro, Marcus«.
  - 13 Biondo 1544 (note 10).
  - 14 See above, note 4.
  - 15 Ibid.
  - 16 Biondo 1544 (note 10). Tramezzino's dedication is an important source for Michelangelo; his address to the master of the three arts of painting, sculpture and architecture is informed and articulate and anticipates Giorgio Vasari's »Proemio« to the *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550.
  - 17 Palladio 1554 (note 1), fols 27v–28r; Biondo 1544 (note 10), fol. 285r–v.
  - 18 Angelo Mazzocco: *Biondo Flavio and the antiquarian tradition*, Ph.D. Diss., University of California, Berkeley 1973, esp. pp. 108–110; 121–130 (Chapter IV: Complementarity of the Roma Instaurata and the Roma Triumphans).
  - 19 Margaret Daly Davis: *Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, ed. by Georg Satzinger, Münster 2004, pp. 367–398.

- 20 Jacopo Strada: *Epitome thesauri antiquitatum...*, ex Musaeo Jacobi Stradi de Mantuani Antiquarij, Lyon: J. de Tourmes, 1553.
- 21 Enea Vico: *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri, ove si dimostrano notabil errori di scrittori antichi, e moderni, intorno alle Historie Romane*, In Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1558.
- 22 Guillaume Du Choul: *Discours de la religion des anciens romains, escript par Noble Seigneur Guillaume du Choul... et illustré d'un grand nombre de medailles, & de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques...*, A Lyon: De l'imprimerie di Guillaume Rouille, 1556 (CensusID 63759).
- 23 *Ibid.*, pp. 214–219.
- 24 *Ibid.*, pp. 226–255.
- 25 Guillaume Du Choul: *Discours sur la castramentation et discipline militaire des romains*, Lyon: De l'imprimerie de Guillaume Rouille, 1567.
- 26 The archaeological programme was outlined by Claudio Tolomei in his letter to Agostino de' Landi, 14 November 1542. It was published and thus made available to the wide public of antiquarians already in 1547 (*Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venezia: Giolito de' Ferrari, 1547, fols 105v–109r; *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. by Paola Barocchi, III, Milano/Napoli 1972, pp. 3037–3046). For the Vitruvian Academy and its programme see Margaret Daly Davis: *Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposions*, 8.–10. Sept. 1986 in Coburg, ed. by Richard Harprath and Henning Wrede, Mainz 1989, pp. 185–199; *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek, 1500–1700*, exhibition catalogue Wiesbaden, ed. by ead., Wiesbaden 1994.
- 27 Tolomei (ed. Barocchi, 1972) (note 26), pp. 3042–3043.
- 28 *Ibid.*, pp. 3044–3045.
- 29 *Ibid.*, pp. 3043–3044.
- 30 *Ibid.*
- 31 For Ligorio's volumes, see especially Mandowsky, Mitchell 1963 (note 11); Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583)*, Köln 2000. In the dedication of Ligorio's »*Libro delle Antichità di Roma*« (Venezia: Per Michele Tramezzino, 1553) to Ippolito d'Este, the publisher, Michele Tramezzino, wrote that Ligorio was about to publish forty books on the Roman antiquities: »... Il quale (Ligorio) è per dare presto anco in luce quaranta Libri, ne' quali si riserba la narratione del rimanente delle cose di Roma«.
- 32 Mandowsky, Mitchell 1963 (note 11), *passim*.
- 33 David Coffin: *Pirro Ligorio on the nobility of the Arts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), p. 191, who writes that the organization and coverage of the Neapolitan manuscripts recall the plan of the Vitruvian Academy and that it is very possible that Ligorio's manuscripts were inspired by the Vitruvian Academy. Howard Burns: *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 12 (1965–66), p. 246, note 4, who notes that Ligorio was in contact with the circle around Claudio Tolomei ca. 1543 and »this contact may well account for the similarity between the range of Ligorio's antiquarian writings, and the programme of studies outlined by Tolomei in his letter of 1542«; *idem*: *I disegni di Palladio*, in: *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 15 (1973), pp. 169–191; esp. p. 187, note 12. If Palladio and Ligorio met as early as 1541 is not certain; it is the case, however, that they knew each other from the time of Palladio's second visit in 1545 (*ibid.*, p. 173). Schreurs 2000 (note 31), pp. 29 and 394 (No. 321), who records an inscription given by Palladio to Ligorio (»la quale mi portò il Palladio Architetto«).

- 34 Cassiano dal Pozzo, in fact, regarded Ligorio's work as basic to the conception and organization of his »Museo cartaceo«. Francesco Solinas, Anna Nicolò: Cassiano dal Pozzo and Pietro Testa. New documents concerning the Museo cartaceo, in: Pietro Testa, 1612–1650. Prints and drawings, exhibition catalogue Philadelphia, ed. by Elizabeth Cropper, Philadelphia 1988, pp. lxvi–lxxxvi; esp. pp. lxx–lxx; Francesco Solinas: Percorsi puteani. Note naturalistiche ed inediti appunti antiquari, in: Cassiano dal Pozzo. Atti del Seminario internazionale di studi, Roma 1989, pp. 95–129; esp. p. 109, nota 52. For Ligorio's importance in the 17th century see also Celsius Cittadinus: Annotationi sopra il Libro delle antichità, & Paradossi di Pirro Ligorio, in: Fioravante Martinelli: Roma ricercata nel suo sito e nella scola di tutti gl'Antiquarij, Venetia: Per il Brigonci, 1664, pp. 424–431.
- 35 For Trissino and Palladio: Vita di Andrea Palladio scritta da Paolo Gualdo, ed. by Giangiorgio Zorzi, in: Saggi e memorie di storia dell'arte 2 (1958–59), pp. 91–104; esp. p. 93; Bernardo Morsolin: Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI, 2.a ed., corretta e ampliata. Firenze: Successori Le Monnier, 1894, »ad indicem«; Rudolph Wittkower: Architectural principles in the age of humanism, London 1962, pp. 57–69.
- 36 Lionello Puppi: Un letterato in villa. Giangiorgio Trissino a Cricoli, in: Arte veneta 25 (1971), pp. 72–91; id.: Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI, Vicenza 1973, pp. 79–86; Manuela Morresi: Giangiorgio Trissino, Sebastiano Serlio e la villa di Cricoli. Ipotesi per una revisione attributiva, in: Annali di architettura del Centro Palladio di Vicenza 6 (1994), pp. 116–134. For the drawing in the Biblioteca nazionale di Brera, showing Trissino's ideal reconstruction of a Roman house with the annotations »Vestibulum«, »Atrium Impluvium«, »Cavedam« and »Peristilium«, see Puppi 1971 (note 36), p. 81.
- 37 Giangiorgio Trissino, in: Scritti d'arte del Cinquecento, ed. by Paola Barocchi, 3 vols, Milano/Napoli 1971–1977, vol. 3, 1977, pp. 3032–3036.
- 38 Giangiorgio Trissino: L'Italia liberata da Gothi del Trissino. Stampata in Roma per Valerio e Luigi Dorici. A petizione di Antonio Macro Vicentino, 1547, fol. 80r–v: »E quel cortile è circondato intorno / Di larghe logge, con colonne tonde, / Che son tant'alte, quanto è la largheza / Del pavimento, e sono grosse anchora / L'ottava parte, & piu, di quella alteza. / Et han sovr'esse capitei d'argento / Tant'alti quanto la colonne e grossa; / Et sotto han spire di metallo, che sono / Per la metà del capitulo in alto. / Queste sustengon li epistili immensi, / Sopra cui si riposa il palco d'oro.« There follows a description of the »logge historiate« and a description of the life in the villa.
- 39 Ibid. The plan of Rome precedes the nineteenth book and is entitled: »Porte valli et altri [l]uoch d[e] la Roma dissegnata«. Trissino enumerates seventeen city gates, ten hills, two campi, the Castel Sant'Angelo, or tomb of Hadrian, the Mausoleo of Augusto, three circuses, the colosseum, three baths, six bridges, nine valleys, the Roman Forum, and three churches.
- 40 Ibid. Between fols 112v and 113r is found his plan of the castramentation: on the reverse, his »Dikiarazione de la castramentazione oltrascritta« which elencates twenty-six parts of the military camp, for example the »pretorio«, »piazza de i tribuni«, »tende de i tribuni«, etc.
- 41 I commentari di C. Giulio Cesare con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallationi delle città, & di molte altre cose notabili descritte in essi. Fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge, la cognition dell'historia. In Venetia: Appresso Pietro de' Franceschi, 1575, Proemio; Puppi 1988 (note 2), pp. 173–196; esp. p. 189.
- 42 Zorzi 1959 (note 2), p. 17; Morsolin 1894 (note 35), p. 272.
- 43 Zorzi 1959 (note 2), p. 17. Palladio's last visit to Rome was in 1554, the year of the publication of »L'Antichità di Roma«. The date of the composition of »L'Antichità di Roma« is not known; a terminus post quem, however, is 1549, the date of completion of the Sala Paolina by Michelangelo. In one of the last chapters, »Del Palazzo Papale, & di Belvedere«, Palladio (fol. 30r) recounts of Paul III's works of that year in the Vatican (cited here in text above).

- 44 Morsolin 1894 (note 35), p. 282 (Bologna, 19 September 1541).
- 45 For Tolomei, Manzuoli and the Vitruvian Academy see M. Daly Davis 1989 (note 26); eadem 1994 (note 26).
- 46 Luigi Sbaragli: Claudio Tolomei, umanista senese del Cinquecento: la vita e le opere, Siena 1939, Chapter I.
- 47 Ibid. For Trissino and Tolomei see also Girolamo Tiraboschi: Storia della letteratura italiana VII, Milano 1824 (for Trissino) and VII, pp. 214; 780; 1962; 2301 f. (for Tolomei); Manfredo Tafuri: L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo, Roma 1966, pp. 190 ff.; idem: L'idea dell'architettura nella letteratura teorica del Manierismo, in: Bollettino del C.I.S.A. 9 (1967), pp. 369–384; Lionello Puppi: Andrea Palladio, Milano 1999, p. 23, note 40.
- 48 Morsolin 1894 (note 35), p. 232 and Doc. LXVIII.
- 49 Schreurs 2000 (note 31), p. 395, nr. 322.
- 50 Mandowsky, Mitchell 1963 (note 11), p. 20, who write significantly of Tramezzino as »the promulgator of what might be called the ›new archaeology‹ – the up-to-date scholarly productions of the Roman circle of antiquaries to which Ligorio belonged«. Alberto Tinto: Annali tipografici dei Tramezzini, Venezia/Roma 1968. (Civiltà Veneziana: annali della tipografia veneziana del Cinquecento 1). Francesco Ehrle (cited by Tinto) writes of the literary sodalities in Rome that met in the editing house of Michele Tramezzino's brother Francesco (Francisco Ehrle: Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma del 1551 di Leonardo Bufalini, Città del Vaticano 1908, pp. 27–28).
- 51 Tramezzino's publication of »*Alcuni opusculetti de le cose morali del divino Plutarco in questa nostra lingua nuovamente tradotti*« (1543) does not name the translator, see Tinto 1968 (note 50), no 25.
- 52 Delle istorie del mondo di M. Giovanni Tarcagnota, lequali contengono quanto dal principio del Mondo è successo, fino all'anno 1513, cavate da piu degni, & piu gravi autori, & che abbino nella lingua Greca, ò nella Latina, Venezia: Tramezzino, 1562 (Ed. pr.).
- 53 Margaret Daly Davis: Two early »Fundberichte«: Lucio Fauno and the study of antiquities in Farnese Rome, in: Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venezia 2001, pp. 525–532. Fauno was first identified as Tarcagnota by Bartolomeo Chioccarello in 1780 on the basis of Tramezzino who referred to »Lucio Fauno Caetano«. Bartolomeo Chioccarello: De illustribus scriptoribus qui in civitate et Regno Neapolis ab orbe condito ad annum usque MDCXXXVI floruerunt, Neapoli: Ex officina Vincentii Ursini, 1780, pp. 350–351: »ad vocem« »Joannes Tarchanioto«. Fauno is identified as »Lucio Fauno Gaetano...« (from Gaeta) in the printing privilege of »Roma ristaurata et Italia illustrata di Biondo da Forlì«, Biondo, Fauno 1542 (note 4), fol. iiir.
- That Fauno and Tarcagnota are the same is perhaps also indicated by the translations of Plutarch, published by Tramezzino, by both Fauno and Tarcagnota (see »infra«). Both the Biblioteca Nazionale Marciana (Venice) and the Bibliotheca Apostolica Vaticana (Vatican City) have catalogued Lucio Fauno's publications under Giovanni Tarcagnota.
- 54 Giovanni Tarcagnota: Delle istorie del mondo di M. Giovanni Tarcagnota, lequali contengono quanto dal principio del Mondo è successo, fino all'anno 1513, cavate da piu degni, & piu gravi autori, & che abbino nella lingua Greca, ò nella Latina scritto. Al Gran Duca di Toscana. Con l'aggiunta di M. Mambrino Roseo, & dal Reverendo M. Bartolomeo Dionigi da Fano, fino all'anno 1582. Venezia: Appresso i Giunti, 1585. 3 vols (Ed. pr. Venice: Tramezzino, 1562, with dedication to Cosimo de' Medici).
- In Parte II, Libro III and IV, the author treats many Roman monuments built by the emperors and shows great familiarity with their locations and remains, for example: p. 80: »E giunto in Roma insieme con Vespasiano suo padre, con maravigliosa pompa, e con tutti questi prigioni menati legati dinanzi al carro trionfo; e gli fu di questa vittoria drizzato in

Roma un'arco trionfale di marmo, che vogliono, che fosse il primo, che in segno delle vittorie sue, a Capitano alcuno vi si drizzasse. E vi si vede insino ad oggi presso S. Maria Nuova con una parte della pompa del trionfo scolpito.«

p. 81: »Egli (Vespasiano) quasi che haveße in tranquila pace, e quiete l'Imperio recato, edificò con incredibile celerità presso al Foro, il meraviglioso e bel tempio della Pace, le cui gran ruine fino a oggi presso S. Maria Nuova si veggono. ... Edificò nel mezzo di Roma l'Anfiteatro, che dal Colosso, che quivi presso, e fu la porta della casa aurea di Nerone era, oggi chiamato il Coliseo, & una minima particella, che se ne vede oggi in pie, dà da considerare con gran meraviglia il resto.«

p. 120: »Fece anco Severo le Terme, che da lui furono Severiane dette; & il Settionio, che egli per un sepolcro edificò, e che dall'havere sette zone, & ordini di colonne questo nome hebbe. Non ne ha oggi più che tre sole, & è quasi per andare in ruina.«

p. 124: »Edificò in Roma le Terme, che da lui furono Antoniane dette; & hoggi guasta la voce Antignane le chiamano. Furono bellissime, come fino a oggi se ne veggono meravigliosi vestigij. Edificò anche un bellissimo portico, che dal nome di suo padre Severiano il chiamò.«

- Further examples on pp. 90; 95; 119.
- 55 Tinto 1968 (note 50), no. 26. A terminus ante quem of 1513 or 1518 can be established for Tarcagnota's birth. In his »Delle istorie del mondo«, Liber III, p. 93, Tarcagnota wrote of the translation of Plutarch that he had made »non havendo ancora venticinque anni, recai nella lingua nostra«. This is either the translation of the compendium of Plutarch's »Lives« published by Tramezzino in 1543 (translated by Fauno) or the »Seconda parte de le cose morali di Plutarco; recate in questa nostra lingua, da Giovanni Tarchagnota«, published by Tramezzino in 1548.
- 56 Ligorio 1553 (note 31).
- 57 Lucio Mauro, the third antiquarian mentioned by Ligorio, is the author of »Le antichità della città di Roma« of 1556 (note 7), to which was appended Ulisse Aldrovandi's »Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi & case si veggono«. Almost nothing seems to be known about Lucio Mauro. In a manuscript notice by Aldrovandi which dates to the 1590's, »Praefatio ad lectorem in librum de statuis«, Aldrovandi records that his book on statues had been appended by the editor to Lucio Mauro's work on the antiquities. Aldrovandi also records there that he presented Lucio Fauno »alcune osservazioni« that he had composed on the antiquities of Rome. (Elia Carrara: La nascita della descrizione antiquaria, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni 4. Ser. 6* (1998), pp. 31–50, Appendix, p. 50). In an earlier notice Aldrovandi records that he discussed the antiquities with Lucio Mauro in the publisher Ziletti's »officina« (Daniele Gallo: *Ulisse Aldrovandi, »Le statue di Roma« e i marmi romani*, in: *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée* 104, 2 (1992), p. 483, n. 16, with earlier literature). John Addington Symonds, *Renaissance in Italy*, 7 vols, London 1897–1900, vol. 2, 1900, p. 320, notes Mauro's burlesque »on Beans and Priapus« but gives no source.
- 58 See note 4 and Daly Davis 2001 (note 53).
- 59 Andrea Palladio: *Descrizione de le chiese, stationi, indulgenze & reliquie de corpi sancti, che sonno in la Città de Roma. Brevemente raccolta da M. Andrea Palladio & novamente posta in luce. Con gratia & privilegio per anni diece. In Roma: Appresso Vincentio Lucrino, 1554.* In the preface Palladio refers to his book on the antiquities: »Havendovi io descritto in un'altro mio libro l'antiquità de la Città di Roma, con quella diligenza & brevità, che per me s'è potuta maggiore, ho voluto anchora per più intiera vostra sodisfatione, & consolatione descrivervi le cose sacre di essa Città, in quel modo che hora si trovano: conciosia che le memorie che di loro per adietro ne i libri loro son state fatte, al presente in molte parti non rispondeno al vero, eßendo esse cose sacre, & per le guerre, & per gli incendij, & ruine passate et edifica-

- tioni di nuove Chiese Hospitali, & Confraternità mutate, et trasportate da luogo a luogo.«  
A facsimile edition was published in Vicenza: Centro internazionale di studi di architettura  
Andrea Palladio, 2000 (introd. by Lionello Puppi).
- 60 Biondo 1544 (note 10), fols 381v–384r.
- 61 Fulvio, Dal Rosso 1543 (note 4), fols 214v–217v: »Delle basiliche, & de templi edificati da i  
christiani«.
- 62 Le cose maravigliose della città di Roma con le reliquie, e le indulgentie de di in di, che sono  
in tutte le chiese, di essa tradotte di Latino in Volgare [In Vinegia: Per Gulielmo da Fonta-  
neto, 1544].
- 63 Andrea Palladio: *The Churches of Rome*, ed. by Eunice D. Howe, Binghamton, N.Y. 1991,  
esp. pp. 32–40, for its derivative nature.
- 64 Giacomo Lauro: *Antiquae urbis splendor, hoc est Praecipua eiusdem templa, amphitheatra,  
theatra, circi, naumachiae, arcus triumphales, mausolea aliaque sumptuosiora aedificia pom-  
pae. item triumphalis et colossaeorum imaginum descriptio. Opera & industria Iacobi Lauri  
Romani in aes incisa atque in lucem edita. Romae: L'Autore 1630.*
- 65 In Roma: Per Andrea Fei, 1627. A spese di Pompilio Totti Libraro.
- 66 Palladio 1570 (note 9), Book IV, Chapter XVII: »Del Tempio di Bramante«.

#### PHOTOGRAPHIC CREDITS

Andrea Palladio: *L'Antichità di Roma*, Roma 1554, by courtesy of Kunsthistorisches Institut in  
Florenz, Max-Planck-Institut.



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

LOTHAR SICKEL

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> *Venus pflegt den verwundeten Adonis, Sarkophagrelief (Ausschnitt), Mantua, Palazzo Ducale*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ANMERKUNGEN

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

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

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

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

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





VOM LANGEN LEBEN DER BILDER. WAHRNEHMUNG DER  
SKULPTUR UND IHRER REPRODUKTIONSVERFAHREN IN DER  
KLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE DES 19. JAHRHUNDERTS\*

STEFANIE KLAMM

DIE PLURALITÄT DER TECHNIKEN

Als objektbasierte Wissenschaft muss die Klassische Archäologie ihre materiellen Untersuchungsgegenstände nicht nur am Auffindungs- oder Aufbewahrungsort dem wissenschaftlichen Diskurs zur Verfügung stellen können – auch wenn eine unmittelbare Autopsie der Originale stets zu bevorzugen wäre, kommt sie nicht umhin, immer wieder auf Reproduktionen zurückzugreifen, um trotz der geographischen Zerstreuung ihrer Objekte eine vergleichende Forschung zu ermöglichen. Abbildungen wurden und werden dadurch, in Abwesenheit von Originalen, als Grundlage der Forschung instrumentalisiert.

Wann und auf welche Weise sich Archäologen der Abbildung von Objekten bedienten oder warum und mit welcher Begründung sie im Laufe der Fachgeschichte bestimmte Verfahren bevorzugten oder ablehnten, steht jedoch auf einem anderen Blatt. Denn die Archäologie hatte durchaus die Wahl: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen Zeichnung oder Gipsabguss annähernd gleichberechtigt neben der Fotografie als Darstellungsmittel, die erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Abbildungspraxis wirklich zu dominieren begann.<sup>1</sup>

Die methodischen Unterschiede zwischen Fotografie und Zeichnung bestimmten die Diskussion um die Abbildungen innerhalb des Faches von Anfang an. Die Wahl der Abbildungsverfahren und der sich zunehmend verbreitende Einsatz der Fotografie waren nicht nur eine Frage der rasch voranschreitenden technischen Entwicklung, sondern ebenso eine der wissenschaftlichen Methodik. Die Entscheidung für die eine oder andere Abbildungstechnik war dabei fast nie eine absolute, sondern ging einher mit vielschichtigen und detaillierten Überlegungen, die von der Art des Objekts, der persönlichen Herangehensweise und den jeweiligen Zielsetzungen der Forschung abhingen. Die Archäologen bedienten sich oft, je nach Bedarf, ganz unterschiedlicher Techniken, so dass für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Pluralität von Reproduktionstechniken kennzeichnend ist.

Um diesen eher langwierigen Medienwandel nachvollziehen zu können, empfiehlt sich ein Blick auf einen der prominentesten Vertreter des deutschsprachigen Faches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Visualisierungskonzepte auf das Engste mit Fragen der wissenschaftlichen Epistemologie verbunden sind: Heinrich Brunn (1822–1894). An seinem Beispiel kann die Komplexität archäologischer Entscheidungen für oder gegen unterschiedliche Visualisierungsverfahren deutlich werden. Brunn hat sich in wegweisender Form mit antiker Skulptur und mit stilkritischen Fragen als wesentlichen Bereichen antiker Kunstgeschichte beschäftigt. Die Medienfrage war für ihn dabei eine entscheidende.

#### DAS BILD ALS EINGRIFF

Heinrich Brunn war von 1857 bis 1865 Zweiter Sekretär des Instituto di Corrispondenza Archeologica in Rom, dem späteren Deutschen Archäologischen Institut. 1865 wurde er nach München auf einen der ersten Lehrstühle berufen, der ausschließlich der Klassischen Archäologie gewidmet war.<sup>2</sup> Als einer der frühesten Fachvertreter thematisierte Brunn in seinen Veröffentlichungen auch methodische Probleme der Fotografie. So diskutierte er ihr Verhältnis zur Zeichnung in einem 1876 erschienenen Aufsatz, der den archaischen Bronzekopf des Berliner Museums zum Gegenstand hatte.<sup>3</sup> Brunn beschäftigte sich darin exemplarisch mit dem Problem der Wiedergabe antiker Plastik. Er beabsichtigte zunächst, eine »nach dem Gypsabguss genommene heliotypische Abbildung zu publiciren«, jedoch

»stellte es sich sofort klar heraus, dass die Bemerkungen, welche ich unter Benutzung eines Gypsabgusses über die plastischen Formen des Kopfes niederzuschreiben beabsichtigte, für den Leser durchaus unverständlich bleiben, ja mit dem, was die Photographie zeigte, in bestimmtem Gegensatz stehen würden.«<sup>4</sup>

Brunn führte weiter aus, dass das Gesicht im Gips schmal und scharf begrenzt erscheine, während in der Fotografie, die ihm vorlag, seine Formen breit, verschwommen und rundlich wiedergegeben seien. Die beigefügten Tafeln belegen dies. Zum einen zeigen die auf zeichnerischen Vorlagen beruhenden Lithografien eine leicht nach rechts verschobene Vorderansicht und eine Profilansicht, zum anderen sind die Grauwerte besser verteilt (Abb. 1). Der Aufbau des Gesichts lässt sich klarer ableiten, weil wesentliche Gliede-

zungspunkte und damit die Konturen (Wangenknochen, Nasenbein, Kinn sowie Brauenbögen) mittels Schattierungen dunkel betont wurden.

Dagegen zeigt die als Lichtdruck reproduzierte Fotografie nur eine Frontalansicht (Abb. 2). Die Kontraste fehlen, der Lichtdruck wirkt flach und unkonturiert. Die herausgehobenen Teile des Gesichts, wie Kinn, Wangen und Stirn, erscheinen zu hell, wodurch die Konturen nicht sichtbar sind. Generell ist der Kopf durch eine – anscheinend auf den verwendeten Apparat oder dessen Linsensystem zurückzuführende – optische Verzerrung in die Breite und Fläche gezogen. Er ist daher in seiner Körperlichkeit schlechter fassbar als in der Lithografie.

Diese Wirkung war Brunn schon mehrfach bei größeren fotografischen Abbildungen aufgefallen. Deshalb handelte es sich seiner Meinung nach wohl »um allgemeinere, tiefer liegende Schäden, welche das ganze Reproduktionsverfahren für gewisse archäologische Aufgaben als ungeeignet, ja schädlich erscheinen lassen müssen.«<sup>5</sup> Auch eine Änderung der Einstellung von Objekt und Apparat sowie eine Beschränkung der Öffnung des Objektivs, um die Verzerrung zu verhindern, könne das Problem nicht lösen. Denn dadurch würde die Lichtwirkung vermindert; in der Folge würde die Fotografie ihre räumliche Wirkung durch die Abstufungen der Schatten verlieren. Damit ginge aber gerade jene Plastizität der Formen verloren, auf die es bei den stilanalytischen Versuchen ankam.<sup>6</sup>

Deutlicher konnte eine Kritik an den Möglichkeiten der fotografischen Wiedergabe plastischer Bildwerke kaum ausfallen. Zumindest für derartige Objekte dürfte Brunn die Fotografie als ungeeignet erschienen sein, da sie mit zu großen Unsicherheiten behaftet war; die Zeichnung dagegen überzeugte vollkommen, da für sie »die Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umriss verbürgt werden« konnte.<sup>7</sup> Die zeichnerische Wiedergabe eignete sich also eher für die zuverlässige wissenschaftliche Abbildung von Skulpturen als die Fotografie; dass die größere Plastizität der Lithografie auf der Zeichnungsvorlage beruhte, also auf einem Eingriff des Zeichners, blieb in dieser Logik ein zu vernachlässigender Punkt; ja, der Eingriff wurde methodisch sogar zwingend und notwendig. Nur er konnte formale Eigenschaften der Objekte herausarbeiten und hervorheben; für die Methode der Formanalyse war die so gewonnene »Plastizität« der Darstellung von entscheidender Bedeutung.<sup>8</sup>

Diese Bevorzugung der zeichnerischen Linie war ein charakteristisches Motiv in der Entstehungsgeschichte der Archäologie. Nicht nur blieb seit dem späten 18. Jahrhundert die Umrisszeichnung oder eine besonders linienbe-

1 *Archaischer Bronzekopf, Lithografie nach Zeichnung, Brunn 1876, Taf. 3*

tonte Zeichentechnik geläufig, sie war vielmehr eine Form der Anschauung.<sup>9</sup> Untrennbar ist diese Auffassung mit dem Namen Johann Joachim Winckelmanns verbunden: Die Linie als Begrenzung und Formgebung definiert in Winckelmanns Augen die Figur bzw. den Körper: »die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt«. <sup>10</sup> In der von ihm geprägten klassizistischen Kunsttheorie ist allein die Umrisslinie Trägerin von Wahrheit und Schönheit und erzeugt zugleich mit der Form das Abbild der Gegenstände. <sup>11</sup>

Doch diese Anschauung stand zugleich im größten denkbaren Kontrast zur Fotografie. Fotografie, wie Brunn sie versteht, hat keine zeichnerische Linie. Die ausdrückliche Bevorzugung der zeichnerischen Linie in der archäologischen Darstellung hat ihre Wurzeln dagegen weit früher, in der frühneuzeitlichen theoretischen Kontroverse um den Vorrang von ›disegno‹ oder ›colore‹. Hier wurde die Komposition oder Konzeption eines Kunstwerks, die sich in der Zeichnung manifestierte – der ›disegno‹ –, der Farbgebung – dem ›colore‹ – gegenübergestellt. In einer solchen Lesart hätten Zeichnung und Umrissfixierung eine größere konstitutive Rolle für das Bild als die Farbe. Die Zeichnung wurde zum sichtbaren Ausdruck und zur eigentlichen Formulie-

2 *Archaischer Bronzekopf,*  
*Lichtdruck nach Fotografie,*  
*Brunn 1876, Taf. 4*

rung der Konzeption eines Werkes – seiner Idee – durch den Künstler, die mit dem Intellekt verbunden sei.<sup>12</sup>

In späteren archäologischen Abbildungen kommt das Vorherrschen einer solchen Auffassung deutlich zum Ausdruck, etwa in der Bevorzugung von Front- und Profilansichten, die in Zeichnungen erfasst und bei denen bis auf den Schattenwurf kaum Elemente der Binnengliederung wiedergegeben wurden.<sup>13</sup> Vor diesem Hintergrund könnte ein zunehmender Einsatz der Fotografie also auch einem Wechsel in den ästhetischen Grundpositionen entsprechen. Anders ausgedrückt: Die Fotografie begleitete die Abwendung vom Ideal und die Hinwendung zum individuellen Objekt, seinen Oberflächen und Unregelmäßigkeiten.

Neben den zweidimensionalen Abbildungstechniken, die auf der zeichnerischen Linie bzw. fotografischen Fläche beruhen, stellt der dreidimensionale Gipsabguss ein wichtiges Reproduktionsmittel dar, das die räumliche Form des Objekts, sein Volumen und seine plastische Oberflächenmodellierung wiederzugeben vermag, bei einer Reduktion um alle anderen Eigenschaften.<sup>14</sup> Das zeichnet den Gipsabguss gegenüber der zweidimensionalen Darstellung aus, er wurde darum auch vor allem für rundplastische Werke wie Skulpturen und Reliefs verwendet. In seiner »Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München« forderte Heinrich Brunn die Einrichtung einer solchen Sammlung nach historischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten gemäß den Erfordernissen der archäologischen Methode, die ein vergleichendes Sehen der Objekte notwendig machte:<sup>15</sup>

»Zu gründlicher und umfassender Bildung gehört die Kenntnis des an den verschiedensten Orten zerstreuten Besten jeder kunstgeschichtlichen oder stilistischen Kategorie. Eine solche Vereinigung des Besten ist aber ermöglicht durch Gipsabgüsse, die für das Studium die Originale in den meisten Beziehungen ersetzen, ja in manchen Fällen selbst neben den Originalen kaum entbehrt werden können.«<sup>16</sup>

Es ließen sich also durch die leichtere Handhabung der Gipse Objekte, die im Original an weit voneinander entfernten Orten aufbewahrt wurden oder sich an schwer zugänglichen Stellen befanden, im Abguss nebeneinander stellen und dienten somit einem vergleichenden Sehen in der Methodik Brunns. Gipsabgüsse stellten in seinen Augen darüber hinaus einen adäquaten Ersatz für die originalen Objekte dar, während andere Formen von Reproduktionen demgegenüber das Wesen eines plastischen Bildwerkes nicht wiederzugeben in der Lage seien. »Zwar das Äußerliche statuarischer Typen und Kompositionen läßt sich auch an Abbildungen erläutern. Aber das Wesen der griechischen Idealbildung, [...] muß an der plastischen Form des Originals oder des Abgusses studiert werden.«<sup>17</sup> Für diesen Zweck schienen sich Fotografien und Zeichnungen beide aufgrund ihrer Zweidimensionalität nicht zu eignen:

»Denn die Geschichte der Plastik nur nach Abbildungen gründlich und erfolgreich zu lernen ist ungefähr ebenso unmöglich, als es sein würde, klassische Literatur nur nach Übersetzungen zu behandeln.«<sup>18</sup>

Das Verhältnis der zweidimensionalen Reproduktionstechniken zum Abguss wird dort deutlich, wo dieser als gleichwertig neben dem Original erscheint.

Denn aufgrund des Herstellungsverfahrens, bei dem die Form direkt vom Gegenstand abgenommen wird, wurde der Abguss als »mechanisch«, das heißt ohne menschliche Einwirkung erstellt, angesehen. Dies ist eine unter Archäologen noch heute verbreitete Auffassung: so sei der Abguss ein »mechanisch hergestelltes Abbild eines Originalwerkes. Von meist geringfügigen Abweichungen im Gesamtvolumen abgesehen, stellt dieses Abbild die plastische Form einer Originalskulptur im Maßstab 1 : 1 dar.«<sup>19</sup>

Diese Herstellung eines »zweiten Originals«, verbunden mit einer angenommenen absoluten Übereinstimmung in der Form, hat auch bei Brunn zur bevorzugten Verwendung des Gipsabgusses geführt.<sup>20</sup> In den Abbildungen seiner Aufsätze sind die Vorlagen häufig nicht die möglicherweise sogar erreichbaren Originale, sondern deren Abgüsse.<sup>21</sup> Gipsabgüsse waren für Brunn auch für präzise Rekonstruktionen unverzichtbar: Für die Wiederaufstellung der Giebelgruppen des Apahiatempels in Ägina hielt er ein Modell in Originalgröße mit Gipsabgüssen der Skulpturen unter genauer Berücksichtigung des Materials und seiner Verwitterungsspuren für notwendig – um so die räumliche Wirkung besser beurteilen zu können, als dies mit Hilfe von Fotografien je möglich gewesen wäre.<sup>22</sup>

#### VOM ABGUSS ZUM ABBILD

Ein weiterer wichtiger Punkt für die Bevorzugung des Gipsabgusses durch Brunn lag in der Bewertung des stofflichen Eigenwerts des weißen, strukturlosen Gipses (auch wenn Brunn sich nicht selbst direkt dazu äußerte). In der Diskussion des 18. und 19. Jahrhunderts wurde der ideelle Wert eines Gipsabgusses sogar über den eines Marmor-Originals gestellt, da in ihm die reine, plastische Form, ohne Oberflächenreiz oder Farbe, verkörpert werde.<sup>23</sup> Der Abguss zeige am besten die scharfe lineare Kontur. In dieser Hinsicht erfüllte er dieselben Zwecke wie die zeichnerische Linie.<sup>24</sup> Diese Einschätzung der Abgüsse führte zurück zu Winckelmann und dessen Bevorzugung der reinen Form als Ausdruck des wahrhaft Schönen. Dagegen

»trägt die Farbe zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt [...], so wird auch ein Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch schöner, als er in That ist, erscheinen, so wie wir sehen, dass alle

neu in Gips geformte Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen«. <sup>25</sup>

Deshalb erschien blendend weißer oder blassgelb gefärbter Gips am besten geeignet, Schönheit und die in ihr enthaltene Wahrheit als Ausdruck der wahren und vollkommenen Form zu verkörpern. Er zeige dem ungeübten Auge das »Urbild« sogar reiner als das fragmentarische Originalwerk mit den Zufälligkeiten der Erhaltung und des Materials, da der Gips nicht wie Marmor wegen eines durch Politur erzeugten Glanzes ein zerstreutes, falsches Licht geben würde oder durch Oxidierung oder Patina der Oberfläche entstellt sei. Analog zur Betonung der Umrisslinie in der Zeichnung abstrahiere der Gips von Zufälligkeiten der Oberfläche; er konnte daher als ein vornehmes Erkenntnismittel gelten. <sup>26</sup>

Gerade dieser Umstand jedoch, dass bei einem Abguss »alle optischen Effekte, die gliedernden und akzentuierenden Besonderheiten in der Oberfläche eines originalen Kunstwerks ausgeschaltet« sind, <sup>27</sup> spielte in der zunehmenden Kritik an Gipsabgüssen gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine große Rolle. So schreibt Adolf Michaelis, Archäologe und Leiter der Abgusssammlung in Straßburg:

»Wie sehr die kalte kreidige undurchsichtige Oberfläche des Gipses nicht bloß den Gesamteindruck der abgegossenen Werke beeinträchtigt, sondern auch die Betrachtung der einzelnen Formen erschwert, weiß jeder Archäologe. Hat dann erst der Schmutz alle Höhen geschwärzt und alle Tiefen hell gelassen, so ist der Eindruck vollends gefälscht, und es gehört lange Übung dazu, um doch noch die eigentliche Form einigermaßen herauszufinden. Ein anderer Übelstand ist der, daß die auf Metall mit seiner dunklen Farbe und seinen Glanzlichtern berechneten Werke in dem gleichmäßig Licht fangenden Gips ihre ursprüngliche Wirkung völlig einbüßen.« <sup>28</sup>

Im Verlauf dieser Mediendiskussion wurden die archäologischen Objekte neu bewertet: »Originalität« in materieller und künstlerischer Hinsicht gewann an Gewicht, »Materialtreue« wurde zum Qualitätsmerkmal, da die Echtheit des historischen Grundlagenmaterials in den Vordergrund rückte. Die Originale wurden dabei klar von den Gipsen geschieden. Jetzt galt Gips als Ersatz für ein Original, das nicht zu erhalten war. <sup>29</sup>

Diese Verschiebung spiegelt sich auch im Hinblick auf die zunehmende Verwendung der Fotografie in der Archäologie: Zeichnerische Wiedergaben von Skulpturen wurden vermehrt abgelehnt, da sie nicht dem neueren Forschungsinteresse entsprachen; dagegen schien nun gerade die Fotografie in der



Lage, das verstärkte Interesse an Material und Oberfläche der individuellen Monumente aufzunehmen. Beide Entwicklungen sind Teil einer allmählichen Verschiebung des wissenschaftlichen Erkenntnisschwerpunkts.

Mit drei Lieferungswerken, an denen auch Heinrich Brunn beteiligt war, sollten am Ende des 19. Jahrhunderts die antiken Skulpturen mit Hilfe großformatiger Fotografien nutzbar gemacht werden, um damit auf neuem Wege eine enzyklopädische und systematische Anordnung des archäologischen Materials anzustreben.<sup>30</sup> In der methodischen Begründung des Einsatzes der Fotografie spielte auch die neu entwickelte Sensibilität für die Nähe zum Original und seinem Material eine Rolle.

#### DAS »WESEN« DES OBJEKTS UND SEINE »TATSÄCHLICHE« FORM

In einer mediengeschichtlichen Perspektive könnte die Fotografie die Zeichnung abgelöst haben, weil das »Tatsächliche« der Form an Übergewicht gewann gegenüber dem »Wesentlichen« des Objektes. Doch dies entspricht nicht ganz dem medialen Entwicklungsgang des Faches. Vielmehr begegneten sich hier zwei unterschiedliche Traditionen, welche seit einiger Zeit auch im Mittelpunkt der jüngeren wissenschaftsgeschichtlichen Forschung stehen.<sup>31</sup>

Die ältere Vorstellung einer »Naturwahrheit« des Bildes wird dabei verbunden mit einem massiven Eingriff in die Erscheinungsweisen des jeweils abgebildeten Gegenstandes, das heißt mit einer Idealisierung eines einzelnen gegebenen Objektes, bei der die zufälligen oder von der Mehrheit abweichenden Aspekte fortgelassen und das »Wesentliche« betont wurde. Das Konzept der »mechanischen Objektivität« einer Abbildung, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dominieren beginnt, soll dagegen ein »authentisches« Abbild sichern. Dieses Ideal manifestierte sich besonders in der Fotografie, die mittels ihrer als mechanisch angesehenen Aufzeichnung der Objekte und der damit verbundenen Ausschaltung einer subjektiven Intervention des Bildherstellers die »Objektivität« garantieren sollte. In der Archäologie wurden diese unterschiedlichen Vorstellungen unter den Begriffen des »Wesentlichen« bzw. »Charakteristischen« und des »Thatsächlichen« bzw. »Objektiven« verhandelt.

Wie eben ausgeführt, griff Brunn für die Darstellung antiker Plastik bevorzugt zur Zeichnung. Sie erschien ihm besonders geeignet, den »geistigen Ausdruck« des abgebildeten Objekts zu liefern.<sup>32</sup> Einzelne Objekte könnten

dadurch als charakteristisch für die stilistische bzw. künstlerische Entwicklung in ihrem historischen Ablauf dargestellt werden. Diese Entwicklung durch Bildung von Reihen und anhand signifikanter Formmerkmale zu erläutern, war für Brunn Ziel seiner archäologischen Forschungen.<sup>33</sup>

Da der Form in Brunns wissenschaftlichem Verständnis eine zentrale methodische Rolle zukam, trachtete er das Anschauungsvermögen des Archäologen auch durch eigene Zeichenpraxis auszubilden, da nur so das »geistige Wesen« des Objektes – für ihn vor allem plastischer Kunstwerke – vermittelt werden könne.<sup>34</sup> Zeichnungen wurde weiterhin die Hauptrolle für die Ausbildung des Anschauungsvermögens zuerkannt. Das hieß nicht, dass es nur auf Schulung und nicht auf die Präzision der bildlichen Wiedergabe angekommen wäre. Sie blieb im Gegenteil das wichtigste Kriterium: Gerade die Zeichnungen hätten laut Brunn die »Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umrisse verbürgt«. <sup>35</sup> Ihnen wird »ein getreueres Bild« zugesprochen als der Fotografie, bei der Brunn pointiert von einem »falsche[n] Eindruck« spricht, den sie hinterließe.<sup>36</sup>

#### BILDSAMMLUNG UND ARCHIV

Bei dieser Einschätzung der Fotografie blieb es jedoch nicht. Die Auswahl der Darstellungstechniken konnte sich von Publikation zu Publikation verändern. Damit verschoben sich wiederholt auch die Positionen hinsichtlich Fotografie und Zeichnung. Heinrich Brunns große Corporapublikationen zur antiken Skulptur belegen dies. Sie sind Teil großangelegter Sammlungswerke, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel begonnen wurden, einzelne Denkmälerklassen systematisch zu sammeln und möglichst vollständig wissenschaftlich aufbereitet für Ausbildung wie Forschung zu präsentieren.<sup>37</sup>

Seit 1888 gab Brunn zusammen mit dem Verlag Friedrich Bruckmann in München die »Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung« als Serien großformatiger, in Lichtdrucken reproduzierter Fotografien heraus (Abb. 3).<sup>38</sup> In deren Vorwort äußerte Brunn nun in bemerkenswerter Deutlichkeit methodische Einwände gegen den Einsatz der Zeichnung:

»Zeichnungen, auch die besten, genügen nicht mehr; der Künstler, sich selbst überlassen, wird immer das Bild darstellen, wie es sich in seinem eigenen subjectiven Empfinden spiegelt; wo er aber seine Hand leiten lässt von dem Auge des wissenschaftlichen Forschers, da wird seine Zeichnung

3 *Archaischer Bronzekopf von der Akropolis, Athen, Lichtdruck nach Fotografie, Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkmäler 1888–1900, Taf. 2*

im besten Falle nur von dem jeweiligen Stande der wissenschaftlichen Betrachtung Rechenschaft zu geben, nicht aber der noch weiter in die Tiefe gehenden Forschung zu genügen vermögen.«<sup>39</sup>

Brunn versuchte also, seine Methode der vergleichenden Stilanalyse durch Verwendung der Fotografie aufzuwerten und mit Hilfe des neuen Abbildungsverfahrens vom Vorwurf der Subjektivität und Nichtwissenschaftlichkeit zu befreien. Daraus lässt sich ablesen, wie sehr die Wahl von Darstellungsverfahren davon abhing, was als maßgebliche Kriterien für die wissenschaftliche Abbildung in der Archäologie formuliert wurde. Eben diese Kriterien erweisen sich jedoch als wandelbar und disparat. Aus Brunns Formulierungen wird mehr als ersichtlich, dass er auch die Einwände gegen die Zeichnung in den Eigenheiten des Mediums selbst begründet sah – sie sich also durch keinerlei Maßnahmen einschränken ließen, in gleicher Argumentation wie zuvor im Falle der Fotografie. Der »Einbruch« der Subjektivität – sei es des Zeichners oder des diesen anleitenden Forschers – widersprach jetzt dem neuen Anspruch auf »Objektivität«:

»Formal-stilistische Analysen eines Kunstwerkes, bei denen man sich nicht auf Grammatik und Lexikon berufen kann, lassen sich allerdings leicht als auf subjektiver Anschauung beruhend verdächtigen und damit abweisen.

Dem Objektiv des photographischen Apparates wird indessen niemand den Vorwurf der Subjektivität machen dürfen.«<sup>40</sup>

Um diesem Anspruch zu genügen, sollten nach Brunns Auffassung neue fotografische Aufnahmen in verschiedenen Sammlungen Europas erstellt werden; diese sollten unter einheitlicher wissenschaftlicher Leitung in allen wichtigen Museen an Ort und Stelle erfolgen, wobei Aufstellung, Beleuchtung und Wahl des richtigen Standpunktes fortlaufend zu prüfen und der Aufnahmeprozess zu überwachen sei.<sup>41</sup> Dieser Anspruch auf eine ungefilterte Wiedergabe der Wirklichkeit wurde zugleich auch auf die Versorgung und Bereitstellung von Abbildungen für die gesamte Wissenschaftsgemeinschaft übertragen.

Besonders der Hinweis Brunns auf die Bedeutung der Fotografien für die »weiter in die Tiefe gehende Forschung« verdeutlicht, dass die Verwendung der Fotografie und die damit angestrebte Detailgenauigkeit mit der Aufgabe dieser Projekte als Grundlage für zukünftige Forschung eng verbunden war: Nur der Einsatz der »objektiven« Fotografie konnte gewährleisten, dass auch spätere Forschungen, die sich den Objekten mit gänzlich neuen, zur Zeit vielleicht noch unbekanntem Fragestellungen nähern wollten, diese Editionen verwenden konnten. Denn »die Erfindung der Photographie hat die bildliche Wiedergabe von Kunstwerken in einer Weise ermöglicht, welche von subjectiver Auffassung der Formen durchaus frei ist.«<sup>42</sup> Bei zeichnerischen Abbildungen dagegen könnten mögliche andere, zum Zeitpunkt der Edition noch nicht abzusehende Fragestellungen beeinträchtigt werden. Die Fotografie schien damit das geeignetere Mittel für eine zukunftsorientierte Forschung.

Zu dieser objektivierenden Sicht trug auch der jeder Abbildung beigegebene Maßstab in Zentimetern bei, der das Verhältnis der Fotografie zum Original eindeutig bestimmen sollte. Indem die Fotografien zwar nummeriert, jedoch nicht fest gebunden wurden, konnten sie durch den Betrachter nahezu beliebig neu angeordnet und verglichen werden. Damit sollten Brunns Atlanten für zukünftige Forschungen offen gehalten werden.<sup>43</sup>

Dem entsprach auch der methodische Zugang Brunns zum Skulpturenwerk. Denn die Tafeln sollten nicht eine Erläuterung für die literarische Kunstgeschichte sein,

»sondern sie sollen für sich das Bild der Kunstgeschichte an unseren Augen vorüberführen, sollen dieses Bild beim Beschauer durch eigene Anschauung erwecken und ihm zum Bewusstsein bringen.«<sup>44</sup>

Ohne interpretatives Zutun des Archäologen sollten sich die Abbildungen gegenseitig erhellen und erklären, die Betrachter durch Neuordnung der

Tafeln verschiedene Zusammenhänge herstellen können. Damit sollte »zu weiteren, namentlich stilistischen Vergleichen auch ausserhalb der festen Reihenfolge« eingeladen werden, um »die Tafeln selbst einer aufmerksamen Betrachtung nach ihrem gegenseitigen Verhältnis und nach ihrem Zusammenhänge zu unterziehen«. <sup>45</sup> Diese Anordnung konnte dazu beitragen, die Verwendung des Corpus als Standardwerk von aktuellen Forschungszuschreibungen frei und auch für neue und ungeahnte Fragen verfügbar zu halten.

#### EPILOG

Als einer der Mitarbeiter Brunns an der Edition der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur hat Paul Arndt die Publikation nach dessen Tod 1894 fortgesetzt und zwei weitere Serienpublikationen zur antiken Skulptur nachgereicht. <sup>46</sup> Darin führte er den Brunn'schen Ansatz fort und über ihn hinaus und gab der Fotografie eine noch stärkere Bedeutung. Brunn hatte nicht beabsichtigt, eine enzyklopädische Aufnahme aller Skulpturen zu liefern, sondern eine Auswahl nach ihrer Einordnung in die Stilgeschichte. Dagegen war es Hauptziel der Edition Arndts, der Forschung das gesamte vorhandene Material als Archiv zur Verfügung zu stellen. Dazu sollten alle Fotografien benutzt werden, die dem Herausgeber irgendwie greifbar waren. Arndt hoffte daher erstmals auch auf eine große Beteiligung der Archäologen und forderte von diesen, dass der Umgang mit der Kamera für sie ebenso selbstverständlich werden müsse wie derjenige mit »Maassstab, Notizbuch und Museumskatalog«. <sup>47</sup>

Die Arbeit kommerzieller Fotografenverlage wies für ihn einen entscheidenden Mangel auf: Sie nahmen eben nicht die Skulpturen auf, die für den Wissenschaftler von »entscheidender Bedeutung für die geschichtliche Erkenntnis der antiken Kunst sind« oder überhaupt noch nicht abgebildet wurden, sondern nur diejenigen, die ein kaufkräftiges Publikum verlangte. Sein Corpus der Skulpturen sollte dagegen für alle Zeiten ein Reservoir der Forschung bleiben. <sup>48</sup> Daher war ihm jede erdenkliche Fotografie willkommen; die Bedingungen ihrer Herstellung spielten keine Rolle mehr. <sup>49</sup> Das fotografische Verfahren allein garantierte die Nutzbarkeit der Reproduktion. Denn die Fotografie ermögliche per se die »mechanische Abbildung« des Objekts »in seiner wirklichen Erscheinung«. <sup>50</sup> Damit war eine radikale Wende vollzogen.

4 *Diskobol aus dem Vatikan, Kupferstich, Comte de Clarac, Musée de sculptures antiques et modernes, Paris 1826–1856, Taf. 862, Abb. 2194*

»Die grossen Monumentalpublicationen des vorigen und auch dieses Jahrhunderts [...] haben sich bis in die neueste Zeit des Kupfer- und Stahlstiches, der Lithographie, des Holzschnittes bedient, Reproductionsverfahren, die nicht rein mechanisch arbeitend, das Bild des Objects nicht in seiner wirklichen Erscheinung, sondern so, wie es durch das Auge des Künstlers gesehen worden ist, darbieten. Derartige Abbildungen können wohl dazu dienen, uns das Motiv eines Gegenstandes zu veranschaulichen, aber sie genügen nicht zum Studium der einzelnen Form.«<sup>51</sup>

Arndt zielte damit vor allem auf Denkmälerausgaben wie diejenige des Comte de Clarac, das »Musée de sculptures antiques et modernes«, das die Skulpturen nur in Umrisszeichnungen wiedergab (Abb. 4).<sup>52</sup> Solche genügten nun allenfalls noch zur Wiedergabe der Gesamterscheinung oder eines bestimmten Bildmotivs; für die Wiedergabe der Einzelform und des Details waren sie unbrauchbar.<sup>53</sup>

Die Fotografie wurde damit unabdingbar für die stilistische Untersuchung. Aus ihrem Nachteil, den Gegenstand gleichgültig in allen Details abzubilden, war im Zuge einer methodischen Umentscheidung des Faches der Vorteil geworden, das Einzelobjekt »wirklichkeitsgetreu« und für alle späteren Zeiten vorzuhalten. Damit wurde auch ein Stück weit verdrängt, welche Bedeutung die Zeichnung für die Archäologie hatte und immer noch hat.

## ANMERKUNGEN

- \* Die Ausführungen der Autorin basieren auf einer historischen Magisterarbeit mit dem Titel »Der wissenschaftliche Einsatz der Fotografie in der deutschen Archäologie des 19. Jahrhunderts« betreut von Lorraine Daston und Rüdiger vom Bruch, die im April 2005 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht wurde.
- 1 Seit Ende der 1990er Jahre sind einige Beiträge zum Einsatz der Fotografie aus archäologischer Sicht erschienen, sie behandeln aber nicht die hier beschriebene Medienkonkurrenz; zu nennen wären Vinzenz Brinkmann: Die Fotografie in der Archäologie, in: *Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden*, hg. von Stefan Altekamp, Mathias René Hofter, Michael Krumme, München 2001, S. 403–415; die Beiträge Ruth Lindners: Eine Lithografie und ihre fotografischen Vorlagen: Antikenfotografie und archäologische Forschung, in: *Rundbrief Fotografie 6* (1999), S. 37–39; dies.: Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, in: *Fotogeschichte 73* (1999), S. 3–16; dies.: Sinn oder Sinnlichkeit: Die Klassische Archäologie und ihre Bildmedien, in: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken 2001* (Rundbrief Fotografie Sonderheft 6), S. 151–162; Annetta Alexandridis, Wolf-Dieter Heilmeyer: Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin, Mainz 2004.
  - 2 Zur Biographie Heinrich Brunns: Wolfgang Schiering: Zur Geschichte der Archäologie, in: *Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Probleme der Form, Schriftzeugnisse*, hg. von Ulrich Hausmann, München 1969, S. 48; 78 f.; Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache, hg. von Reinhard Lullies, Wolfgang Schiering, Mainz 1988, S. 47 f.; Stephanie-Gerrit Bruer: Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1994, S. 164–180; Suzanne L. Marchand: *Down from Olympus: Archeology and Philhellenism in Germany. 1750–1970*, Princeton 1996, S. 110 f.; 142–151; Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie*, München 1996, S. 234–236.
  - 3 Heinrich Brunn: Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum, in: *Archäologische Zeitung 34* (1876), S. 20–28. Ruth Lindner hat ebenfalls auf diesen Aufsatz Brunns hingewiesen: Lindner 2001 (Anm. 1).
  - 4 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 20.
  - 5 Ebd., S. 21.
  - 6 Ebd., S. 22.
  - 7 Ebd., S. 21.
  - 8 Als eigenständige Kategorie wurde die Formanalyse von Heinrich Brunn in die Archäologie eingeführt. Mit Hilfe der Formen wurden die bedeutungstragenden Elemente bestimmt, die die Objekte aus sich selbst heraus und mittels des visuellen Vergleichs erklären würden. Brunn übertrug damit Prinzipien der philologischen Interpretation von Schriftquellen auf das Kunstwerk, um dadurch stilistische Sachverhalte auf eindeutige Begriffe zu bringen: Adolf Heinrich Borbein: Formanalyse, in: *Klassische Archäologie – Eine Einführung*, hg. von ders., Tonio Hölscher, Paul Zanker, Berlin 2000, S. 109–128; hier: S. 118 f.; Bruer 1994 (Anm. 2), S. 164–180; vgl. Heinrich Brunns Ausführungen zur archäologischen Methode im Vergleich zur philologischen: *Tipo statuario di atleta* (1879), in: ders.: *Kleine Schriften*, hg. von Heinrich Bulle, Hermann Brunn, 3 Bde., Leipzig 1898–1906, Bd. 2, 1905, S. 314–328; hier: S. 327.
  - 9 Siehe die Vasenpublikationen Sir William Hamiltons am Ende des 18. Jahrhunderts, die mit Umrissstichen ausgestattet waren. *Faszination Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, Ausstellungskatalog Leipzig, hg. von Hans-Ulrich Cain, Hans-Peter Müller, Stefan Schmidt, Leipzig 2004, bes. S. 22–26; zur Betonung der Kontur in



- Reproduktionsstichwerken: Caecilie Weissert: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.
- 10 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, 1. Auflage, Dresden 1764, S. 152. Dazu auch: Mechthild Fend: Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830, Berlin 2003, S. 35; 38 f.
  - 11 Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek Gérard, Berlin 1984, S. 177–192; bes. S. 189–192; Faszination Linie 2004 (Anm. 9), S. 22–26. Bereits William Hogarth hatte – neben Winckelmann – in seinem zuerst 1753 erschienenen Buch »Analysis of Beauty« die Abwandlungen einer s-förmigen Linie, der »Line of Beauty«, zum Maßstab der Qualität eines Kunstwerkes erklärt.
  - 12 Zur Geschichte des Disegno-Begriffes in der Renaissance: Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240; zusammenfassend auch Valeska von Rosen: Disegno und Colore, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 71–73.
  - 13 Frédéric Comte de Clarac: Musée de sculpture antique et moderne ou description historique du Louvre et de toutes ses parties de statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques, 6 Bde., Paris 1826–1853.
  - 14 Aus der reichen Literatur zum Stellenwert von Gips für die archäologische Arbeit siehe (Auswahl): Johannes Bauer: Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten. Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 117–132; Maike Berchtold: Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts (Diss.), Stuttgart 1987; Hans-Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1995 (1995), S. 200–215; Frank Matthias Kammel: Der Gipsabguß. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Andrea M. Kluxen, Nürnberg 2001, S. 47–72; Les moulages de sculpture antiques et l'histoire de l'archéologie, hg. von Henri Lavagne, François Queyrel, Genf 2000.
  - 15 Heinrich Brunn: Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München (1867), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 3, 1906, S. 235–245. Zu Brunns Methode ebenso: Heinrich Brunn: Archäologie und Anschauung (1885), in: ebd., S. 243–257.
  - 16 Brunn 1867 (Anm. 15), S. 236.
  - 17 Ebd., S. 238.
  - 18 Heinrich Brunn in einem Schreiben wegen finanzieller Zuwendungen für sein Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke von 1870, zitiert nach: Berchtold 1987 (Anm. 14), S. 129, Anm. 627.
  - 19 Cain 1995 (Anm. 14), S. 200.
  - 20 Diese Bewertung findet sich auch in zeitgenössischen archäologischen Handbüchern. Als das beste Kopierverfahren für die Skulptur wird darin der Abguss angesehen, während es allen anderen Abbildungsverfahren an der plastischen Form mangle: Karl Sittl: Archäologie der Kunst. Nebst einem Anhang über die antike Numismatik, München 1895, S. 72 f.
  - 21 Im zuvor besprochenen Aufsatz zum archaischen Bronzekopf arbeitete Brunn selbst mit einem Gipsabguss, der nach seiner Auffassung keinerlei Veränderungen gegenüber dem Original aufwies. Die danach angefertigte Fotografie konnte jedoch die plastischen Formen, Brunn zufolge, nicht adäquat wiedergeben. Brunn 1867 (Anm. 15), S. 20. Vgl. auch Heinrich

- Brunn: Studie über den Amazonenfries des Mausoleums (1882), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 357–371.
- 22 Heinrich Brunn: Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen (1868), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 174–183; hier S. 176.
  - 23 Zur Theorie der Skulptur bis zum 19. Jahrhundert: Karina Türr: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994.
  - 24 Faszination Linie 2004 (Anm. 9).
  - 25 Winckelmann 1764 (Anm. 10), S. 147 f.
  - 26 Die Polychromie antiker Skulptur erfuhr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder stärkere Beachtung: Türr 1994 (Anm. 23), S. 95–124. Durch Bemalung der Abgüsse wurde versucht, sie in ihrem Aussehen den Originalen anzugleichen, jedoch spalteten diese Farbfassungen die Gelehrtenwelt. Dem Gipsabguss die Farbe des Originals zu geben hieße von Seiten der Kritiker, dass er etwas zu sein vorgebe und damit in Konkurrenz zum Original trete. Diese Diskussion hält bis heute an: Cain 1995 (Anm. 14), S. 200; 209 f.; Ingeborg Kader: Zur Rolle der Farbe in der mentalen Repräsentation: Gipsabgüsse und die Farbe »weiss«, in: Lavagne, Queyrel 2000 (Anm. 14), S. 121–156; Kammel 2001 (Anm. 14), S. 58–62. Zur aktuellen Diskussion: Vinzenz Brinkmann, Raimund Wünsche: Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur, 4. erweiterte und überarbeitete Auflage, Hamburg 2007.
  - 27 Cain 1995 (Anm. 14), S. 200; dazu auch Adolf Heinrich Borbein: Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin), in: Lavagne, Queyrel 2000 (Anm. 14), S. 29–44; hier S. 36 f.
  - 28 Adolf Michaelis: Aus dem Straßburger Abgüßmuseum, in: Archäologischer Anzeiger (1906), S. 314–325, Zitat: S. 318; s. Bauer 2002 (Anm. 14), S. 127 f.
  - 29 Berchtold 1987 (Anm. 14), S. 133–139; 241–248. Die Wertschätzung der Abgüsse schwand auch mit der wachsenden Ankaufmöglichkeit für Originale, die sich während der Grabungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergab.
  - 30 Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, hg. von Heinrich Brunn, Friedrich Bruckmann, Paul Arndt, 16 Bde., München 1888–1932, Bd. 1, 1888–1900; Paul Arndt: Griechische und Römische Porträts, München 1891; ders., Walter Amelung: Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, München 1893.
  - 31 Vgl. die Untersuchungen der Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison zu wissenschaftlichen Atlanten in den Naturwissenschaften: Lorraine Daston: Eine Geschichte der wissenschaftlichen Objektivität, in: Akteure – Mechanismen – Modelle: Zur Theoriefähigkeit makro-sozialer Analysen, hg. von Renate Mayntz, Frankfurt am Main 2002, S. 44–60; Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hg. von Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99; Peter Galison: Urteil gegen Objektivität, in: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. von Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 384–426. Dagegen bewertet Jutta Schickore am Beispiel der Mikroskopiebilder des 19. Jahrhunderts »Objektivität« und »Naturtreue« durchlässiger und betont die konkreten Darstellungspraktiken, s. Jutta Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen: Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie, in: Geimer 2002 (Anm. 31), S. 285–310.
  - 32 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 24; zu Heinrich Brunn in der Auseinandersetzung zwischen »einfühlender Anschauung zur Verlebendigung des historischen Gegenstandes« und »rationaler Diskursivierung der Kunstwerke« auch Esther Sophia Sünderrhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004, S. 64–67.
  - 33 Brunn 1867 (Anm. 15), S. 237 f.; Brunn 1876 (Anm. 3), S. 20.
  - 34 Exemplarisch formuliert von Brunn in seiner Münchner Rektoratsrede von 1885 mit dem

- Titel »Archäologie und Anschauung«, die die visuelle Aufnahme von Monumenten ins Zentrum der archäologischen Methode rücken und die Notwendigkeit der Anschauungsbildung als eine allgemeine Grundlagenschulung bewusst machen sollte: Brunn 1885 (Anm. 15), S. 253. Diese Forderung wurde auch in zeitgenössischen Handbüchern der Archäologie vertreten, z. B. Carl Bernhard Stark: Jahresbericht über Archäologie der Kunst, in: Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft 1,2 (1873), S. 1465–1647; bes. S. 1473. An der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität war der Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz an der Kommission für den akademischen Zeichenunterricht der Universität beteiligt, den der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin 1904 initiiert hatte: Elke Schulze: Einführung in die Kunst des Zeichnens zum Zweck bewussten Sehens. Das Lektorat Akademisches Zeichnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 53–67; bes. S. 55 f.; vgl. dies.: Nulla dies sine linea: universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.
- 35 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 21.
- 36 Ebd., S. 21; 23.
- 37 z. B. Alexander Conze: Die attischen Grabreliefs, 4 Bde., Berlin 1893–1922; Eduard Gerhard: Etruskische Spiegel, 5 Bde., Berlin 1843–1897; Reinhard Kekulé von Stradonitz: Die antiken Terracotten im Auftrage des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches, hg. von ders., 4 Bde., Berlin/Stuttgart 1880–1911.
- 38 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900. Zu Bruckmann jüngst Anne-Cécile Foulon: De l’art pour tous: les éditions F. Bruckmann et leurs revues d’art dans Munich ville d’art vers 1900, Frankfurt am Main (u. a.) 2002.
- 39 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, S. 1. Die folgenden Zitate stammen aus der vierseitigen Einleitung von 1888 zur ersten Lieferung, die mir jedoch nur ohne Zählung vorlag.
- 40 Heinrich Brunn: Die Skulpturen von Olympia (1877/8), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 201–234; hier: S. 232.
- 41 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, S. 2.
- 42 Ebd., S. 2.
- 43 Auch die Dauerhaftigkeit der Bilder war ein wichtiges Argument: »Die Dauerhaftigkeit [...] wird jetzt durch die neuen Methoden photographischen Druckes in demselben Maasse wie nur immer beim Kupferstich- oder Typendruck vollkommen verbürgt.« Ebd., S. 3.
- 44 Ebd., S. 4.
- 45 Heinrich Brunns vorläufiger Bericht über die Veröffentlichung der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur 1891 befand sich auf zwei Seiten abgedruckt hinter der Einleitung von 1888 in der ersten Lieferung der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, ohne Zählung (S. 2). – Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900.
- 46 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30); Arndt 1891 (Anm. 30).
- 47 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30), S. 7 f.; Zitat: S. 8. – »Dazu kommt, dass die Fähigkeit, mit eigener Hand photographische Aufnahmen herzustellen, sich voraussichtlich und hoffentlich von Jahr zu Jahr mehr unter den Archäologen verbreiten, dass der photographische Apparat, wie Maassstab, Notizbuch und Museumskatalog, der unzertrennliche Begleiter des reisenden Fachgenossen werden wird.«
- 48 Ebd., S. 3 f.; Zitat: S. 4.
- 49 Ebd., S. 6 f.
- 50 Ebd., S. 3.
- 51 Ebd.
- 52 Clarac 1826–1853 (Anm. 13).
- 53 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30), S. 5.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Brunn 1876 (Anm. 3), Taf. 3. – Abb. 2: Brunn 1876 (Anm. 3), Taf. 4. – Abb. 3: Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, Taf. 2. – Abb. 4: Comte de Clarac 1826–1853 (Anm. 13), Taf. 862, Abb. 2194.

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.

